Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Томский государственный университет»

Ф.З. Канунова,
И.А. Айзикова,
Н.Е. Никонова

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ В.А. ЖУКОВСКОГО 1820–1840-х гг.: ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА, НАРРАТИВА, МИФОПОЭТИКИ

Издательство Томского университета
2009

УДК 821.161.1.09 "1820/1840"
ББК 83.3(2Рос=Рус)
К19

Разделы 1 (§ 1, 2), 3 первой части, 7 второй части, 2 (§ 3), 3 третьей части написаны Ф.З. Кануновой.
Разделы 1 (§ 3), 2, 4, 5 первой части, 1–6 второй части, 1, 2 (§ 1, 2), 10 третьей части написаны И.А. Айзиковой.
Разделы 6–10 первой части, 8, 9 второй части, 4–9 третьей части написаны Н.Е. Никоновой. В соавторстве Ф.З. Кануновой и Н.Е. Никоновой написан раздел 3 третьей части, в соавторстве И.А. Айзиковой и Н.Е. Никоновой написано введение и подготовлен именной указатель.

Издание подготовлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 07-04-00052а

Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е.

К19 Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2009. – 438 с.

ISBN 978-5-7511-1928-7

Подводятся итоги коллективного исследования, руководителем и вдохновителем которого была Фаина Зиновьевна Канунова. Предпринята попытка системного осмысления эстетики и поэтики переводного наследия В.А. Жуковского 1820–1840-х гг. на основе материала, собранного в ходе изучения личной библиотеки поэта, его творчества, а также архива и писем писателя. Предлагаемый научный труд характеризуется новым комплексным подходом к наиболее сложным и спорным теоретическим и историко-литературным проблемам современного литературоведения, таким как эстетика и поэтика романтического перевода, перевод массовой литературы, двойной и обратный перевод, перевод подстрочный и деинтерлинеарный, место переводной прозы Жуковского в истории русского художественного перевода, полилингвизм в эпистолярии, проблемы «перевод и жанр», «перевод и нарратив». Все это позволяет раскрыть недооцененный «феномен Жуковского-переводчика» (С.С. Аверинцев), во многом определяющий глубину и аутентичность традиции русской литературы.

Для филологов, изучающих русскую и зарубежную литературу XVIII–XIX вв., литературные взаимосвязи и взаимодействия, для студентов и аспирантов гуманитарных факультетов.

УДК 821.161.1.09 "1820/1840"
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-7511-1928-7

© Ф.З. Канунова, И.А. Айзикова, Н.Е. Никонова, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Часть первая. О соотношении «своего» и «чужого» в философии, эстетике и творчестве В.А. Жуковского: проблемы диалога 17

1. Становление философии человека В.А. Жуковского в диалоге русско-европейских культурных традиций 17
2. Французский и немецкий тексты в пространстве «Вестника Европы» периода редакторства В.А. Жуковского (1807–1811 гг.). На материале прозаических сочинений 48
3. Проблема диалога как явления фронтира в переводах В.А. Жуковского с немецкого языка 61
4. О сочетании переводной и оригинальной прозы В.А. Жуковского в «Собирателе» 70
5. «Своё» и «чужое» в статье В.А. Жуковского «Две сцены из “Фауста”» (1849) 85
6. В.А. Жуковский – читатель и переводчик «Илиады» И.-Г. Фосса 97
7. «Одиссея» В.А. Жуковского: перевод как территория фронтира 109
8. Перевод с подстрочника: «Одиссея» В.А. Жуковского и посредничество интерлинеарного перевода К. Грасгофа 118
9. О переписке В.А. Жуковского по поводу перевода «Одиссеи» 123
10. Переписка В.А. Жуковского и К. фон Зейдлица: русско-немецкий диалог 133

Часть вторая. Перевод и нарратив: жанрово-стилевые искания В.А. Жуковского на пути к лироэпосу 1820–1840-х гг. 151

1. Ранние прозаические переводы В.А. Жуковского: лаборатория повествовательных форм 151
2. «Дон Кишот Ла Манхский» в системе ранней переводной прозы В.А. Жуковского 181
3. Неоконченные ранние переводы В.А. Жуковского в прозе: к проблеме становления прозаического слога писателя 196
4. Становление повествовательных стратегий в переводной прозе В.А. Жуковского «промежуточных» жанров (на материале «Вестника Европы», 1807–1811 гг.) 208
5. Сюжеты и нарратив переводных прозаических сказок В.А. Жуковского 228
6. Идиллическая модальность переводов В.А. Жуковского из И.-П. Гебеля 244
7. Эволюция балладного нарратива в переводах В.А. Жуковского из Г.А. Бюргера 256
8. Переводные стихотворные повести В.А. Жуковского 1830-х гг.: мифологизирующая нарративная стратегия 267
9. Песенный нарратив в переводном лироэпосе В.А. Жуковского 1830–1840-х гг. 283

Часть третья. Перевод и мифопоэтика В.А. Жуковского. Мифы о В.А. Жуковском 296

1. Повести В.А. Жуковского 1807–1811 гг.: темы, сюжеты, мотивы 296
2. Библейские образы и мотивы в переводном лироэпосе В.А. Жуковского 314
3. Морской мотив в творчестве В.А. Жуковского 338
4. Эволюция мотива сердца и мифологемы души в творчестве В.А. Жуковского ... 348
5. Мотив суда и мифологема судьбы как порождение притчевой компетенции переводных стихотворных повестей В.А. Жуковского 1830-х гг. 357
6. Рыцарская тема в поэзии В.А. Жуковского 373
7. Жизнеописание поэта и проблема трансфера: немецкая монография К. фон Зейдлица о В.А. Жуковском 384
8. Поэзия В.А. Жуковского в переводах Л. Эллиса 393
9. Немецкие поэтические послания к В.А. Жуковскому: образ адресата 404
10. Художественная система В.А. Жуковского как текст 415

Именной указатель 433

ВВЕДЕНИЕ

Представляем результаты коллективной исследовательской работы, руководителем и вдохновителем которой была Фаина Зиновьевна Канунова, итоги одного из последних ее проектов. Целью исследования является попытка системного изучения эстетики и поэтики переводного наследия В.А. Жуковского 1820–1840-х гг. на базе материала, собранного в ходе подготовки Полного собрания сочинений и писем писателя. Важнейшим методологическим результатом проведенных исследований является новое комплексное осмысление наиболее сложных и спорных теоретических и историко-литературных проблем современного литературоведения, таких как эстетика и поэтика перевода периода романтизма, перевод массовой литературы, двойной и обратный перевод, перевод подстрочный и деинтерлинеарный, место переводной прозы Жуковского в истории русского художественного перевода, полилингвизм в эпистолярии, проблемы «перевод и жанр», «перевод и нарратив». Все это позволяет раскрыть недооцененный «феномен Жуковского-переводчика» (С.С. Аверинцев), во многом определяющий глубину и аутентичность традиции русской литературы.

В современном жуковсковедении создана необходимая база для постановки проблемы целостного изучения системы переводов первого русского романтика. Отправной точкой здесь следует считать начатое в Томске в 1970-х гг. исследование его личной библиотеки, первые результаты которого изменили представление о Жуковском и литературном процессе XIX в. в целом[1]. Выявленные фундаментальные качества мысли и наследия романтика – принципы *системности и динамики* – потенцируют обращение к базовым образам, мотивам и сюжетам, организующим основам художественного мира Жуковского. Жанровая эволюция писателя – органическая часть общей эволюции поэтической системы и преломление общих тенденции развития русской литерату-

[1] Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978, 1984, 1988. Ч. 1–3. См. также работы и статьи разных лет И.А. Айзиковой, Н.Ж. Вётшевой, Э.М. Жиляковой, Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой, Н.Б. Реморовой, А.С. Янушкевича и других исследователей.

ры[1] – также может быть интегративно осмыслена на основании изучения нарративных стратегий, общих для прозы и поэзии Жуковского, как оригинальной, так и переводной. «Рубежный» период 1820–1840-х гг., знаменующий обновление принципов художественного мышления писателя и его активный поиск адекватной этому эстетической формы (баллады, идиллии, повести, сказки), является вершинным в этом процессе. Данными факторами обусловлены исследовательский фокус и логика в нашей работе: от изучения уникальных форм неразрывного соприсутствия в мире Жуковского «своего» и «чужого» – к рассмотрению неизменного и развивающегося начал в стратегии повествования, а также к определению «несущих», определяющих идентичность Жуковского концептов.

Такая постановка проблемы позволяет раскрыть онтологический уровень романтического диалога в переводах Жуковского, в процессе которого теряют свою актуальность культурные границы и языковые рамки, стираются кавычки. В итоге этого взаимодействия в творчестве Жуковского рождается любимая романтиками симфония (греч. symphōnia – созвучие), сплавляющая многие гармоничные и разнящиеся темы-голоса[2].

Рассмотрению конкретной реализации форм диалога в творчестве Жуковского посвящена первая часть предлагаемой книги. На материале личной библиотеки поэта выявляется генезис принципов его эстетики, обнаруживается мощный пласт европейской философии, основные направления которой определили его представления о мире и человеке.

Пометы и отчеркивания Жуковского в сочинениях Бонне, Кондильяка, Юма, Руссо, Ансильона и других наглядно свидетельствуют о том, что литературный «Коломб» Руси, открывший ей «Америку романтизма», в своем стремлении разгадать загадку человека, его деятельности шел от философии. Магистральные суждения зрелого Жуковского, его общественно-историческая позиция и главные эстетические проблемы являются результатом глубокого диалога с французской и немецкой культурной традицией, просветительской идеологией. В круг активного осмысления Жуковского-читателя наряду с политически острым французским материализмом XVIII в. входит немецкая практическая, а позднее идеалистическая философия, предоставляя наиболее последователь-

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 12.

[2] Интересным было бы сравнение этого явления с открытой М.М. Бахтиным полифонией, результирующей диалог в творчестве Ф.М. Достоевского.

ное теоретическое обоснование проблемы личности. Так рассмотренные в монографии французский и немецкий тексты находят свою реализацию в издательской деятельности Жуковского-редактора, составителя «Вестника Европы». Поэтический тезаурус лироэпоса 1820–1840-х гг., главным образом, русско-немецкого диалога поэта, находит свои корни в этой сложной и целостной системе переводной прозы.

Второй блок первой части монографии определяет тема русско-немецкого диалога и его роли в творческой эволюции Жуковского. Можно без преувеличения утверждать, что немецкая литература и культура стала внутренней пружиной творческой активности романтика. Евангельские реминисценции К. Рамлера, идиллическая модальность Гебеля, вторичная семиотизация в связи с переосмыслением баллады Бюргера, фаустовский сюжет резонируют с интересами Жуковского-переводчика, поэта и прозаика. Сквозь призму диалога с немецкой культурой по-новому открывается гомеровский текст Жуковского. Для обращения к «Илиаде» он выбирает канонический немецкий перевод И.-Г. Фосса, русская «гиперборейская» «Одиссея» вырастает из уникального подстрочника К.Г.Ф. Грасгофа, а предисловие к ней звучит в унисон размышлениям сразу нескольких немецких переводчиков древнего эпоса. И, наконец, своё завершение этот сюжет получает в переписке поэта с его немецкими друзьями. Сам по себе уникальный (даже для романтизма) факт намеренного сплетения трёх самостоятельных культурных традиций – древнегреческой, немецкой и русской – в гомеровском сюжете Жуковского демонстрирует не только масштаб его работы, феноменальность переводческой макростратегии, но и глубину диалога с немецкой культурой. Германия стала для него второй родиной. Диалектика русского и немецкого начал находит свое воплощение в эпистолярном диалоге Жуковского и К. фон Зейдлица, который в финале жизни писателя становится поверенным в его личных делах в России, отношениях с родными, а также одним из немногих, кто способен оценить поздние его переводы. Нейтрализация межкультурного барьера отзывается в языковом исполнении корреспонденции: русский поэт из Германии пишет немцу по-русски, Зейдлиц отвечает ему по-немецки. Этому эпистолярному диалогу посвящен последний раздел первой части нашей монографии.

Рассмотрение нарративных стратегий, которому посвящена вторая часть книги, также было бы невозможным без предшествующей многолетней работы томской школы над проблемами литературных жанров. Жанрово-стилистический уровень в системе романтизма, как правило, не допускает присутствия «чужого» начала, это нерв оригиналь-

ной творческой эволюции Жуковского, определяющий его новаторство и соответствие сверхзадачам русской словесности. Нарратив сентименталистского характера в переводном романе «Мальчик у ручья» (1801) демонстрирует одну из первых ступеней Жуковского на пути к поздней манере лироэпического повествования. В это же время проявляется тяга будущего «поэтического дядьки чертей и ведьм» к готическим элементам (особенно в переводе повести Ж.-П. Флориана «Розальба») и к экстраординарным ситуациям, способствующим раскрытию психологизма центральных фигур. Сентименталистский, карамзинский пафос определил и особенности перевода исторической новеллы А. Коцебу «Ildegerte, Königin von Norvegen» (1801). Такая важнейшая особенность нарративной стратегии романтика, как мифологизация нарративности, сказовость, или безусловное доминирование художественного автора в тексте любой жанровой принадлежности, также появляется уже в его ранних нестихотворных сочинениях. Назидательный пафос, оссианическая традиция и неотъемлемая в зрелых переводах циркуляция лиризма составляют новаторство раннего Жуковского, сделавшего шаг на пути открытия следующей за карамзинской страницы в истории русской литературы. Ранняя проза романтика в основе своей выстроена по той же композиционной модели, что и поздний мифоэпос. Условно говоря, синтез стихов и прозы в раннем переводе «Дон Кишот ла Манхский» (1804–1806) отзовется прозиметрией гекзаметра древнегреческой, персидской и индийской поэм. Настоящая лаборатория прозаических опытов открывается в неисследованных и неопубликованных ранних неоконченных переводах в прозе из хрестоматии «Примеры слога» и «Избранных сочинений Ж.-Ж. Руссо».

Следующий малоизвестный этап становления повествовательных стратегий Жуковского связан с переводами, опубликованными в «Вестнике Европы» в 1807–1811 гг. В монографии представлена до сих пор не привлекавшая специального внимания исследователей журнальная проза Жуковского «промежуточных жанров». Высокий коммуникативный потенциал текста – вот что в первую очередь интересует Жуковского в этих переводах: на страницах журнала появляются статьи в жанре разговора, литературного письма, анекдота.

Сходные по типу жанрово-стилевые искания Жуковского 1810-х гг. связаны с литературной сказкой. Опубликованные позднее в журнале «Детский собеседник» (1826), издаваемом Н.И. Гречем и Ф.В. Булгариным, переводы шести сказок из сборников бр. Гримм и Ш. Перро открывают попытку романтика освоить одну из самых аутентичных и в то же время универсальных литературных форм. Стратегия редукции (со-

кращение текста при переводе) и значительная адаптация сказок европейских авторов на сюжетном уровне заставляют увидеть в переделках писателя технику конспекта. Жуковскому удается следовать «чужому» сюжету сквозь собственное, «свое» авторское видение, уловить в оригинале то, что актуально для русского читателя, и на основе этого рассказать свою сказку, в которой все должно быть подлинно, т.е. компетенция рассказчика не должна вызвать ни малейшего сомнения. Поэтому сказки названы издателями «образцовыми по слогу», другими словами, включаются современниками в ряд лучших переводов.

В 1810-х гг. поэт обращается к освоению художественного мира целого ряда немецких авторов – так рождаются *циклы переводов* идиллий И.-П. Гебеля и ряда стихотворений Л. Уланда. Идиллии писавшего на алеманнском наречии Гебеля и стихотворения собирателя фольклора Уланда генетически восходят к народной поэзии, поэтому привлекают русского романтика. На данном этапе его определенно интересуют такие качества фольклорного повествования, как песенность, простота, природно-идиллическая образность, яркий психологизм.

Эволюция нарратива 1810–1830-х гг. ярче всего прослеживается в балладной трилогии Жуковского по мотивам бюргеровской «Lenore» – «Людмила», «Светлана», «Ленора». Тщательно изучив поэтические опыты Бюргера, русский романтик проникает в новаторство его теории баллады, поставив перед собой четкую задачу – освоить новые принципы повествования. Первое подражание немецкой «Леноре» реализовало попытку переводчика передать в совокупности качества ее нарратива по-русски – естественность стилизованного под фольклор языка и образность картин таинственной природы, что вызвало острую полемику в литературных кругах. Баллада отвечала внутренним потребностям русской литературы (элегизм тона) и горизонтам ожидания читателя (мотив погибшего жениха, актуальный в послевоенное время), поэтому пришлась «ко времени». Вторая переработка, появившаяся спустя четыре года, представляет второй шаг Жуковского на пути к русскому читателю. «Светлана» рождается из недр русских этнографических источников, изучаемых романтиком. Планы-черновики перевода раскрывают прозаический генезис балладных шедевров – целостная поэтическая картина («Sprachbild») вырастает из сентиментально-романтических прозаических набросков автора. В результате «Светлана» прочно вошла в литературный обиход, стала эмблемой балладного нарратива Жуковского – его именем в «Беседе…» и узнаваемой интертекстемой русской классики. Настойчивое, третье обращение к «Леноре» Бюргера обозначает новый этап синтеза

прозы и поэзии, эпического и лирического на материале баллады. Задача переводчика на данном этапе – создание качественно иной точки зрения рассказчика, выдвижение на первый план субстанциальной проблематики (судьбы и души), нейтрализация непосредственного авторского участия в психологической коллизии. «Ленора» Жуковского обозначила плавный переход к разработке малой эпической формы в 1830-е гг., поиски способов отображения философского понимания человека в его контактах с надличным и непосредственно окружающим миром.

Стихотворная повесть – следующая оригинальная повествовательная разработка Жуковского, альтернативная байронической поэме и фантастической повести, недооцененная его современниками и сегодняшними исследователями. Акцентуация нарративности – принципиальная характеристика всех стихотворных повестей 1830-х гг. (переводов из Л. Уланда, Ф. де ла Мотт Фуке, Ф. Шиллера). Логика чудесного не уходит здесь в область фантастики и утопии (как это происходит в фантастических повестях А.А. Бестужева-Марлинского, И.В. Киреевского, В.Ф. Одоевского, А.А. Погорельского 1830–1840-х гг.) за счёт мифоцентричности текста. Ремифологизация нарратива подчинена определенной сверхцели – демонстрации того, что ни история, ни смысл, ни текст, в которых они зафиксированы, не обладают автономией; желанию отыскать «средоточие всеобъемлемости» (А.С. Янушкевич). Стремление к естественности поэтического языка находит выражение в прозиметрической форме нерифмованного стиха.

Наряду с макропринципом эволюции повествовательной стратегии «мир Жуковского» организуют базисные системные жанры. Важнейшим *сквозным жанром* переводного творчества писателя является песня. Опыты Жуковского в этом роде достаточно хорошо изучены[1]. Однако до сих пор без внимания оставались песни второй половины 1830-х – 1850-х гг., включенные в крупный лироэпос Жуковского, которые рассмотрены в нашей монографии в ряду композиций «текст в тексте», как жанр в жанре. Песни включаются в переводные стихотворные повести «Ундина», «Нормандский обычай», «Наль и Дамаянти»; в переводные поэтические сказки «Тюльпанное дерево» и «Спящая царевна», в перевод поэмы «Одиссея» и в оригинальную поэму «Агасфер». Поэтические средства песенности в лироэпосе Жуковского качественно повторяют поэтику русской песни. Основные приемы построения песенного нарра-

[1] Из новейших работ см.: *Васина В.А.* Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. 256 с.

тива – ритмико-синтаксический, природно-психологический параллелизм; повторы; постоянный эпитет; просторечие; использование стилистически характерной лексики, исключение перехода конца фразы в следующий стих (enjambement). Песня в переводах Жуковского превращается в форму интертекстуальную с ритуально-мифологической и сакральной функцией в общем сюжете. Встраиваясь в различные контексты монологического сказа автора-нарратора, песня маркирует кульминацию сюжета и обусловливает развертывание конфликта всего произведения.

Таким образом, «в мире Жуковского» сосуществуют две организующие интенции: во-первых, направленность от прозы к стиху в формальном плане и внешнем выражении (от обилия ранних мелких прозаических повестей к поздним крупным поэмам); во-вторых, имманентное компенсирующее движение повествовательной стратегии (от наивно-сентиментальной лирики ранних опытов к философской антропологии и сказовой позиции нарратора в мифоэпосе, эпистолярии и в поздней прозе Жуковского, которую он сам называл «поэзией мысли»). Эти два вектора создают гармоническое равновесие художественной системы романтика и позволяют избежать прямолинейности в выделении жанрово-стилевых форм. Разграничение баллады, сказки, повести, поэмы перестает быть принципиальным, поскольку каждая из них представляет собой тип дискурса, в котором сбалансированы эти два начала: проза и поэзия.

И наконец, исследование переводов романтика в аспекте мифопоэтики в третьей части предлагаемой монографии позволяет охарактеризовать переводческую стратегию и осмыслить значение и содержание культурного мифа о Жуковском в истории русской классической литературы.

Мастерство Жуковского-переводчика открыло для русской культуры принципиальную неоднозначность и *объёмность* чужого слова. Установка на «преображение» идеи оригинала «в создание собственного воображения», требование повторить за автором оригинальным «с начала до конца работу его гения» провозглашаются романтиком в ранних статьях и сохраняются в позднем творчестве. Основные воззрения поэта на перевод были сформулированы, главным образом, в статьях «О басне и баснях Крылова» (1809), «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» (1810), «Радамист и Зенобия» (1810). Требование от переводчика воссоздания «идеала, представляющегося ему в творении

переводимого им поэта», и «перевода характера»[1] находится в русле собственных поисков Жуковского и метода романтического перевода, выдвинувшего теорию идеала как данного художнику субъективного духовного откровения.

Романтическая теория перевода, как известно, была сформулирована Новалисом, он определил три переводческие стратегии: «грамматическую», «изменяющую» и «мифотворческую», отдавая предпочтение последней. «Мифотворческий» перевод (истинный, «в самом высоком смысле») «передаёт чистую идеальную сущность индивидуального художественного произведения», «предлагает нам не реальное произведение, но идеал его»[2]. «Изменяющая» или «грамматическая» переводческие стратегии, альтернативные «претворению в миф», имеют дело, в первую очередь, с языковым выражением, а не с «духом» подлинника. В истории изучения преимущественно переводного наследия Жуковского можно встретить указания на близость переводческих принципов русского романтика принципам «мифотворческого перевода»[3], однако такая постановка проблемы не получила должного внимания, в то время как общность эта очевидна и позволяет сделать заключение о том, что исследование типа «оригинал – перевод Жуковского» должно включать в себя в качестве самостоятельного пласта анализ мифотектоники обоих текстов.

Линейная организация каждого текста рассматривается нами как последний план переводческого процесса, зависящий от глубины бессознательной отрефлектированности его на предыдущих этапах. Реконструкция поэтического конфликта в переводе Жуковского напрямую связана с глубиной и вариативностью языкового сознания, служащего средством фиксации бессознательного. Формы, фиксирующие характер и качественную специфику речевого сознания переводчика, указывают на его глубинные слои[4]. А так как язык всякого художественного произве-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 256–257.

[2] *Новалис*. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века: Романтизм. Хрестоматии историко-литературных материалов. М., 1990. С. 70–71.

[3] На этот факт указывает Е.Г. Эткинд, вслед за ним Ю.Д. Левин, а также Л.П. Шаманская.

[4] Современные поэты-переводчики, анализируя феномен перевода как ментального процесса, отмечают феномен «инерционного возвращения к одному и тому же ритму и смыслу или образование гибридных сочетаний, совмещающих в себе звукоритм (цветоритм), звукообраз (цветообраз) и ритмосмысл», которые в первую очередь приобретают определённый характер в мозаике (вертикальной и пространственной), гештальте, «вертикалепространстве» будущего перевода-продукта, «выступая в виде ритмических пульсаций, согласующихся или не согласующихся с иктовой организацией слов и словосочета-

дения эстетически функционален, то обнаруживающиеся в нём повторяющиеся черты служат средствами выражения поэтико-конструктивных идей. Чаще всего они представляют собой «окказиональные символы», «порой весьма архаические образы символического характера» (Ю.М. Лотман), и «система отношений» между ними составляет суть «поэтического мира»[1] художника. Мифопоэтический анализ способен интегрировать «контекстность, поэтику “сквозных слов”, автореминисцентность»[2], а также «метафору, и аллегорию, и олицетворение, и миф, и эмблематику»[3] В.А. Жуковского.

Мифологизм романтизма и символизма как культурно-исторических феноменов и как типов художественного сознания, реставрация мифологического принципа организации мирообраза сравнительно недавно стали предметом специального рассмотрения. Монографические исследования Л.А. Ходанен (2000), Е.Н. Корниловой (2001), А.А. Ханзен-Лёве (2003) системно представляют соответственно мифопоэтику русского и западно-европейского романтизма, русского символизма. Однако место первого русского романтика остаётся недостаточно определённым в силу парадоксальной («переводной» и сущностно «оригинальной») природы его романтизма («мифотворчество Жуковского всегда индивидуально, поскольку в его основе лежит идея философская»[4]).

Е.Н. Корнилова в своей монографии «Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма» рассматривает историко-культурные предпосылки сотворения «универсального романтического мифа» европейцев, его специфику и более поздние проявления мифологического сознания в европейской литературе (в творчестве Новалиса, Гофмана, Байрона, Бальзака и др.). Исследователь освещает генезис мифопоэтики немецкого романтизма, выделяя три ее главных источника – мистицизм Я. Бёме, фихтеанский волюнтаризм (провозгласивший универсализм деятельности трансцендентального субъекта) и эстетику сказочной жанровой формы; а также указывает на главные особенности мифического в романтизме, не являющегося прямой аналогией или попыткой объяснить мир, но обращённого к «области этиче-

ний» (*Сорокин Ю.А.* Интуиция и перевод: Рефлексивный опыт переводчика-китаиста // Перевод как моделирование и моделирование перевода. Тверь, 1991. С. 4–19).

[1] *Лотман Ю.М.* Типологическая характеристика позднего Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988. С. 131.

[2] Там же. С. 140.

[3] Там же. С. 148.

[4] *Ходанен Л.А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 63.

ского (гуманизация и сохранение традиции культуры)» и к «сфере эстетического (создание универсального мира высокой поэзии)»[1]. Эти два плана всегда имплицированы в (мифопоэтическом) образе романтической поэзии, «содержательной форме, находящейся в органическом единстве со своим содержанием – “символом”»[2].

Русский романтизм Жуковского оригинален во многих аспектах. В силу своего синтетического и эволюционирующего характера он обнаруживает точки соприкосновения с романтизмом немецким, неполемические отношения преемственности с классицизмом и Просвещением.

Исследованию способов обращения русских романтиков с мифом и некоторым проблемам мифопоэтики русского романтизма посвящена работа Л.А. Ходанен «Миф в творчестве русских романтиков»[3]. Автор справедливо разделяет «мифологическую» (как обращение к древней, христианской и национальной мифологии) и «мифологизирующую» (как склонность к мифологизации любого жизненного процесса) тенденции в эстетике романтизма. В рамках первой традиции исследователь останавливается на отношении русских романтиков к элементам мифологии в составе славянского фольклора (на широком материале исследуется отражение славянской демонологии в творчестве О.М. Сомова, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Н.М. Языкова и др.). Л.А. Ходанен анализирует «мифотворчество» русского романтизма, рассматривая его как единый мифологический «текст» со своей знаковой системой имён и сюжетов. Мифология традиционно выступает в функции источника мотивов, которые трансформируются в славянском фольклоре, что становится очевидным при анализе внутрикультурной рецепции культурных символов в творчестве русских романтиков. В.А. Жуковский в высшей степени оригинален в обращении с теми же образами и мотивами.

Так, в ранней переводной прозе Жуковского 1807–1811 гг. последовательно разрабатывается определенный архетип сюжета инициации, испытания героя и его перерождения. При этом кульминация в действии приходится на испытание, переживаемое героем. Жуковский концентрируется на способах фиксации сложности эмоционально-психологических нюансов характера героя, его «переходного» состояния, ситуации его нравственного выбора. Типологически сходны хроно-

[1] *Корнилова Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. М., 2001. С. 12.

[2] Там же. С. 18.

[3] *Ходанен Л.А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000.

топы переводных повестей Жуковского, они очевидно обнаруживают генезис будущей эстетики и поэтики его романтических баллад. В повестях раскрывается система соответствующих устойчивых лейтмотивов: становления личности, страдания и мученичества, безумия, приговора к смерти, освобождения от уз, исцеления и др.

В раннем творчестве Жуковского в зачаточном состоянии находятся будущие мифологемы его романтизма (судьбы, души и природной стихии), а также способы отражения конфликта (религиозно-христианское обрамление коллизии). В лироэпосе 1830–1850-х гг., как показано в нашем исследовании, эти тенденции воплощаются в мифопоэтических по функции элементах, то есть разрешающих взаимодействие индивидуального Я с окружающим и надличным миром. Они с легкостью обнаруживаются при сопоставлении русских переводов с оригиналами-источниками. В художественном мире В.А. Жуковского вырастает особая философия Я, философия личности, невозможная, по справедливому указанию Э. Кассирера[1], без апелляции к мифокатегории «Души», но выстроенная в отличие от классической философии не на различении, разграничении Я и Вещей, но на их универсализации, синкретизме. Притчевость как средство художественного представления целостного мирообраза культивируется в жанре повести в русской литературе именно в связи с мифологемой судьбы Жуковского («установки на *общие законы жизни*, а не на житейские случайности или удивительный исторический факт») и мотивом (предикативом) суда: активность «читателя-слушателя» и самого «художественного автора» вытекает из стремления «*судить* героя и *извлекать* из того, что с ним случилось, *уроки*»[2].

«Жуковский» текст оказался востребованным и значимым в контексте русской культуры, допуская свободное передвижение границ при его интерпретации. При этом коммуникация, не теряя мифологических интенций, содержала элемент позитивного знания, из которого возникали многие вторичные культурные феномены.

Феномен Жуковского открывается в мифах о нем, которые начинают появляться сразу после его ухода. Эмпатическое со-переживание,

---

[1] «Nicht unmittelbar, sondern nur allmählich und auf mancherlei Umwegen wächst aus der mythischen Kategorie der „Seele“ die neue Kategorie des Ich; und beginnt sich die Welt des Ich von der der Dinge zu scheiden» (Не непосредственно, но только постепенно и не напрямик из мифической категории «души» вырастает новая категория Я; и начинает отделять мир Я от мира вещей). *Cassirer E.* Das Ich und die Seele // Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt. Teil 2: Das mythische Denken. 1987. S. 187 (перевод наш. – *Н.Н.*).

[2] *Тамарченко Н.Д.* Повесть // Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 2004. С. 395 (курсив наш. – *И.А., Н.Н.*).

введенное первым биографом поэта К.К. Зейдлицем и организующее по-разному немецкую и русскую истории жизни и творчества романтика, стало неотъемлемой традицией всех его жизнеописаний в силу масштаба самого явления. Немецкие друзья юности обращаются к Жуковскому через посредство формул немецкого сентиментализма и предромантизма («Sturm und Drang»). Эллис видит в Жуковском провозвестника русской национальной (религиозной) идеи и основоположника русского символизма.

Часть первая

О СООТНОШЕНИИ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В ФИЛОСОФИИ, ЭСТЕТИКЕ И ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА

1. Становление философии человека В.А. Жуковского в диалоге русско-европейских культурных традиций

§ 1

На протяжении многих лет литературоведы считали, что поворот к философским проблемам искусства в русской литературе был связан с Шеллингом и шеллингианцами. В 1827 г. был учрежден «Московский вестник», журнал молодых шеллингианцев, последователей философии Шеллинга, журнал, утвердивший высокое значение идеализма с его пафосом таинственного необъяснимого в душе человека и сопутствующего этому создания метафизического языка, о необходимости которого так много и настойчиво говорил Пушкин. И приход его в «Московский вестник» свидетельствовал не только о горячем стремлении заниматься журналом, но главным образом, о большом интересе к философии искусства. Сейчас о связи Пушкина с «Московским вестником» написано много интересных работ, в которых именно с конца 1820-х гг. ведется отсчет очевидной философизации искусства в России, глубокого синтеза литературы и философии, прежде всего в романтизме.

Однако фронтальное изучение личной библиотеки В.А. Жуковского в Томском университете позволило по-новому поставить вопрос «литература и философия». Более того, сейчас, изучив библиотеку Жуковского и многое, что сопутствовало ей, мы можем утверждать, что основой мировоззрения Жуковского явилась всесторонне изученная им философия человека. Остановимся на нескольких примерах. Молодой Жуковский внимательно изучил нашумевший труд Ш. Бонне «Созерцание природы». Женевский гражданин, почитатель Лейбница и Руссо, Бонне восторженно поклоняется природе, глубоко изучает ее явления, обогащает науку новыми данными и исследованиями, внося огромный вклад в науку того времени, «когда впервые загоралась заря естественно-исторического мышления»[1]. Труд Бонне, по словам Карамзина, – «магазин любопытнейших знаний для человека». Вместе с

[1] См.: *Лункевич В.В.* От Гераклита до Дарвина. М., 1960. С. 65–70.

тем, и это для Жуковского было чуть ли не главным, он наносил удар по рационализму, заявляя о сложности человека.

Введение к «Созерцанию природы», «О боге и вселенной», Жуковский снабжает развернутыми подробными маргиналиями, имеющими, как нам представляется, принципиальное значение для понимания концепции личности у Жуковского и шире – природы его просветительства. Относясь с сочувствием к сенсуализму Бонне, к его гносеологической теории, Жуковский вместе с тем в решении ряда общих философских проблем горячо разделял идеализм швейцарского философа. Нужно полагать, что Жуковский чутко уловил полемичность Бонне (в решении общих философских вопросов) по отношению к материалистам XVIII в. Гольбаху и Гельвецию, полностью детерминировавшим личность материальными условиями бытия и склонным отрицать свободу воли, инициативу действия отдельного индивида. Во введении Бонне даже стилистически подчеркивает эту полемичность, несогласие с невидимым оппонентом. «Считать вселенную вечной, – утверждает Бонне, – значит допустить бесконечную последовательность конечных существ. Прибегнуть к вечности движения значит утвердить вечное следствие»[1].

Жуковский, идя за Бонне, заостряет полемичность тона. Многие его замечания представляют собою как бы прямые контраргументы по отношению, например, к Гольбаху. Чтобы убедиться в этом, сравним некоторые параллельные мысли Гольбаха в его «Системе природы» с маргиналиями Жуковского.

Гольбах	**Жуковский**
Природа – это колоссальное соединение всего существующего, представляющего нам повсюду лишь материю и движение. Но, спросят у нас, откуда эта природа получила свое движение. Мы ответим, что от себя самой, ибо она есть великое целое, вне которого ничто не может существовать[2].	Если бы природа была произведена материей и движением, тогда бы она беспрестанно изменялась, но она всегда одинаково беспрестанное последствие одних и тех же явлений. Вечность или безначальность природы непонятна.

Полемика Жуковского с материалистами XVIII в. усиливается, как только речь заходит о человеке, которого Гольбах и Гельвеций объявили частью природы, полностью подчиненной ее законам. Бонне возражает Гельвецию, который в своем программном труде «О человеке…» рас-

[1]: Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 342. И далее см. текст Бонне, приведенный в данной книге: с. 340–431. Ниже ссылки на это издание в тексте монографии с указанием аббревиатуры БЖ, номера части и страницы.

[2] *Гольбах П.* Система природы или о законах мира физического и мира духовного. М., 1940. С. 171. См. об этом подробнее: С. 172.

сматривал сознание как свойство материи, возникшее на определенном этапе ее развития. «Предполагать, что ум является продуктом материи и движения, значит предполагать, что оптика Ньютона – творение слепого от рождения». Жуковский в унисон этому записывает: «…как мог простой механизм произвести что-нибудь умное, мыслящее?» и далее: «Человек есть творение. Он имеет ум, следовательно, творец его должен быть существо верховно премудрое, ибо оно не только произвело ум человеческий, но само по себе непостижимо, недосягаемо для ума сего».

Проблема свободы и необходимости – важнейшая при чтении Жуковским «Лицея» Лагарпа. Внимательно прочитав раздел о философии XVIII в. и положительно восприняв критику Гельвеция с его абсолютизацией детерминизма (БЖ, 1, *344*), поэт пишет на полях: «Никаких сомнений не вызывает то, что здесь моральное побуждение, моя воля является свободной во мне, как я сам, поскольку она есть не что иное, как суждение, выбор мотивов, которым мне нравится следовать, и конечно же все зависит от меня, от моего разума, выбрал ли я хорошо или плохо» (БЖ, 1, *411*). И ниже – отчеркивание Жуковского с тремя восклицательными знаками: «Вместе со свободой человека, подорванной софистами, упадет вся нравственность его поступков, добродетель будет лишена своей чести, порок поднят из своего позора, ничто в мире больше не будет заслуживать ни наказания, ни поощрения; все будет делом … неизбежного и непостижимого сочетания и все творение сократится до сборища автоматов» (БЖ, 1, *415*).

Диалог Жуковского с материалистами XVIII в. имел значительный нравственно-философский и глубокий эстетический смысл. Созерцательный и во многом механистический материализм XVIII в. абсолютизировал детерминизм личности, метафизически трактовал проблему свободы воли и необходимости. Однако нравственный фатализм философов XVIII в. противоречил требованиям прогрессивного развития истории. Уже Руссо пытался найти новое обоснование нравственной свободы человека, не связанной непосредственно с материальными условиями общества. Свобода «естественного» нравственного чувства – важнейший для Руссо стимул общественной деятельности человека.

В «Общественном договоре» Руссо формулирует: в основе «гражданской свободы неистребимая в человеке естественная свобода». Это тот нравственно-философский аспект руссоизма, который был в значительной мере близок и Карамзину[1], и Жуковскому. Подробно о про-

[1] См. об этом: *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести. Томск, 1967.

блеме «Жуковский и Руссо» см. ниже. Здесь же нужно сказать следующее.

Первооткрыватель романтизма в русской литературе Жуковский, как показывают его письма, дневники, художественное творчество, решительно не принимая нравственный фатализм, считал вслед за Руссо первоочередной обязанностью любого человека сознательную и активную нравственную направленность в его жизнедеятельности. В этом Жуковский был также близок к Карамзину, его активной просветительской позиции. Еще в письме к Лафатеру, стремясь разгадать загадку человека, его деятельности, Карамзин ставит вопрос о свободе воли и необходимости: «Я захочу, и воля моя исполнится»[1].

В самом начале 1800-х гг. Жуковский погружается в изучение философской литературы, настойчиво просит А.И. Тургенева прислать ему «что-нибудь хорошее из немецкой философии»[2]. «Пришли мне какого-нибудь немца-энтузиаста. Мне теперь нужнее такой помощник, нужна философия, которая бы оживила, побудила мою душу»[3].

Говоря о том, что немецкая философия «возбуждает» энтузиазм, Жуковский тем самым указал на важнейшую черту немецкой идеалистической философии. Утратив политическую остроту французского материализма XVIII в., она давала вместе с тем наиболее последовательное теоретическое обоснование проблемы личности и, что было особенно важным, ее деятельной активности и «практического разума». Это определяло главный нерв эстетики и творчества Жуковского: жизнестроительство в деятельности и судьбе человека.

Все это станет особенно очевидным при исследовании творческого отношения Жуковского и Руссо.

***

Среди деятелей европейского Просвещения Руссо оказал на Жуковского чуть ли не наибольшее воздействие, несмотря на то, что многое в Руссо не импонировало Жуковскому, например, его общественный радикализм, содержащая явно выраженные негативистские черты историческая концепция и многое другое.

Однако именно Руссо явился генератором ведущих идей первого русского романтика, потому что в страстном диалоге с ним, в процессе сложного диалектического притяжения и отталкивания, кристаллизовались важнейшие стороны мировоззрения русского поэта. Об этом, в

[1] Переписка Карамзина с Лафатером. СПб., 1893. С. 1.
[2] *Жуковский В.А.* Письма к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 22.
[3] Там же.

частности, свидетельствуют хранящиеся в библиотеке писателя произведения Руссо – это женевское ПСС в 12 томах (1782) и поздние парижские сочинения Руссо 1829 г., испещренные пометами и маргиналиями Жуковского. Одни только записи, сделанные на французском языке карандашом, составляют десятки страниц текста по основным общим вопросам философии, нравственности, эстетики. Остановимся вкратце на философии человека, как она выстраивается в процессе изучения Жуковским творчества Руссо.

В предисловии к одному из важнейших своих трактатов («Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми») Руссо утверждает, что из всех знаний человеческих наиболее полезным и наиболее продвинувшимся представляется ему знание о человеке. Одну из надписей дельфийского храма – «познай самого себя» – он считает более важной и глубокой, «чем все толстые книги моралистов». Это вполне импонировало Жуковскому.

Центральная нравственная проблема, как ее называет Жуковский, проблема добродетели приводит уже на заре его творчества к необходимости разобраться в сущности человека, в том, как в человеке соотносятся природное и духовное, природное и общественное начала.

Читая трактат «О происхождении неравенства», Жуковский, несмотря на свою полемичность, во многом приближается к Руссо в решении им проблемы свободы и необходимости. Животное, по Руссо, это «хитроумная машина», полностью управляемая природой, а человек наделен актом свободной воли, он, как пишет Руссо, свободно действующее лицо. Жуковский подчеркивает и восклицательным знаком выделяет важнейшую для него мысль Руссо: человека нельзя уподоблять машине. И далее Жуковский отмечает: «Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно». Именно в свободе нравственного чувства, по мысли Руссо, проявляется основная характерологическая особенность человека – его духовность.

С этими важнейшими чертами человека, по Руссо, связана самая главная отличительная его особенность – способность к самосовершенствованию. В записной книжке 1807 г., много размышляя о сущности человека, поэт замечает: «Беспрестанное приобретение и усовершенствование <…> суть определения человека», что было для Жуковского существенной составной частью его просветительской программы и краеугольным камнем его эстетики, и в чем Белинский видел главное достоинство романтизма с его пафосом духовности.

В развитии подлинной духовности, по убеждению Жуковского, исключительна роль искусства. Многие программные произведения Жуковского – «Герой», «Человек», «Теон и Эсхин» и др. строятся на утверждении непреходящей ценности духовного, которое возвышает человека, преображает жизнь.

Отстаивание свободы воли как отличительной особенности духовной деятельности личности важно для Жуковского не только в нравственно-философском аспекте, но и для решения проблем творчества. Со свободой творчества связаны романтическая непредугаданность, сложность и противоречивость человека. Она ориентировала поэта на исследование индивидуальной психологии.

Проблема свободы и необходимости – стержневая в произведениях Жуковского, начиная от его баллад, которые характеризуются интересом к сфере морали и нравственной философии[1]. От баллад проблема нравственной суверенности личности, свободы нравственного выбора пройдет через все творчество Жуковского 1830–1840-х гг., вплоть до его эпических произведений «Наль и Дамаянти», «Рустем и Зораб», где главный конфликт связан с нравственным выбором, с острейшими нравственно-философскими вопросами, обращенными к современности. Своего апогея это достигает в переводе гомеровской «Одиссеи» с пронизывающим ее пафосом нравственной суверенности личности.

Осуждение фатального детерминизма и последовательное утверждение нравственной свободы человека – мысль настолько важная для Жуковского, что поэт выделяет ее повсюду, что бы он ни читал – Ш. Бонне, Кондильяка, «Опыт о человеческом познании» Юма. Впоследствии, в 1820–1830-х гг. он вновь акцентирует свое внимание на этой проблеме, повторно обращаясь к Руссо. Особенно интересно с этой точки зрения повторное чтение «Эмиля» в 1829 г. Пометы Жуковского в главе «Исповедание савойского викария» со всей определенностью говорят, что и сейчас Жуковский с еще большей настойчивостью говорит об активности человека, о суверенности его нравственного выбора. Но теперь он в большей мере связывает это с гносеологическими проблемами. Последовательный сенсуализм обогащается в «Эмиле» в том отношении, что здесь более четко, чем ранее, подчеркивается гносеологическая активность личности, ее духовная неповторимость, способность в решающие моменты жизни к свободе выбора. В эти моменты личность, согласно деизму Жуковского, сопрягается с высшей духовной силой, таинственным и непознаваемым «там».

[1] *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 156.

Таким образом, критикуя механистическое понимание личности французскими материалистами с идеалистических позиций, Жуковский в ряде вопросов приближается к диалектическому пониманию человека как существа не только материального, но и духовного, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора, а тем самым и способного к нравственной саморегуляции и усовершенствованию и, следовательно, нравственной ответственности перед собою и другими людьми, но в то же время и внутренне противоречивого.

Поставив перед личностью огромные общественные задачи, русские романтики 1820–1830-х гг., вслед за Жуковским, глубоко проникли в философскую сущность человека. Вопросы о смысле и назначении человека, о мере ответственности за все происходящее, об истинных и ложных убеждениях и многие другие, связанные с проблемой личности, становятся центральными в философских кружках Станкевича и Герцена, для Чаадаева и Лермонтова. Этими же вопросами жили и романтики А. Бестужев, Одоевский, Н. Полевой и др.

На протяжении всей своей жизни и особенно в 1830-е гг. А. Бестужев выступает против метафизического созерцательного детерминизма и его прямого следствия – фатализма. Особенно много рассуждает он о философии человека в повестях 1830-х гг. «Вечер на Кавказских водах», «Фрегат «Надежда», «Латник». Неслучайно эти повести вызывали неподдельный восторг Кюхельбекера.

В своем философском сочинении «Моя метафизика», идя от шеллингианского представления о человеке как микрокосме («в человеке жизнь осознала себя отдельно. Он центр этой жизни в миниатюре»[1]), Станкевич говорит о высоком предназначении человека, о его благотворном воздействии на самое жизнь. Однако соотношение идеального представления о «действующем субъекте» и современного человека приводит Станкевича, также, как и Чаадаева, к мысли о его (человека) падении и утверждению необходимости нравственного совершенствования: «Сейчас предложу еще способ совершенствования». Станкевич не закончил «Мою метафизику». Также как и «Философические письма» Чаадаева, это сочинение задумано как цикл писем по важнейшим нравственно-философским проблемам. Сохранился неосуществленный план третьего письма, в котором автор и хотел развить вопрос о способе совершенствования. «В письме этом, – говорит Станкевич, – нужно

[1] *Анненков П.В.* Н.В. Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857. С. 23.

коротко объяснить свободу воли, падение человека, достоинство человеческих действий <…> что такое прекрасно действовать».

Принципиально к основному пафосу философии человека у Станкевича примыкает Чаадаев. Говоря об общественном поведении своих современников, Чаадаев утверждает небывалую ответственность личности за всю сумму происходящего вокруг зла. Несмотря на противоречивость нравственно-философской позиции Чаадаева в его «Философическом письме» личность поднята на новую высоту. Вместе со Станкевичем Чаадаев мог бы сказать, что «человеческая индивидуальность непобедима»[1]. Именно незаурядная личность (подобная Моисею и Давиду) сыграет, по мнению Чаадаева, решающую роль в нравственном обновлении мира. В письме к Пушкину от 18 сентября 1831 г. он пишет: «Но смутное сознание говорит мне, что скоро придет человек, имеющий принести нам истину времени. Быть может, на первых порах это будет нечто, подобное той политической религии, которую в настоящее время исповедует Сен-Симон в Париже»[2]. В этом же плане нужно рассматривать письмо Чаадаева к Шеллингу и стремление с шеллингианской философией «откровения» связать свои надежды на проявление необходимой людям, по мнению Чаадаева, нравственной религии[3]. И что очень для нас важно, выдающаяся личность и исповедуемая ею нравственная религия не только обусловлены историей (этого Чаадаев не отрицал), но являлись орудием в руке Провидения, как носитель и выразитель сверхличных сил – это подчеркивало иррациональное, необъяснимое и неразгаданное в человеческой натуре.

Проблеме человека, как указывалось, уделяет свое преимущественное внимание Бестужев, во многом идя от немецкой идеалистической философии. Свое эстетическое сочинение «О романтизме» Бестужев, как показывает черновик, называл еще и иначе – «Рассуждение о душевных качествах человека»[4]. Также, как и Кант, Бестужев признает равно реальными свободу и необходимость, но последней отводит «ограниченный опыт» (у Канта – «царство опыта или чувственного мира»), а свобода приписывается «безграничному воображению» (у Канта – сверхчувственный мир и непознаваемый мир вещей в себе). У Фихте Бестужева привлекали философия активно действующей личности, тезис о первенстве воли и практического разума. Многие положения эстетики Бестужева, его определение романтизма как «стремле-

[1] *Анненков П.В.* Н.В. Станкевич. Переписка его и биография. С. 370.
[2] Сочинения и письма П.Я. Чаадаева / Под ред. М. Гершензона. М., 1914. С. 180.
[3] Там же. С. 192.
[4] ИРЛИ. Ф. 604. № 7. Л. 2.

ние бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах»[1], взгляд на человека как на микрокосм и такие формулировки, как «прекрасное есть заря истинного, а истинное – луч божества, преломленный в вечность»[2], несут на себе след влияния Шеллинга. Однако самое главное, что берет Бестужев в немецкой идеалистической философии и что писателю импонировало в ней, также как Станкевичу, Чаадаеву и другим передовым русским людям 1830-х гг., – это мысль о свободной духовной деятельности человека, противостоящего антагонистическому обществу.

Важнейшей философской проблемой для позднего русского романтизма и идущей от него русской литературы 1840–1860-х гг. была проблема природы человека в искусстве, характера его детерминированности, сути особого антропологизма писателя. Как романтики, поздние декабристы, Батеньков, Бестужев, Кюхельбекер ставят свой главный акцент на абсолютных, вневременных ценностях. К выводу о духовной свободе личности, в главном своем человеческом стремлении обусловленной Богом, приходит и Жуковский, штудируя в 1830-е гг. Паскаля, а до этого, как мы видели, Бонне, Кондильяка, Руссо, Юма и других европейских мыслителей, споря уже в начале XIX в. с материализмом, отстаивая как главный признак величия человека его духовность, т. е., по Жуковскому, связь с Богом, с надличным высоким нравственным законом. Здесь уже, как указывалось, крылось глубокое взаимопонимание Жуковского и Гоголя и приятие им «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Отталкиваясь от причинно-следственного метода познания человека, романтики 1830–1840-х гг., Жуковский, Батеньков, Бестужев, Кюхельбекер, И. Киреевский, Гоголь, а впоследствии Толстой и Достоевский приходят к пониманию той доминанты личности, которая проявляется через непосредственное общение человека с надличными силами, с вечным нравственным законом.

Преодоление в русско-европейском культурном диалоге абсолютизации причинно-следственных путей в объяснении человека сулило искусству и науке о литературе новые открытия, предопределяло радикальное обновление поэтики, особую пространственно-временную организацию произведения, когда линейное, циклическое, дискретное время синтезируется в универсальное художественное время, сакральное в своей сущности. Это предопределяло также новый психологизм

[1] Второе полн. собр. соч. Александра Марлинского. СПб., 1847. Ч. 11. С. 164.
[2] Там же. Ч. 2. С. 574.

с его ориентацией на внутреннее слово, предельно расширяя этическое пространство образа, да и произведения в целом.

§ 2

Кругосветное путешествие «литературного Коломба Руси» по просторам мировой культуры и литературы, непрерывное творческое преодоление Жуковским национальных границ явилось для него важнейшим средством обретения истинной народности.

Совершенно особую роль в мировоззрении и эстетике Жуковского играет диалог важнейших русско-французских культурных традиций. Остановимся только на двух вопросах данной темы: 1) некоторые главные общеэстетические проблемы и 2) общественно-историческая позиция Жуковского как результат глубокого диалога во французской культурной традиции.

Французская литература и эстетика, история и социология, как и вообще французская культура в целом, оказали огромное влияние на развитие личности и мировоззрения Жуковского. Объясняется это, конечно, огромным вкладом французской культуры в мировую цивилизацию, основополагающей в определенной мере ролью французской эстетики и философии в мировом художественном движении. А главное – тем классическим характером, который имели на всех важнейших этапах развития мировой культуры французская литература и эстетика начиная с раннего Средневековья, Ренессанса, включая такие значительные, в большой степени решающие направления мировой эстетической и философской мысли этапы, как классицизм и Просвещение.

Именно во Франции, как известно, была создана наиболее разработанная система классицизма (Буало, Корнель, Расин, Мольер), оказавшая серьезное воздействие на другие европейские литературы и, конечно, на русскую. Просвещение XVIII в. в творчестве французских писателей и философов достигает своего вершинного развития, во многом определившего характер становление европейской художественной и общественной мысли вплоть до революции 1789 г. (Вольтер, Руссо, Дидро).

Обе эти эпохи – классицизм и Просвещение – оказали решительное воздействие на эстетико-философское становление первого русского романтика. Об этом уже красноречиво свидетельствует составленная в 1805 г. «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты», ставшая неукоснительно выполнявшейся программой всестороннего гуманитарного

образования Жуковского. Практическим осуществлением «Росписи» в плане эстетико-философского образования явился «Конспект по истории литературы и критики» (1805–1810)[1], сконцентрировавший почти пятилетние размышления Жуковского над важнейшими проблемами эстетики и представлявший собою эстетическую лабораторию молодого поэта.

Все 4 части «Конспекта» («Эпическая поэма», «Лирическая поэзия», «Сатира» и «Драма») составлены Жуковским на основе всестороннего глубокого изучения Баттё, Лагарпа, Мармонтеля, Вольтера, Руссо, Тома. Их сочинения Жуковский перевел, законспектировал, снабдил своими примечаниями, создал свой свод эстетических понятий, собственный категориальный аппарат, стараясь четко определить свою литературную позицию.

Можно с уверенностью сказать, что первые 10–15 лет формирование литературно-эстетической программы Жуковского происходило в процессе глубокого осмысления французской эстетики и философии, отчасти английской (Блер, Юм). Увлечение немецкой эстетикой придет позднее, в связи с существенной эволюцией Жуковского, когда французская литература перестанет играть главную роль в формировании художественного мышления поэта, на что были свои причины. Что же касается его отношения к французской эстетике классицизма и Просвещения, то здесь следует отметить два важных момента. Первое: отношение Жуковского к французской просветительской эстетике никогда не носило характер прямого влияния, а представляло собою сложный диалог, в процессе которого складывалась собственная эстетическая программа романтизма с сильным просветительским зарядом. Второе: увлечение просветительской идеологией наложило отпечаток на всю жизнь Жуковского, определило в значительной мере природу его романтизма. Основные эстетические категории, психологические проблемы внутреннего мира человека, важнейший для Жуковского вопрос о свободе и необходимости, проблемы поэтического языка – все уточнялось и корректировалось с учетом просветительской эстетики.

Это же можно сказать и об общественно-исторических воззрениях Жуковского. Более того, общественно-историческая, нравственно-философская позиция, во многом определившая его эстетику, формировалась с учетом важнейших событий французской истории. Будучи классической страной революции, Франция определила в значитель-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 49–168.

ной мере главное направление развития общественной мысли в Европе и России первой трети XIX в., вплоть до 1840–1860-х гг.

События Великой французской революции потрясли Европу, имели принципиальное значение для ее грядущих судеб. Это понимал Жуковский и его передовые современники, у которых интерес к Французской революции не утихал на протяжении всей жизни. Об историческом и общекультурном значении Французской революции в интерпретации Жуковского достаточно полно сказано в специальном исследовании А.С. Янушкевича[1]. «Поэт, опираясь на собственный опыт участия в Отечественной войне 1812 г., <…> четко формулирует свое понимание революции, ее исторического значения». И даже особое увлечение Жуковского французской литературой исследователь склонен объяснять прежде всего воздействием Великой французской революции. «Особая концентрация интереса к французской литературе, моралистике, философской мысли в этот период <…>, думается, неслучайна. С одной стороны, это живая память о событиях, потрясших Европу. С другой – попытка понять Великую французскую революцию как часть духовной жизни общества»[2].

Это общекультурное и общеметодологическое значение Французской революции в общественно-идеологической концепции Жуковского углубляется в период 1826–1828 гг. в связи с серьезным исследованием французских историков эпохи реставрации. Изучая «Историю Французской революции» Минье и «Историю Английской революции» Гизо[3], Жуковский глубоко воспринимает идею законосообразности исторического процесса, закономерности и даже необходимости Французской революции, ее антифеодальный, демократический пафос. Работа над «Запиской о Н.И. Тургеневе», начатая в Париже, свидетельствует о широте исторического мышления Жуковского, росте его оппозиционности в отношении к деспотизму властей и нетерпимости к крепостному праву. Выступая адвокатом Тургенева перед царем, Жуковский считает борьбу его с рабством «святым делом».

Видя в оппозиционности Жуковского определенное воздействие демократических и общегуманистических идей Французской революю-

[1] *Янушкевич А.С.* Жуковский и Великая французская революция // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 106–142.

[2] Там же. С. 111.

[3] См.: *Гиллельсон М.И.* А.И. Тургенев и его литературное наследство // Тургенев А.И. Хроника русского: Дневники (1825–1826). М.; Л., 1964. С. 459–460, 431 («Жуковского [интересовали, вдохновляли] волновали не результат, а уроки французской революции и прежде всего нравственное поражение революции». Ср.: *Янушкевич А.С.* Жуковский и Великая французская революция. С. 118–119).

ции, необходимо вместе с тем подчеркнуть, что Жуковский никогда не принимал революционных методов преобразования действительности, никогда он не одобрял результатов Французской революции как способа решительного изменения, оздоровления общества. На всех этапах своей эволюции от 1810-х к 1840-м гг. Жуковский смотрел на Французскую революцию конца XVIII в. как на предупреждающий урок, пример такого общественно-политического развития общества, которого необходимо было избежать России.

Так, в период между 1814 и 1815 г. читая «Замечания» Руссо на «Проект о вечном мире» аббата де Сен-Пьера, Жуковский пишет: «Революция – великий урок, и человечество сделало посредством ее гигантский шаг к своему благосостоянию и усовершенствованию. Теперь только, когда Бонапарте рухнул, можно судить столь великое благо. <…> Тогда для целого бывают сии блага рода человеческого, которые проходят, как буря, и разрушая, пробуждают жизнь» (БЖ, 3, *64*). По всей видимости, завоевательная политика Наполеона и вторжение наполеоновской армии в Россию рассматривались Жуковским как несомненные показатели поражения революции, разрушения ее общественных и нравственных принципов. Для Жуковского события Французской революции лишний раз подтвердили, как он думал, правильность его теории просвещенного монарха. В этом великий урок революции и, конечно, в дискредитации самой идеи революции как метода переустройства общества. «Теперь, – пишет Жуковский там же, – политика вошла на такую ступень высоты, что каждый государь имеет выгоду думать о «благе общем», потому что на нем основано благо частное». То есть, по Жуковскому, революция – урок царям, которые не хотят думать о благе общем. Жуковский подчеркивает слова «имеет выгоду». С этой точки зрения революция для него – очистительная буря или благо.

Целенаправленное изучение истории Французской революции, природы власти, причины мятежей, структуры государственного управления относится к периоду заграничных путешествий 1821–1827 гг. и особенно ко времени пребывания в Париже – 1826–1827 гг., когда Жуковский смог конкретизировать свои представления о политической жизни Франции и более точно оценить вблизи многие события.

Внимательнейшим образом изучая просветителей – Монтескье, Руссо, Фенелона, Мармонтеля, Жуковский вынашивает и в процессе педагогической деятельности оттачивает свою программу просвещенного монарха. Читая фенелоновский роман «Похождение Телемака», Жуковский системой помет создает своеобразный конспект на тему:

каким должен быть идеальный правитель. Дневник 1827 г. – свидетельство того, сколь много усилий вкладывал Жуковский в воспитание наследника престола. Естественно, огромный интерес в этом плане возникает у Жуковского к материалам о Великой Французской революции и ее уроках. Трудно переоценить в этом отношении пометы Жуковского в «Historische Werke» А. Герена[1] («Руководство к истории политической системы европейских государств и их колоний»), посвященном в значительной мере анализу событий Великой Французской революции.

Тщательно выделяет Жуковский те места в исследовании Герена, где преобладает критическая оценка драматических парижских событий как «опустошительного вулкана, озарившего первую столицу Западной Европы». Жуковский, по всей видимости, разделял резко критические мысли Герена, также, как и его отношение к казни короля и кровопролитной ночи с 3 на 4 августа (трагедии, «единственной во всемирной истории»). Действия контрреволюционной коалиции европейских государств, по мнению Герена, с необыкновенной силой проявили антигуманный, безнравственный характер дел и поступков революции Франции, законодательной деятельности Национального Конвента, имевшей следствия гораздо обильнейшие и опаснейшие, чем целый ряд побед.

В связи с событиями 1830 г., за которыми внимательно следил Жуковский, у русского поэта наблюдается новый всплеск интереса к Французской революции конца XVIII в. и ее общественным, политическим, нравственным последствиям. Читая в начале 1833 г. Галлера[2], Жуковский исходит из того, что революции всегда противозаконны, так как они направлены против власти, которая, по его мнению, должна быть неприкосновенной. Он снова вплотную подходит к своей излюбленной мысли о незыблемости власти просвещенного монарха, главной и единственной целью которого было «сделать революции невозможными». Эта цель, считает поэт, должна лежать в основе просветительской программы монарха. Революция всегда обнажает теневые стороны правления. Поэтому в процессе наставнической деятельности Жуковский бесконечно часто обращается к истории Французской рево-

[1] На это указал в своем исследовании А.С. Янушкевич (Жуковский и Великая французская революция. С. 124–127. См. его анализ помет Жуковского на труде А. Герена «Historische Werke von Arnold Hermann Heeren» (Th. 1–14. Göttingen, 1821–18 26).

[2] В библиотеке Жуковского имеется сочинение К.Л. Галлера «Restauration der Staats-Wissenschaft oder Theorie des naturlich-geselligen Zustandes» (Winterthur, 1820. Bd. 1–4).

люции как неизбежному, но отрицательному примеру устройства жизни государства и народа.

«Разрушать существующее, жертвуя *справедливостью* (курсив Жуковского. – *Ф.К.*), жертвуя настоящим для возможного будущего блага, есть опрокидывать гору на человеческое жилище с безумною мыслью, что можно вдруг бесплодную землю… заменить другою, более плодоносной». На основании глубокого изучения большой литературы о Великой французской революции, личного опыта, накопленного и в результате встреч с замечательными исследователями французской истории, и собственных впечатлений от позднейших европейских революций, свидетелем которых был он сам, Жуковский делает столь важные обобщающие выводы, которые он формулирует в письме к наследнику от 1 января 1833 г.[1]

Во-первых, из резюме Жуковского следует осуждение революций с высших для него критериев нравственности. Революция – это всегда насилие, разрушение существующего, система терроризма со всеми ее злодействами, порождающими «владычество страха», парализующего свободу воли. Это всегда жертва справедливости. В ней (революции) попран тот принцип нравственной свободы личности, который философией и творчеством Жуковского был поднят на небывалую высоту (чем Жуковский во многом был обязан французским просветителям).

Во-вторых, Жуковский осуждает беспочвенность несбыточного, абстрактного мечтательства («безумная мысль о возможном будущем благе») – мечтательства благородного на своей первоначальной стадии и, как правило, вырождающегося в необузданное властолюбие и волюнтаризм.

И главная мысль письма Жуковского – отрицание самого принципа революции, которая, по Жуковскому, всегда противозаконна, отрицание возможности вдруг, актом насилия изменить жизнь, уничтожить традицию, культуру. Нельзя вдруг, думает Жуковский, изменить бесплодную землю. Улучшение почвы требует огромного труда. На протяжении всей своей жизни, начиная с ранних лет, когда впервые определилась у будущего русского поэта жажда самоусовершенствования, до 1840-х гг., периода страстного увлечения проблемами христианской веры, Жуковский утверждает путь эволюционного усовершенствования личности и национальной жизни в целом как важнейшую форму

[1] *Жуковский В.А.* ПСС: В 12 т. СПб., 1902. Т. 12. С. 29. Далее, цитируя по этому изданию, указываем в тексте аббревиатуру ПСС, номер тома и страницы.

идейного противостояния передовой культуры человечества всем видам насилия.

***

В революции 1848 г. с особой наглядностью, как в кривом зеркале, проявились уроки Французской революции. Лозунги свободы, равенства и братства, произносимые когда-то с искренним энтузиазмом, обернулись химерой. Опыт революций 1830 и 1848 гг. на деле показал несбыточность мечтаний первой революции. «Скоро терроризм, гильотина и высший деспотизм Наполеона отрезвили умы и показали голую истину <…> Теперь уже нельзя возвратить идеалы молодости <…> теперь никто не верит тому равенству <…>» (ППС, XII, 136). «И та революция, которая бесится перед глазами нашими, есть не иное что, как отвратительное детище эгоизма»[1]. Сейчас, рассматривая историю революции Франции, Жуковский говорит о ее «полугодовой трагедии». Таким образом, интерес Жуковского к истории Французской революции на всех этапах ее развития объясняется горячим стремлением поэта и наставника, отталкиваясь от идей революции, во всем обширном их содержании, предложить свою программу переустройства России, во многом основанную на идеологии либерального французского Просвещения. Французская историография, виднейшие представители европейской общественной мысли (в том числе и прежде всего французской) явились важнейшим фактором формирования общественных воззрений Жуковского, в значительной мере и его эстетической программы.

В 1840-е гг. одну из основных для него проблему нравственной свободы Жуковский свяжет с христианской верой. Ополчение «революционного учения» против веры означало для Жуковского окончательный подрыв нравственной свободы, закованной в цепи жесткого социального детерминизма материалистами XVIII в. (о полемике поэта с ними речь шла выше). Это уже понимали историки эпохи Реставрации. Так, Гизо в лекциях об истории цивилизации утверждал идею прогресса в нравственном совершенствовании человека, основным стимулом которого является свобода воли, свобода нравственного выбора. Именно она, связанная незримыми нитями с надличными силами «Всемирного Духа», определяет основной человеческий смысл культуры, который никогда, с точки зрения Гизо, не поглощается социумом. Жуковский активно выделяет следующие слова в первой лекции

[1] Русский архив. 1885. № 4. С. 5–29.

Гизо, где говорится о соотношении общества и человека: «Общества рождаются, живут и умирают на земле <…>, но они не поглощают собою всего человека. Вступив в общество, он сохраняет благороднейшую часть самого себя, свои высшие способности, которыми он возносится до Бога, до будущей жизни, до неведомых благ незримого мира <…>»[1].

Проблема веры как важнейшего источника нравственной свободы человека является одной из центральных нравственных проблем Жуковского, стоящих перед ним в процессе восприятия таких французских мыслителей, как Бонне, Кондильяк, Снелль, Руссо. Продолжим в этом плане начатый выше разговор о диалоге Жуковского с Руссо. Ставя в центр своего внимания такую проблему гносеологии и этики, как соотношение свободы воли и необходимости в деятельности отдельного индивидуума[2], Жуковский вслед за Руссо первостепенное значение придает проблеме религии как важнейшему фактору, определяющему нравственность человека.

Существенной составляющей человека, выводящей его за пределы социального детерминизма, является его божественная сущность, доминанта его духовности. К словам Руссо о Божестве, которое движет вселенную и дает всему порядок, создает волю и разум, но остается непознанным и невидимым, Жуковский приписывает: «Философ видит

---

[1] *Гизо Ф.* История цивилизации в Европе. Париж, 1828. См.: Библиотека В.А. Жуковского (Описание) / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. № 1201. Цит. по изд. 1892 г. (СПб.). С. 16.

[2] Полемика Жуковского с Руссо связана, главным образом, с некоторыми чертами концепции человека, по-разному интерпретированными русским и французским писателями. Руссо убеждает, что идеализируемый им естественный человек – существо в принципе антиобщественное. Жуковский этого категорически не принимает. По мнению русского поэта, альтернатива природных и общественных начал в человеке в корне неверна. Жуковский вообще очень скептически относится к сконструированному Руссо стереотипу «естественного человека». Общение, по Жуковскому, – закон жизни человека. Даже в первобытном состоянии человек сложен, и одним из важнейших источников этой сложности является общение. Видя (вслед за Руссо) главный смысл человеческой жизни в желании добра и умении делать добро, Жуковский тут же уточняет, что «желание это может иметь все свое величие лишь в обществе, которое совершенствует человеческую природу». Общение с людьми – важнейший стимул развития умственных способностей человека. «Одни только наши отношения к людям, – пишет Жуковский, – служат началом наших умствований». В общении не только источник интеллектуального развития человека и средство для самопознания, но и основной критерий нравственной ценности. Процесс совершенствования человека, по мысли Жуковского, возможен лишь в обществе, в общении людей друг с другом. Последнее усложняет человека. Это становится одним из важнейших принципов этики и эстетики Жуковского. См. подробнее об этом: *Канунова Ф.З.* Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. Томск, 1990. С. 149–150.

Бога в создании, но не видит его в нем самом – религия его видит в нем самом и ставит его в отношение с человеком». Бог в данном случае – духовная сила, которая руководит свободой воли и которую нельзя постичь рассудком, но «что она есть и действует, говорит человеку сердце». Идея «таинственного бытия», невыразимости человека во многом связана с этими стержневыми мыслями Жуковского.

В религиозно-философских статьях Жуковского 1840-х гг. этот тезис получает развитие и обоснование. «Вера, – скажет теперь Жуковский, – высочайший акт человеческой свободы, есть в то же время и высший дар Божией благодати. Мы принимаем откровение, покоряя ему рассудок: наша вера есть следствие сего добровольного покорения рассудка». Эта мысль постоянно варьируется Жуковским: «Вера свободна» (ПСС, XI, 5). Иными словами, основой свободы человеческой воли, по Жуковскому, является воля Бога. Свобода воли опасна и слепа, когда она связана только с разумом и когда человек подавляет в себе инстинкт совести. «Свобода личная определяется внутренним законом совести, инстинкт которой вложен Богом и контролируется Богом».

В 1840-е гг. центральную для него проблему нравственной свободы личности Жуковский свяжет с христианской верой. Здесь он был принципиально близок к Руссо, к Гизо, который, как мы видели, утверждал, что общество и общественные связи «не поглощают собою всего человека <…> что он (человек) сохраняет благороднейшую часть самого себя, свои высшие способности, которыми он возносится до Бога, до неведомых благ незримого мира».

Для Жуковского 1840-х гг. эти мысли Гизо были принципиально близки, они во многом определяли для него главную доминантную оппозицию его мировоззрения – оппозицию христианской морали революционной этике. Оппозиция христианства и наполеонизма – главная идея не только Жуковского[1]. Эту идею он завещает своим преемникам по русской литературе. Это путь Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого.

Таким образом, важнейшие общественные воззрения Жуковского, как и нравственно-философские концепции личности, формировались в процессе глубокого изучения французской истории и ее разных интерпретаторов. При этом Жуковский никогда не отрывался от родной российской почвы. Опираясь на гуманистическую культуру французского либерального Просвещения, он утверждает путь эволюционного

[1] См., например, программную статью Ф.И. Тютчева «Россия и революция» (1848), принципиально близкую общественной, религиозно-философской концепции Жуковского.

развития человека и нации в целом. Колоссальный труд воспитателя и наставника будущего русского царя Александра II был направлен на то, чтобы «сделать революцию в России невозможной».

В этом проявились не только определенный утопизм и «противоречия» Жуковского, но и удивительная чуткость к отечественной культуре, национальному менталитету и завидная прозорливость в предсказании того пути русской общественной мысли, классической литературы и культуры, на котором национальная специфика русского искусства получила наиболее полное воплощение.

§ 3

Ю.М. Лотман, несколько перефразировав А.С. Пушкина, назвал Н.М. Карамзина «Колумбом русской истории», В.Г. Белинский именовал «Коломбом русского романтизма» В.А. Жуковского. Думается, что эти два феномена открытия неслучайно были определены образом Колумба, который, как известно, не просто обнаружил новые земли, а изменил способ мышления европейцев. Открытия Карамзина и Жуковского, историзм мышления и романтизм, как сложные комплексы новых идей о мире и человеке – явления, тесно связанные. Романтическая философия и творчество Жуковского во многом опирались на карамзинские представления об истории.

Вместе с тем не один Карамзин-историк способствовал выработке принципов романтической эстетики. Корнями своими они уходят и в западноевропейскую философскую и историческую мысль. В частности, чрезвычайный интерес, на наш взгляд, представляет восприятие Жуковским трудов прусского историографа, профессора истории при Берлинской военной академии, а затем члена Академии наук Фридриха Ансильона (1767–1837)[1]. В библиотеке русского поэта были собраны многие его сочинения: «Философские эссе, или Новая “смесь” литературы и философии» (т. 1–2, Париж, 1817), «Обзор революций в политической системе Европы» (т. 1–4, Париж, 1823), «Новые очерки о политике и философии» (т. 1–2 , Париж, 1824), «Мысли о человеке, его отношениях и интересах» (т. 1–2, Берлин, 1829)[2].

Во всех книгах – многочисленные пометы и записи Жуковского. Это очень большой материал, позволяющий поставить ряд проблем, касающихся социально-политических, философских, педагогических

[1] В августе 1810 г. Ансильон отказался от должности проповедника и от своей профессорской кафедры, приняв на себя воспитание кронпринца.

[2] См.: Библиотека В.А. Жуковского (Описание). № 547, 548, 2576, 2577.

взглядов Жуковского. Остановимся на его рецепции «Эссе о философии истории» Ансильона, единственном сочинении в первом томе «Философских эссе», привлекшем внимание поэта. Чтение эссе датируется, вероятно, 1820-ми гг., когда Жуковский лично познакомился с Ансильоном (во время своего первого заграничного путешествия, 31 октября 1820 г., на обеде у принцессы Александрины Жуковский, по его словам, «сидел за столом подле Ансильона, с которым познакомился»[1]), много раз встречался с ним, общался во время своих заграничных путешествий. Судя по дневнику Жуковского, только в ноябре 1820 г. состоялось три его встречи с Ансильоном (2, 5 и 21-го)[2].

Так, Жуковский описывает в своем дневнике обед, проходивший 2 ноября 1820 г. в доме русского посланника при Берлинском дворе Д.М. Алопеуса, на котором присутствовал и Ансильон. В этой записи находим следующую характеристику Ансильона: «<...> имеет ум и знания и любезный характер добродушия. Ансильон, мне кажется, изображен как нельзя лучше счастливым словом княжны Туркестановой: «Il a beaucoup d'esprit, beaucoup de connaissance et d'éloquence, mais il fait sur moi l'effet d'un home qui dicte». «Et d'un home, qui dicte bien»[3], надобно прибавить. Этот человек много знает, из приобретенного сделал нечто целое и порядочное, одарен памятью, и в нем, кажется, до сих пор сохранился прежний проповедник <...> Знакомство с ним есть узнание редкости...»[4].

Судя по дневниковой записи, разговор Жуковского с Ансильоном касался в тот день Бонапарта, о котором Ансильон говорил, по словам Жуковского, «не просто как человек, а как человек, имеющий место у двора». Он приводит высказывание Ансильона, относящееся к Наполеону, Франции и Европе: «Il faut avouer, qu'il a un beau jardin à cultiver, mais il n'a pas su le conserver»[5]. Еще одной темой для разговора

[1] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 147. Далее при цитировании по этому изданию указываем аббревиатуру ПССиП, том и страницу.

[2] Встречи продолжались зимой – весной, осенью 1821 г., в основном на обедах у короля или у кронпринца. Перечисляя тех, кого встретил, Жуковский всегда отмечает в дневнике Ансильона. То, что это не были мимолетные встречи, доказывает, например, запись от 18 января 1822 г.: «Ужин у кронпринца. Жаркий спор с Ансильоном о греках. Вспыльчивость» (Там же. С. 237). Впоследствии, бывая в Германии, Жуковский неоднократно посещал Ансильона (в июле 1826 г., в сентябре 1827 г.) или опять-таки встречался с ним у кронпринца. См.: Там же. С. 250, 293, 295, 296.

[3] У него много ума, много знаний и красноречия, но он производит на меня впечатление человека, который проповедует. – И который хорошо проповедует.

[4] Там же. С. 148.

[5] Нужно сознаться, что у него был для возделывания прекрасный сад, но он не сумел его сохранить (Там же).

с Ансильоном, воспитателем будущего короля Фридриха Вильгельма IV, была фигура В. Ниенштета, воспитателя принца Альбрехта Прусского. Все затронутые в беседе темы оказываются тесно связанными органичной для Жуковского логикой: история, великие исторические деятели и формирование их личности.

***

Как известно, при установлении диалогических связей между различными национальными культурами особенно важной оказывается интерпретация явления, личности, традиции и т. д. реципиентом. В таких случаях диалог начинает функционировать в самых сложных и плодотворных своих формах, не сводимых к «заимствованиям» и «влияниям», но позволяющих скрещивать разные позиции, трансформировать их и порождать новые смыслы старых идей, по сути, новые идеи.

В связи с вышесказанным прежде всего следует обратиться к самому предмету изученного Жуковским труда Ансильона, обозначенному в его заглавии. Под философией истории автор понимает философское исследование общих законов исторического процесса, отвлеченно взятого, т. е. Ансильон подводит под общий знаменатель две самостоятельные области знания – историю и философию, его интересует их соприкосновение. Уже это оказывается принципиально близко Жуковскому, который еще в ранних письмах к А.И. Тургеневу писал о том, что «хорошее понятие об истории» нужно для «приобретения философического взгляда на происшествия в связи»[1].

Вместе с тем уже в 1810-е гг. история для Жуковского – это необходимый ориентир в творчестве. Она не только «возвышает душу, расширяет понятие» писателя, утверждает Жуковский, но и «предохраняет от излишней мечтательности, обращая ум на существенное»[2]. Потому столь важной представлялась Жуковскому утвержденная Карамзиным мысль о сопряжении истории и поэзии. Позднее, с одной стороны, под влиянием западной романтической историографии, сближавшей историю с поэзией (Барант, Минье, Гизо), а с другой – «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина, в которой, как известно, Жуковский всегда видел высокохудожественное литературное произведение, история и философия истории будут осмысливаться им как одна из принципиальных основ прозы, как богатейший источ-

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 75.
[2] Там же.

ник ее материала, тем и проблем и как фундамент их осмысления и изображения.

Не менее важно для Жуковского было и изначальное стремление видеть «происшествия в связи», чему он начинал учиться еще в 1800-е гг. у западных историков Шлецера и Миллера. Универсальность процесса познания и понимания истории станет предметом полемики 1820-х гг. об «Истории…» Карамзина, которая охватила чуть ли всю творческую интеллигенцию России и в которой непосредственное участие принял Жуковский. Все это закономерно выльется в 1830-е гг. в многозначность самого понятия истории у Жуковского, включающего в его границы и философский, и социально-политический и художественный подходы. Поздние прозаические статьи Жуковского, посвященные истории, запечатлели историческое мышление автора, понимающего все события (близкой и далекой истории, общие и личные, внешние и внутренние) в их глубинных истоках и закономерностях.

***

Общие историко-философские построения Ансильона основываются на мысли о том, что в целостном бытии универсума всегда «различались два вида действий: действия природы и разума, т. е. человека. <…> Они перекрещиваются, взаимодействуют, потому что имеют разный характер»[1]. Это положение, заключающее в себе самое ядро авторской философии истории, и привлекает внимание читателя. Он с интересом следит за его дальнейшим развитием, в ходе которого доказывается, что «природа – это империя необходимости», а действия человека, отчасти подчиненного тем же законам, что и природа, все же являются «действиями свободы»[2].

Все это было очень близко Жуковскому, особенно в 1820-е гг., а потом в 1830–1840-е гг., когда он именно под таким углом зрения разрабатывал концепцию истории вообще и русской истории в частности, сосредоточиваясь прежде всего на моральном смысле исторических событий, связанном со свободным нравственным выбором человека. Это нашло очень яркое отражение в его творчестве, в частности, в повороте поэта к эпосу, к прозе, в поисках нового содержания для прозы, связываемого им с философско-историческими темами.

---

[1] *Ancillon Fr.* Essais philosophiques, ou nouveaux mélanges de literature et de philosophie. Paris; Genève, 1817. Vol. 1. P. 86. Здесь и далее перевод мой. – *И.А.*

[2] Ibid. P. 86–87.

В свете названных выше идей история человечества рассматривается Ансильоном как вечная борьба между свободой и необходимостью, что определяет, по мысли автора, «вечное условие развития человеческого духа»[1]. Здесь еще одно объяснение необычайно горячего и положительного восприятия Жуковским философии истории Ансильона, который видит смысл движения истории в наиболее полном разворачивании человеческой природы. Для него человек ни в коем случае не мыслится пассивным продуктом истории. Отталкиваясь от идеи стихийного хода истории, Ансильон считает, что человек, наделенный самой природой свободной волей, способен не только вливаться в историю, но и делать ее. Судя по пометам, это полностью разделяется Жуковским, всегда отстаивавшим важную роль человека в историческом развитии.

Одной из центральных для русского романтика в 1830–1840-е гг. становится проблема возможных путей человечества к прогрессу. Как уже было сказано выше, с одной стороны, Жуковский постоянно размышляет о революции как историческом явлении, как порыве общества к свободе. С другой стороны, он постоянно говорит о христианстве как о некоем идеале, основе, которую можно и нужно противопоставить революционному вмешательству человека в ход истории. Попытка писателя решать политические вопросы неизменно уводила его в область философии истории, веры, этики и эстетики. В центре при этом всякий раз оказывается мысль о нравственном совершенствовании личности и ее нравственной свободе.

Логика размышлений Жуковского о революции неизменно приводит его к вопросу о подлинной и мнимой свободе. Философия истории, политика, нравственность замыкаются в один круг. В центре его оказывается концепция личности. В своих поздних статьях он настойчиво отрицает революцию как мнимое освобождение. Так, в статье «О происшествиях 1848 года» Жуковский развивает сокровенную мысль о том, что «мнимые освободители», «самовольные действователи, вмешавшиеся с такой самонадеянностью в дело Провидения», «для того провозглашают свободу, самодержавие народа, <…> независимость мысли и слова», чтобы только «украсить мятеж» (ПСС, X, 117). В статье «Что будет?» автор восклицает: «Это всеобщее отвержение всякой святыни называется теперь свободою, движением вперед, торжеством человечества, освобождением разума» (ПСС, X, 139). В биографиче-

[1] *Ancillon Fr.* Essais philosophiques... P. 88.

ском очерке «Иосиф Радовиц» Жуковский прямо назовет революцию и все ее «так называемые благоприобретения» ложью.

«Мнимой свободе» Жуковский неизменно противопоставляет утверждение нравственной свободы, которая является прочным фундаментом веры и смирения человека перед Богом и его волей, а также основой общественного прогресса. В письме наследнику престола от 29 января 1849 г. Жуковский, сравнивая Великую французскую революцию и «теперешнюю», прямо пишет о том, что «та революция, которая бесится перед глазами нашими, есть не иное что, как отвратительное детище эгоизма»[1].

Единственной силой, способной вернуть человека на землю, отвратить его от абстракций к реальности, от теорий и идей к натуре человека, признается вера в Бога, которая диктует одну для всех нравственность, не ломающую, а напротив, укрепляющую личность. На этой оппозиции – христианства и эгоизма, которая, как справедливо отмечает Ф.З. Канунова, становится центральной идеей творчества Жуковского 1840-х гг., строится его поэма «Странствующий жид»[2], которую поэт сам называл своей лебединой песней, подчеркивая, что в ней «заключены последние мысли» его жизни[3].

Вводя в свою философию истории как одно из основных понятие свободы и рассматривая проблему ее соотношения с необходимостью, Ансильон настаивает на историческом подходе к самим этим категориям. Свобода на первых этапах истории человечества означала, по мнению автора, очень заинтересовавшему Жуковского, «возможность действовать или не действовать <…> Затем свобода превратилась в возможность подчиняться добровольно различным законам и посвящать физический инстинкт моральному». Именно действие в сочетании с сознательным отказом от него, в зависимости от нравственно-этических обстоятельств, называется Ансильоном «настоящей свободой», понимаемой в эссе как важнейший двигатель истории[4].

Жуковскому в свете историко-философских рассуждений, особенно важной, по-видимому, представляется мысль о способности челове-

[1] Русский архив. 1885. № 4. С. 529.

[2] См. об этом подробно: *Канунова Ф.З.* Проблема взаимодействия онтологии и поэтики в поэтическом завещании В.А. Жуковского («Странствующий жид») // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф. Томск, 2002. Ч. 1. С. 100–110.

[3] См. письмо к П.А. Плетневу от 13 сентября 1851 г. (*Жуковский В.А.* Соч.: В 6 т. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 6. С. 601), письмо А.П. Елагиной от 3/15 января 1852 г. (Уткинский сборник. М., 1904. С. 86). См. также: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 453.

[4] *Ancillon Fr.* Essais philosophiques… P. 92.

ка отказаться от какого-либо безнравственного действия. Он записывает на полях с. 93: *«Отказ есть в какой-то мере свобода совести самой по себе, принявшей решение страдать, но не быть дурной, сраженной нравственно»*. Жуковский всегда стремился соединить свою философско-историческую систему с идеей самоконтроля и саморегуляции личности, которая была чрезвычайно важна для него с самого начала творчества. В 1820-е гг. в этот комплекс идей органично вливается теория страдания, которая формируется в связи с религиозно-нравственными исканиями Жуковского и становится все более значимой для него в последний период творчества. Не случайно мысль о нравственной свободе человека как вечной основе истории Жуковский освещает в своей поздней прозе важнейшей для него темой Царства Божия, «в котором нет врагов, а есть один союз народов для общего благоденствия» («Русская и английская политика». Здесь очень показателен призыв автора «переменить основные правила политики и опереть ее не на языческих понятиях метафизического государства, а на христианских понятиях Царства Божия» (ПСС, XI, 45).

***

Вопрос об активности личности в историческом процессе ставится Ансильоном и в аспекте роли великих людей в истории и ее соотношения с действиями народа. Автор «Эссе о философии истории» не настаивает на их противопоставлении. Напротив, он утверждает, что великие люди, как и все остальные, не могут стоять вне общества, и потому именно в силу своей гениальности, избранности они должны, считает Ансильон, больше других заботиться о своем «моральном состоянии». Жуковского, с самого начала творчества проявлявшего принципиальный интерес к образу сильной личности, привлекает именно этот поворот мысли Ансильона. Стержнем всех героев с сильным характером, созданных Жуковским, является богатство внутреннего мира, тонкая душевная организация, высокий уровень нравственности. Таковы герои его ранней прозы – Ильдегерда, Вильгельм Телль, Вадим Новогородский и т. д.

В период творческой зрелости эти идеи становятся для Жуковского ведущими. Так, представляя в статье конца 1820-х гг. «Черты истории государства Российского» русскую историю как общенациональный процесс, Жуковский ставит в качестве основного вопрос о роли отдельных личностей в ее течении. Неслучайно обе части статьи представляют собой галерею портретов русских князей. Жуковский дает им яркие, индивидуальные, нравственно-психологические характеристи-

ки, которые соотносятся с авторской идеей об общем ходе исторического развития. Рисуя один за другим портреты князей, Жуковский подчеркивает вклад каждого в общую историю и одновременно передает ее динамику, смысл которой он видит, прежде всего, в нравственном развитии.

Особое место в истории государства российского отводится Жуковским княгине Ольге и князю Владимиру, который давно привлекал внимание писателя и в «Чертах истории…» назван «преобразователем и самого себя, и России». С точки зрения автора, жизнь Ольги и Владимира и управляемой ими страны делит на две части принятие христианства. В одной – необузданность и разъединение, в другой – «укрощение диких нравов, просвещение ума, образование гражданское», «твердый союз отечества нашего» (ПСС, X, 34).

В статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», в которой описывается день открытия Александровской колонны, важное место отводится фигуре Александра I и связанному с нею вопросу о роли личности в истории. И здесь деятельность Александра рассматривается автором в двух тесно переплетающихся аспектах – в собственно историческом и в нравственном. Образ Александра в статье явно романтизирован и мифологизирован: он – воплощение победы русской армии над Наполеоном, память о Бородине, о «всенародном Лейпцигском бое, Париже, Наполеоновом гробе», и вместе с тем Жуковский рисует образ великого царя как смиренника, закрывшего свои глаза «в стороне от всякого блеска царской славы» (ПСС, X, 30).

Начало новейшей истории России Жуковский связывает с именем Петра I, повернувшего страну к Западу, преобразовавшего «самовластье» в самодержавие, «в благотворную власть закона». Интересно, что в статье 1838 г. «Пожар Зимнего дворца» Жуковский проводит историческую параллель между Петром Великим и Николаем I. Николай I представлен как царь, реализующий «замышленное Петром», как символ перемен, необходимого обновления России. Он не просто сознательно идеализирован, в нем представлен идеал монарха, как его понимал Жуковский: отец, хранитель Семьи, Дома. Причем эти понятия – «семья», «дети», «дом», «отец» – наполняются глубоким символическим смыслом, связанным и с политикой, и с историей, и с философией, с такой ее категорией, как соборность, которая многое определяла в русской литературе XIX в. Кроме того, Николай I изображен Жуковским как защитник русской культуры, как просвещенный монарх. В связи с этим в статье подчеркиваются исключительные усилия царя, направленные на спасение сокровищ Эрмитажа, «которые в течение

стольких лет были собираемы государями русскими и коих утрату ничто бы не заменило» (ПСС, X, 70). Император Николай Павлович выведен в этом плане продолжателем не только Петра I, но и Екатерины II, в связи с именем которой в статье называются такие деятели русской истории и культуры XVIII в., как Потемкин, Суворов, Державин. Всё это в статье Жуковского столь же конкретные имена, сколь символы, определяющие лицо эпохи, суть русской ментальности, направление развития России. Галерея портретов русских императоров завершается обликом наследника русского престола, воспитанием и просвещением которого занимался сам Жуковский.

В своих поздних статьях Жуковский постоянно обращается к фигуре Наполеона, в отношении к которому исследователи выделяют несколько этапов[1]. В конце 1830-х, в 1840-е гг., указывает Ф.З. Канунова, «наполеоновский сюжет и сам образ Наполеона у Жуковского укрупняются, принципиально мифологизируются, приобретают историческую значительность, наполняются глубоким философско-символическим смыслом раздумий о судьбе великой исторической личности, о ее ответственности перед миром, о ее трагических ошибках, о подлинном и мнимом бессмертии»[2]. В отношении к поздней прозе это утверждение можно дополнить. Наполеон введен здесь в большой социально-политический и исторический контекст и выступает символом великого нарушения вечных законов бытия, за которое десятилетиями расплачиваются его потомки. С точки зрения Жуковского, именно первая французская революция и «завоевательный деспотизм Наполеона» пробудили «самоубийственный деспотизм народного самодержавия», узаконили «дух буйства» и поколебали самое «основание гражданского порядка» – религию, уважение народа к власти, покорность долгу, публичную и частную правду («Иосиф Радовиц» /ПСС, XI, 48/).

Выделив человека как решающую силу истории и обратившись в связи с этим к внутреннему миру отдельной личности, Жуковский одновременно осмысливает народ как важнейшую единицу истории. Это убеждение писателя пройдет через все его творчество, начиная от ранних переводов (например, повести «Вильгельм Телль, или Освобожденная Швейцария, сочинение И. Флориана, с историческою картиною» (1802 г.), о которой речь пойдет ниже) и кончая поздними оригиналь-

[1] См.: *Канунова Ф.З.* Оппозиция наполеонизма и христианства // Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия. Новосибирск, 2001. С. 102 и далее.

[2] Там же. С. 106.

ными статьями. Например, в статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года» одним из важнейших образов-символов оказывается древнейший культурный образ поля, воплощающий Россию. Поле «богато и бодрым народом, и землею» и со всех сторон защищено Божьей Правдой. Образ поля, как видим, Жуковский связывает прежде всего с «мыслью народной». Выражение Л.Н. Толстого здесь очень кстати, поскольку его концепция истории как жизни народа очень близка традициям Жуковского. Народ представлен в данной статье как одно из главных действующих лиц истории. Он осмысляется как прочный фундамент России, ее «одушевленная ограда». Р.В. Иезуитова справедливо указывает на то, что «из опыта военных лет» Жуковский «вынес высокое уважение к народу, понимание его силы и значения». В этом отношении исследователь видит «общность позиций» писателя с декабристами[1]. Квинтэссенцией народной силы является в «Воспоминании...» русское войско, колонны которого *«вдруг из всех улиц, как будто из земли рожденные»* (ПСС, X, 29), двинулись к площади. За описанием русского народа и русской армии, в которых Жуковский подчеркивает силу, непобедимость и в то же время упорядоченность и покорность, стоит понимание истории как неостановимого процесса жизни народа, имеющего всеобщий, часто представляющийся отдельному человеку таинственным, высший смысл.

***

Именно убеждение Ансильона в целостности истории, покоящейся на общечеловеческих законах, позволяет ему шагнуть вперед, по сравнению со многими своими современниками, в отношении одного из главных историософских вопросов о правомерности философского конструирования истории a priori. Он расставляет здесь очень важные новые акценты, как раз и заинтересовавшие Жуковского. Мы имеем в виду размышления Ансильона о соотношении всеобщей истории и истории отдельных народов, которые для автора эссе уже не есть только части некоторого высшего целого, они - самостоятельные целые. В их жизни, конечно, могут и должны действовать общие законы исторического развития, но это отнюдь не означает существование некоторого общего плана, реализуемого, так сказать, поодиночке отдельными народами. Ансильон настаивает на том, что история одного народа не может повторять историю других. Нужно сказать, что Жуковский до-

[1] *Иезуитова Р.В.* Жуковский и его время. Л., 1989. С. 150.

вольно рано начал интересоваться историей отдельных народов, в первую очередь, конечно, русского.

При этом если в ранних прозаических переводах и сочинениях писателя («Вильгельм Телль, или Освобожденная Швейцария», «Ильдегерда, королева Норвегии», «Вадим Новогородский») ставились общие вопросы о национальном духе, определяющем историческое развитие отдельного народа, то в 1840-е гг. из статьи в статью переходят мысли об особом историческом пути России, во многом определяющие системность поздней прозы Жуковского. Например, в статье «О стихотворении “Святая Русь” читаем: «Россия шла своим особенным путем, и этот путь не изменился с самого начала ее исторической жизни <…>. Две главные силы властвовали и властвуют ее судьбою; они навсегда сохранят ее самобытность <…>. Эти две силы суть церковь и самодержавие». Или в статье «О происшествиях 1848 года»: «Россия вступит в ее особенный, ее историею, следственно самим Промыслом ей проложенный путь; она не будет Европа; не будет Азия, ибо она государство христианское, она будет Россия – самобытный, великий мир <…> судьба России заключается в развитии самодержавия» (ПСС, X, 123, 107).

Точки сближения и расхождения Жуковского с теориями славянофилов очевидны. Он не только подчеркивает самобытность развития России, в которой монархия как форма политического устройства общества определяется, как это хорошо понимал Жуковский, в первую очередь особенностями национального сознания, основывающегося на идее целостности духа, на приоритете внутренней свободы, на религиозности миропонимания в целом. Наряду с этим Жуковский, как и Гоголь (впоследствии их поддержит и Достоевский), говорит о необходимости синтеза восточного и западного начал «как сторон одного и того же предмета»[1].

Возвращаясь к Ансильону, укажем, что Жуковский с большим вниманием отнесся и к его мысли о том, что исторические факты требуют аналитического подхода, разложения их на некоторые простейшие элементы. В частности, объяснения истории того или иного народа, полагает прусский историк, не может быть без учета влияния природных условий на нее. Эта идея находит отклик у Жуковского, который в собственных статьях решает эту же проблему. Так, например, статья «Черты истории государства Российского» открывается большой цитатой из Карамзина, в которой ставится вопрос, представляющийся обоим авто-

[1] *Гоголь Н.В.* Соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 252.

рам одним из самых важных и сложных историко-философских вопросов о России: «как земли, разделенные вечными преградами естества, неизмеримыми пустынями и лесами непроходимыми, хладными и жаркими климатами, как Астрахань и Лапландия, Сибирь и Бессарабия могли составить одну державу с Москвою?» (ПСС, X, 32).

Эта таинственная, трудно постигаемая разумом обширность территории, помноженная на сложнейшие климатические условия России, многое определяет, по мнению Жуковского, в ее истории, которая всегда была устремлена к созиданию целостности. Кроме того, Жуковский явно разделяет мысль Ансильона о том, что задатки будущей истории каждого народа заключены в его физическом и особенно психическом своеобразии. Хотя в большей мере Жуковского, по-видимому, интересовала «обратная связь» – влияние истории на национальный характер. Не останавливаясь на этом подробно, напомним лишь, что еще в 1810-е гг., в связи с замыслом поэмы «Владимир» обратившись к изучению русской истории, Жуковский писал А.И. Тургеневу: «в истории особенно буду следовать за образованием русского характера, буду искать в ней объяснения настоящего морального образования русских»[1].

***

Обратив внимание на важность природных и антропологических условий исторического развития, Ансильон осмысливает и традиционную точку зрения о существовании некой высшей надличной силы, двигающей историю вперед. Из нее, как и из допущения вечного всеобщего закона истории, но со своей спецификой, также вытекает мысль о бесконечности истории и ее целостности. Идея транцендентного смысла истории, привлекавшая внимание Жуковского на протяжении всего творчества, в 1820-е гг. легла в основу построения русским романтиком модели всемирной истории, внимание к которой возникло почти одновременно у многих его современников. В ряде своих статей, среди которых следует назвать прежде всего «Обозрение всемирной истории», Жуковский много рассуждает о Провидении, божественном Промысле, с чем он связывает и периодизацию истории, и понимание ее процессуальности и целостности.

В развитии человечества Жуковский предлагает вычленять периоды, эпохи и века. При этом он выделяет в истории одно самое важное событие, от которого и отталкивается в периодизации. Таким событи-

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 59.

ем называется рождение Христа, определившее высокий нравственный смысл человеческой истории. Жуковский повсюду полемизирует с материалистическими концепциями XVIII в., опровергая уподобление человека части природы, полностью ею детерминированной, и сближается с Гоголем, Батеньковым, бр. Киреевскими. Батеньков, например, писал, что только «воля, разум и намерение», имея в виду Бога, могут «изъяснить» происхождение мира и человека. В другом письме он называет Бога математиком и поэтом, наполнившим вселенную «своею славою, величием, гармонией и красотою»[1]. Для Жуковского 1830-х гг. все это тоже было очень характерно и важно, означая поворот к реальности, таинственность которой писателю становилась все очевиднее и познание и изображение которой в искусстве он все теснее связывал с проникновением внутрь отдельной человеческой души, внутрь общенационального, общенародного духа. Такое мироощущение определяло и поэтику творчества Жуковского, и поэта, и прозаика, его психологизм, внимание к символике, мифопоэтике.

В «Отрывке письма из Швейцарии» (1833), во многом посвященном размышлениям автора о сути истории, повторяется мысль о том, что жизнь общества, представляющая собой «бурю страстей» и «минутных волн», в конечном итоге «покорствует одному общему движению» в направлении к гармонии, целостности. Верховным двигателем истории называется Провидение, потому что только оно «действует в целом».

При этом понять историю в трансцедентном смысле и для Ансильона, и для Жуковского вовсе не означает оставить эмпирическую историю, проходящую сквозь живую душу человека, сквозь его ежедневную жизнь. В связи с этим очень интересно вспомнить исторические сочинения Жуковского, в которых в первую очередь внимание проявляется к нравам, историческому быту, а не к собственно историческим событиям. И здесь можно выстроить целый ряд оригинальных и переводных произведений.

***

В качестве заключения обратим внимание на еще один момент: чтение эссе Ансильона Жуковский начинает с очень характерного уточнения своей позиции в отношении истории. Рассуждения автора о

[1] *Батеньков Г.С.* Сочинения и письма. Иркутск, 1981. Т. 1. С. 238, 282. О взаимоотношениях Жуковского и Батенькова, общности их религиозно-эстетических исканий см. гл. 6, написанную Ф.З. Кануновой, в указ. исследовании «Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия».

том, что философия - «наука принципов», а история – «наука фактов»[1], Жуковский подытоживает на нижнем поле страницы очень важной записью: «Я не знаю, можно ли называть историю наукой, она занимает середину между наукой и искусством». Итак – в представлении Жуковского неразрывными оказываются не только философия и история, но и искусство. Философию истории Жуковского, думается, можно назвать именно поэтической, заключающей в себе некоторые принципиальные для него как для поэта субъективные элементы. Как показывают пометы в эссе прусского историографа, вполне соотносимые с творчеством Жуковского, философия истории первого русского романтика постоянно расширяется в сторону этики, психологии, гносеологии, эстетики, религии. И это было весьма характерно для Жуковского, чье сознание изначально складывалось как универсальное, устремленное к диалогу и синтезу.

2. Французский и немецкий тексты в пространстве «Вестника Европы» периода редакторства В.А. Жуковского (1807–1811 гг.). На материале прозаических сочинений

§1

В начале июля 1807 г. в письме к А.И. Тургеневу из Белёва Жуковский писал о намерении принять на себя обязанности редактора журнала «Вестник Европы», обосновывая свои планы идеей служения обществу, которое связывается с творчеством. Заметим, что самые низкие оценки в это время Жуковский давал своей прозе, называя напечатанные уже прозаические произведения не иначе как «поделками». Такая неудовлетворенность собой как прозаиком между тем совмещалась у Жуковского со стремлением заняться прозой всерьез. 15 сентября 1809 г. Жуковский, рассказывая о своем поэтическом творчестве, едва ли не клянется Тургеневу в том, что прозы будет в его журнале «довольно».

Оказавшись в роли редактора общероссийского журнала, Жуковский вполне убедился в растущей у русского читателя популярности прозы. Его беспокоит при этом, что прозой, по инерции считая ее низкой литературой, занимаются чаще всего второразрядные авторы. Так что принципиальной задачей отечественной литературы он видел создание новой прозы, утонченной, изящной и вместе с тем интеллектуальной, образцы такой уже были созданы на Западе.

[1] *Ancillon Fr*. Essais philosophiques… P. 83.

Очень важно, что решение этой задачи переносится Жуковским на страницы журнала, которому, как и прозе, приходилось, по справедливому замечанию Г.В. Зыкова, «добиваться признания самого права на место в культуре»[1]. Журнал отвергался высокой литературой, потому что он во многом игнорировал ее нормы. Начатый Карамзиным и получивший к этому времени репутацию «ученого журнала» «Вестник Европы» отличался «энциклопедизмом» и отсутствием резкого разграничения художественной, научной, публицистической и т. д. прозы, в силу чего и мог (подспудно) продвинуть словесность к большим эпическим формам. Неслучайно П.А. Плетнев дал такую оценку изданию Жуковского: «Перебирая этот журнал, убеждаешься, что он был действительный посредник между читателями и своею эпохой. В нем ничто не забыто, ничто не упущено. Как драгоценная летопись современности, “Вестник” указывает на все явления истории, литературы и общественной жизни. Конечно, лучшим украшением журнала были собственные сочинения и переводы редактора»[2].

Большую роль в своем журнале Жуковский отводил переводам из западноевропейской прозы. На страницах «Вестника Европы» постепенно складывались целые национальные тексты, взаимодействующие друг с другом и создающие таким образом единый текст журнала как «формы времени». Так, можно говорить о существовании английского, французского, немецкого текстов в пространстве «Вестника Европы». Последние два являются предметом внимания в предлагаемом разделе.

Текстообразующим фактором для Жуковского в данном случае оказывается тема французской литературы XVIII в. Это – центр рассматриваемого текста, к которому стекаются все его части[3]. В первую очередь, французский текст «Вестника Европы» строится на внимании к самым известным писателям, наиболее репрезентативным для французской словесности эпохи Просвещения, определявшим ее лицо, ее историю.

---

[1] *Зыкова Г.* Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 13. Об участии Жуковского в «Вестнике Европы» см. также: *Галахов А.Д.* В.А. Жуковский: (Материалы для определения его литературной деятельности) // Отечественные записки. 1863. Т. 91, № 12. Отд. 2. С. 87–118; *Гиппиус В.В.* «Вестник Европы» 1802–1830 годов // Уч. зап. Ленинград. гос. ун-та. 1939. № 46. Вып. 3. С. 201–228; *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 71–80.

[2] Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 384.

[3] За рамками нашего внимания остались материалы (весьма немногочисленные) из раздела «Политика» в связи с проблемой их атрибуции.

Важнейшую роль в связи с этим в структуре текста играет статья «О литературе Французской в XVIII столетии», опубликованная в № 5 за 1809 г. и представляющая собой перевод из «Journal de Paris». Эта публикация открывается определением сути данной эпохи, которая была заметна «единственно произведениями ума и ходом человеческих мнений». При этом в статье обсуждается актуальнейший вопрос о роли просветительской литературы в подготовке самого значительного исторического события XVIII в. – «чрезвычайного переворота», Великой французской революции, о том, существовало ли «ужасное намерение» писателей-просветителей «разрушить всеобщий порядок». Приведя мнение Н. Бергасса, французского политического деятеля, публициста о том, что «литературу XVIII века не должно почитать ни заговором целого общества против алтаря и трона, ни общим соглашением для блага человеческого рода», автор статьи утверждает: литература – «не иное что, как *выражение общества* <...>, будучи подвержены сами влиянию своего века, они (писатели. – *И.А.*) ускорили, а не произвели его»[1]. Причем данное утверждение распространяется и на литературу предшествующих эпох.

Французская литература эпохи Просвещения для автора статьи и ее переводчика связывается прежде всего с именами энциклопедистов, и в первом ряду оказываются Руссо, Вольтер, Монтескье. К авторам «второго ряда» отнесены Мабли и Кондильяк, Гельвеций, д'Аламбер, Дидро, Дюкло, Грессе, Мармонтель, Бомарше, Бартелеми, Лагарп. Почти всех этих авторов Жуковский активно изучает в 1800–1810-е гг., читает их сочинения с карандашом в руках[2].

Одной из знаковых во французском тексте, созданном Жуковским в «Вестнике Европы», оказалась фигура Ж.-Ж. Руссо[3]. Все публикации о Руссо (например, «Письмо Ж.-Ж. Руссо», являющееся на самом деле подделкой графа д'Антрега[4], повести немецкого писателя Г. Меркеля «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо. (Истинное происшествие)», в которых приведены, как указывает А.А. Златопольская, истории из биографии Руссо, во многом выдуманные тем же графом д'Антрегом) направлены на формирование

[1] Вестник Европы. 1809. № 5. С. 41.

[2] См.: Библиотека В.А. Жуковского: Описание. Томск, 1981; Библиотека В.А. Жуковского в Томске: В 3 ч.

[3] Об интересе Жуковского к Ж.-Ж. Руссо см.: *Канунова Ф.З.* Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. С. 72–170.

[4] Автор данного раздела благодарит за информацию об источнике перевода ст. науч. сотр. РНБ А.А. Златопольскую.

представления читателей о личности писателя. Своего рода метатекст о Руссо строится на едином комплексе мотивов, идей: Руссо изображается глубоким мыслителем, философом, находящимся в гармонии с самим собой и с миром; его слово оказывается оппозицией хаосу страстей, первопричиной воскресения к новой жизни; с его именем коррелируют тема любви, социальной справедливости, идеи нравственного выбора, чувствительного сердца.

Язык этого «сегмента» французского текста, возникающего на страницах «Вестника Европы» как целое, воспроизводится в переводах из «Pensées, maximes, anecdotes» С.Р.Н. Шамфора, являвшегося, как известно, последователем руссоизма и представлявшего своеобразное явление во французской литературе – писателей-моралистов («Разговор Сен-Реаля, Эпикура, Сенеки, Юлиана и Людовика Великого» и «Несколько мыслей о любви к уединению, о достоинстве и характере»). Пафос этих переводов определяет идея нравственной свободы человека, напрямую не связанной с законами общества. В определенной мере смягчив мысль Шамфора, следующего за Руссо, о губительном влиянии общества на человека, Жуковский подчеркивает тезис о нравственной свободе личности как ее родовой, врожденной черте.

В «руссоистское» поле вовлекаются и переводы из «Contes Moraux» известного писателя-моралиста Ж.Ф. Мармонтеля «Платон в Сицилии (Первая прогулка)» и «Тимей ваятель (Вторая Платонова прогулка)». В этих повестях автор рисует нравы общества, главной оказывается проблема добродетели, сентиментальность соединяется здесь с дидактикой, что отличало всех писателей-моралистов. Как отмечает Н.Е. Разумова, эти переводы «стали кульминацией в контактах Жуковского с французской просветительской беллетристикой и одновременно демонстрировали разрушение в его интерпретации моралистического «эпоса» под действием психологической конкретизации»[1].

Свое органичное место в рассматриваемом тексте занял П.-О.-К. Бомарше. Знаменитый французский драматург и публицист XVIII в. был представлен Жуковским в «Вестнике Европы» фрагментом из его «Mémoires», в котором описывается, как в 1764 г. он отправился по денежным делам в Мадрид и убил там на дуэли испанского писателя Клавиго, обольстившего его сестру. В этой истории, послужившей, как известно, сюжетом трагедии Гете «Клавиго», Бомарше сумел придать своему личному делу характер защиты общих прав человека и

[1] *Разумова Н.Е.* В.А. Жуковский и французские писатели-моралисты (Мармонтель, Флориан): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1985. С. 14.

гражданина, он беспощадно разоблачил злоупотребления тогдашнего правосудия. В своем переводе Жуковский сохраняет и пафос оригинала, и мастерство повествования, и оригинальность остроумного стиля, и тонкую сатиру, т. е. то, что захватывало читателя.

Наибольшее по объему место занимают в журнале переводы массовой прозы, к которым Жуковский обратился, учитывая вкусы и требования читательской аудитории. Она привлекает его еще и потому, что представляет собой многослойную структуру, в которой находится место самым различным идеям и формам их выражения. Именно здесь Жуковский настойчиво ищет ростки новой русской прозы. Теоретически, в своих статьях и конспектах, создав образ высокой прозы, сознавая его идеальность, на практике Жуковский будет переводить тексты, оценивающиеся с точки зрения высоких эстетических требований как «средние», «устаревшие». Но как переводчик Жуковский будет стремиться к тому, чтобы массовая западная проза, которую он смело закладывает в фундамент отечественной прозы, соответствовала бы образу высокой[1].

В ряду французских беллетристов начала XIX в., переводимых Жуковским наиболее часто, С.Ф. Жанлис (повести «Густав» и «Дорсан и Люция», отрывки из «Путешествия г-жи Жанлис в Англию» и «Записок Félicie»), А. Сарразен (около десяти переводов из популярных сборников «Caravansérail» (восточные сказки) и «Contes moraux et nouvelles»), А.-М.-Э. де Суза («Мария. Отрывок из Артурова журнала» и «Густав Обинье» – названные Жуковским повестями, они являются переводами известных романов «Charles et Marie» и «Eugène de Rothelin»), Ж.-Н. Бульи, И. Монтолье. Кроме того, в журнале публиковались переводы анонимных повестей, только с указанием языка оригинала: «С французского» («Примроза и Оливье», «Зеркало», «Счастливая ложь», «Теана и Эльфриди (Итальянская повесть)», «Отставленный министр и нищий с деревянною ногою», «Лютна, цветы и сон (Старинная сказка)»[2], «Привидение (Истинное происшествие, недавно случившееся в Богемии)» и др.).

Эти переводные повести представляют собой уникальное явление и в творчестве первого русского романтика, и в истории русской прозы. По сути ими завершится зародившийся в самом начале творчества

[1] Об особенностях эстетики и поэтики перевода прозы Жуковского в 1807–1811 гг. мною написано специальное исследование. См.: *Айзикова И.А.* В.А. Жуковский – переводчик прозы: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 1988.

[2] Источником этого перевода, как установлено В. Симанковым, является повесть И. Монтолье «Le Songe, et L'Amour».

интерес писателя к жанру повести, тогда как русской прозе откроются в них многие новые темы, сюжеты, мотивы и образы. Разные по своему эмоциональному тону – начиная от драматического и кончая шутливым – эти повести, представляющие разные жанровые модификации, оказываются посвящены философским, нравственно-этическим, психологическим конфликтам, имеющим свои актуальные и вечные аспекты. В центре рассматриваемых повестей Жуковского окажется проблема изображения живого человека в потоке жизни во всей ее сложности и многогранности.

Наконец, французский текст «Вестника Европы» 1807–1811 гг. отражает внимание Жуковского к так называемым промежуточным жанрам, воплотившим самую суть жанрово-стилевых исканий русской литературы переходного периода (см. об этом в ч. 2 нашей монографии). Это, например, такие переводы, как «О дружбе», «Норд-Кап, или Северный Мыс (Отрывок из путешествия Ачерби в Швецию, Финляндию и Лапландию»), «О выгодах славы», «О скупости», «Открытие, сделанное женщиною», «О том, что нас обманывает», «Разговор Ума с Сердцем», «Образец связи в разговорах общества», «О дружбе и друзьях», «Черты из жизни Суворова», «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдна», «Два письма принца де Линя», «Письмо принца де Линя к Екатерине II» и др.

В переведенных Жуковским письмах, «мыслях и замечаниях», «разговорах», «путешествиях», в философско-этических и эстетических статьях проза существует без вымысла, обращаясь к другому предмету изображения – к внутренней жизни человека. Особое место в этом корпусе текстов занимают переводы фрагментов из «Путешествия в Иерусалим» Ф.Р. де Шатобриана («О нравах арабов (Отрывок из Шатобрианова путешествия по Востоку)», «Путешествие Шатобриана в Грецию и Палестину», «Отрывок из Шатобрианова путешествия в Грецию»). Все фрагменты, выбранные Жуковским для перевода, насыщены эмпирическим материалом о греческих и палестинских городах и населяющих их народах и, вместе с тем, пронизаны личными впечатлениями и размышлениями автора, передающими процесс его жизнестроения. Он предстает перед читателем яркой универсальной личностью, широко и глубоко образованной, тонко чувствующей, мыслящей. Все это и стремится сохранить в своих переводах из Шатобриана Жуковский.

Таким образом, французский текст, созданный В.А. Жуковским на страницах редактируемого им «Вестника Европы», представляет собой сложную систему объединенных в целое текстов, которые имеют об-

щую тему, но образуют при этом незамкнутое единство, отличающееся общим «словарем» понятий, мотивов, имен. Французский текст «Вестника Европы» взаимодействует с журнальными текстами другого уровня (с другими национальными, проблемно-тематическими и пр.), что позволяет рассматривать это издание Жуковского как единый текст и что, безусловно, может стать предметом специального исследования.

§2

Основой немецкого текста редактируемого Жуковским «Вестника Европы» стали темы и проблемы немецкой практической философии. Этот текст проявляет принципиальный интерес русского романтика к наиболее известным моралистам Германии, представляющим эпоху Просвещения в этой стране.

Важнейшее место в нем занимает цикл переводов, сделанных Жуковским из популярного у европейских и русских читателей сборника И.Я. Энгеля «Светский философ» (1775–1777). Он представляет собой род философских бесед, где мелкие рассказы и картины перемешаны с моральными и эстетическими рассуждениями. Для журнала Жуковским были переведены статьи «Смерть. Разговор первый и второй», «Вольдемар», «Улей», «О нравственной пользе поэзии», «Два разговора о критике». Все статьи представляют собой диалог условных героев, предметом которого являются вопросы о жизни и смерти, счастье, общественном устройстве, искусстве.

Для примера обратимся к статье «Вольдемар», представляющей собой несколько не связанных друг с другом историй, рассказанных стариком Вольдемаром, который «никогда не выезжал из того уединенного городка, в котором родился, а знал свет не хуже тех людей, которые, проведя более десяти лет в путешествии, могли похвастать, что разбросали деньги свои по всем столицам Европы. Он с удовольствием в свободное время рассказывал своим приятелям небольшие повести, которым научила его собственная опытность, повести весьма неважные по слогу повествователя, но важные по тем практическим истинам, которым служили они одеждою»[1]. Эти истории были изложены Вольдемаром в процессе его разговоров с его «знакомцем» Вольфом, считавшим себя самым благоразумным человеком, купцом Фликом, которому, по его словам, всегда изменяло счастье, и молодым человеком по имени Грель, который «только что начинал *искать сво-*

[1] Вестник Европы. 1808. № 19. С. 185.

его счастия… имел нужду в деньгах, которые надеялся занять у Вольдемара»[1]. Содержание рассказов Вольдемара касается внутренней природы человека, соотношения в нем рационального и эмоционального начал. Все истории построены на столкновении тезиса и антитезиса. В первой речь идет о том, кого можно назвать глупцом, а кого глубокомысленным человеком, во второй – о том, где и как искать счастья: поднимая взоры к небу или вперив взгляд в землю, в третьей – о том, какой следует считать сумму в 100 талеров – большой или маленькой. В конце рассказов Вольдемар приводит своих слушателей и читателя к синтезу – мысли о взаимодействии работы ума и сердца человека, об относительности и взаимосвязанности всего сущего, любимой русским переводчиком с самого начала его творчества.

Особое внимание обращают на себя переводные статьи из «Светского философа» Энгеля эстетического содержания. В основном следуя за автором оригинала, переводчик расставляет в текстах свои акценты, позволяющие считать переводы «О нравственной пользе поэзии» и «Два разговора о критике» эстетическими программами русского романтика. Их основу составляют любимые мысли Жуковского о взаимодействии этического и эстетического начал, о возможности морального воздействия искусства на человека. Статью «Два разговора о критике» вообще принято считать своего рода продолжением оригинальной статьи поэта «О критике». Помещенные одна за другой в журнале (в 1809 г. соответственно в № 21 и 23), эти публикации вступают в диалог друг с другом, развивая вопрос о роли и значении литературной критики и шире – эстетики для становления искусства, для формирования и писателя, и читателя.

Установка на диалог прослеживается и в эстетической статье Жуковского, опубликованной в «Вестник Европы», «О поэзии древних и новых», являющейся переводом из «Прибавлений» к известному труду немецкого критика И.-Г. Зульцера «Всеобщая теория изящных искусств». В статье неизвестного немецкого автора, переведенной Жуковским, обсуждается вопрос о соотношении искусства древнего и нового, который тесно связан с историческим подходом к искусству, актуализировавшимся в период романтизма. Позиция автора подлинника, отличающаяся постоянным сопоставлением разных точек зрения на «определение истинного достоинства стихотворной древности», разных вариантов ответа на вопрос о том, «имеют ли древние и новые что-нибудь между собою общее и в чем именно состоит это об-

[1] Вестник Европы. 1808. № 19. С. 190.

щее? …можно ли по чему-нибудь основательно определить достоинство тех и других»[1], переносится в перевод Жуковского, по-видимому, представляясь ему принципиальной. Более того, вопросительные интонации, имитация ответов на вопросы, создаваемая системой курсивов, особой лексикой, даже усиливаются переводчиком.

Идеям Энгеля вторят его современники М. Мендельсон, К.Ф. Мориц, И.А. Эбергард, Х. Гарве. Этих авторов, как и названных выше французских писателей, Жуковский так же активно изучает в 1800–1810-е гг.

Лейтмотивом перевода «О назначении человека», источником которого является статья немецкого просветителя-идеалиста М. Мендельсона, выполненная в жанре «мыслей и замечаний», становится утверждение божественного происхождения человека, что и объясняет, с точки зрения автора, его нравственную свободу, а также способность к постоянному самопознанию и самосовершенствованию. Афористически отвечая в заключение на вопрос о назначении человека, нарратор восклицает: «Назначение высокое и благородное, в состоянии разумном и свободном исполнять намерения Творца, жить, совершенствоваться и в совершенстве своем находить прямое счастье»[2].

В статье «Успокоение сомневающегося», переведенной из известного сборника К.Ф. Морица «Launen und Phantasien», предметом размышлений автора является человеческая душа, возведенная «на высочайшую ступень совершенства единственно для того, чтобы остающийся на земле отпечаток ее, по прошествии тысячелетий, <…> отражался в душах других человеков, которые, принимая образование свое от поколений протекших, передавали бы его в непрерывной цепи поколениям грядущим»[3]. В статье заостряется мысль о духовности человека как его родовой сущности и о жизни как непрерывном нравственном прогрессе.

Из этого же сборника Морица Жуковским были переведены еще две статьи – «Жизнь и деятельность» и «Сила несчастья», в которых утверждается в форме внутреннего диалога повествователя философская идея cogito ergo sum, с чем связывается мысль о способности человека к самоконтролю и саморегуляции.

Статья «Науки», являющаяся переводом из И.А. Эбергарда, представляет собой дискурс о значении наук и искусств для духовного развития отдельного человека и общества в целом. Точность перево-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 287, 289.
[2] Вестник Европы. 1808. № 3. С. 190–191.
[3] Там же. № 21. С. 48.

да свидетельствует о том, что Жуковский вполне разделяет и суть, и ход мыслей Эбергарда о созидательной роли науки в жизни личности и общества, о воспитании ума и чувства как единственном средстве сохранить первоосновы бытия, каковыми называются совесть и справедливость.

Чрезвычайный интерес представляет собой статья «Замечания о искусстве мыслить», до сих пор не опубликованная и хранящаяся в архиве писателя, в папке материалов, которые готовились для «Вестника Европы»[1]. Она выполнена на бумаге с водяным знаком 1811 г. и является переводом фрагмента из программного сочинения представителя немецкой «практической философии» Х. Гарве «Некоторые наблюдения об искусстве мыслить»[2]. «Замечания» начинаются с очень важной для Жуковского параллели: «Происхождение вещей и всякое действие природы <…> покрыты от взоров наших непроницаемым мраком. В таком же таинственном мраке скрывается и происхождение мыслей, оное важное действие человеческой души, на котором все великое и прекрасное, когда-либо человеком произведенное, основано – размышление» (л. 2; подчеркнуто Жуковским. – *И.А.*). Именно с размышлением тесно связывается свободная воля человека: «Мы сами избираем тот предмет, о котором намерены мыслить; мы сами предполагаем себе ту цель, к которой должны быть направляемы наши рассматривания» (л. 2).

Важнейшим тезисом статьи становится мысль о том, что размышление «имеет великое сходство с внезапным вдохновением стихотворца» (л. 2), что «Гений или какая-нибудь высшая власть» способствуют человеку и в том, и в другом занятии. Это было принципиальным для Жуковского, у которого философствование, ставшее основой его прозы, всегда представляло собой сложнейший внутренний процесс, во многом поддерживаемый интуицией, невозможный без воображения. Любая работа души, связанная с постижением человека и его места в мире, имеет неземное происхождение, так утверждается в статье: «<…> философу бывает часто неизвестно, откуда пришла ему первая мысль тем или другим предметом и именно в ту, а не в другую минуту заняться» (л. 2). Как видим, уже в начале 1810-х гг. с процессом философствования связывается проблема невыразимого, поставленная Жу-

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 18. Л. 2, 2 об., 3. Далее в скобках указаны листы рукописи.

[2] Это сочинение в издании 1802 г. (Breslau) имеется в личной библиотеке Жуковского, оно внимательно прочитано писателем. О чтении Жуковским Гарве в период «Вестника Европы» см.: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 68–70.

ковским-поэтом чуть ли не с самых первых его шагов в творчестве. «Мысли, рождаясь сами собою, сами собою образуют порядок, сами собою сплетаются в одну цепь и нет никакого труда выражать их словами», но только в минуты вдохновения (л. 2 об.). Позднее эти идеи найдут свое закономерное развитие в прозе Жуковского 1840-х гг., в частности в специально посвященной этой проблеме статье «Философический язык».

Из Гарве была переведена и опубликована в «Вестнике Европы» статья «Подарок на Новый год», открывающая № 1 журнала за 1808 г. Ее пафос перекликается с рассмотренной выше статьей. Речь в ней идет о «белой книге», подаренной героине матерью на Новый год для того, чтобы девушка записывала в ней свои мысли по поводу прочитанного: «…так образуется в нас способность мыслить, способность выражать мысли»[1]. По мнению матери, результатом ведения «белой книги», т.е. постоянного самоанализа, самосознания, должен быть расцвет ума и сердца ее дочери. Этот способ совершенствования личности предлагается как универсальный и единственно возможный для достижения прогресса как отдельным человеком, так и всем человечеством.

Немецкая литература эпохи Просвещения, кроме проблемных статей философов-моралистов, представлена Жуковским в редактируемом им «Вестнике Европы» и жанром литературного портрета. Эти публикации также наполнены философско-этическим, нравственно-психологическим содержанием. Это такие статьи, как «Лафатер», «Пальмер», «Фридрих Великий в Страсбурге», «Гете, изображенный Лафатером», «О изгнании (Сочинение генерала Моро)», «Меланхолическая песня Марии Стуарт». В центре этих текстов – изображение отдельного человека – реального исторического лица. Не имеющие собственно художественного задания, портреты, прежде всего, призваны раскрыть ту или иную весьма известную в обществе личность, причем не «черта в черту», что означал сам термин «портрет» в переводе со старофранцузского. Жуковскому гораздо важнее передать, говоря словами В.Г. Белинского, «всю душу оригинала», открывая при этом для читателей и «окно» в свой собственный внутренний мир. Вместе с тем, характеризуя данные сочинения Жуковского-прозаика, следует отметить также их публицистический пафос. Отсюда органичное сочетание личного и публичного начал в названных прозаических переводах писателя.

[1] Вестник Европы. 1808. № 1. С. 29.

Так, в «Меланхолической песне Марии Стуарт» Жуковский, вслед за автором, А. Коцебу, представляет читателю шотландскую королеву «домашним образом». В Марии Стюарт подчеркиваются «чистое сердце», «непорочные чувства», в подтверждение которых приводится романс, сочиненный ею на смерть своего супруга. Портрет заканчивается рефлексией автора-повествователя о меланхолии, которой потрясает его сочинение королевы. Меланхолия понимается здесь как амбивалентное состояние человеческой души, включающее в себя сожаление о прошедшем и стремление возобновить его. Именно печаль, скорбь королевы рождает ее прекрасный романс, который трогает сердце своей гармонией. Позднее у Жуковского, как известно, сложится целая философия меланхолии, которая будет изложена им в оригинальной статье «О меланхолии в жизни и в поэзии».

В статье неизвестного немецкого автора представлен жизненный путь швейцарского писателя и физиономиста И.К. Лафатера – с детских лет, когда он «более всего любил заниматься леплением восковых фигур», а наукам предпочитал «забавы», до времени, в которое Лафатер стал «совершенным образцом духовного Пастыря», автором многих «поучительных книг», обращенных к людям всех «состояний и возрастов». Жизнедеятельность Лафатера объясняется рядом причин – его природными данными, характером, занятием науками, но главное – это «благодать небесная», позволившая этой личности полностью реализоваться[1].

Среди важнейших трудов Лафатера в статье названы его «Физиономические опыты». Это сочинение определяется как единственное в своем роде, «глубокомысленное», как «плод великого множества остроумных, философических наблюдений»[2]. Фрагмент из этого труда под названием «Гете, изображенный Лафатером» в переводе Жуковского был опубликован в «Вестнике Европы». Лейтмотивом в изображении портрета Гете является мысль о том, что он – гений, «великий человек». В это понятие вкладывается представление о целостности личности, открытой всему, что его окружает, гармонично соединяющей в себе «образованный вкус» и «тонкое чувство», твердость и простодушие, гнев и милость. Но главным предметом изображения в портрете Гете стала его способность «разительным словом объяснить

[1] Вестник Европы. 1808. № 5. С. 23, 26, 27.
[2] Там же. С. 28–29.

тысячи темных понятий», так что «вы видите глазами те предметы, которые он описывает»[1].

Наконец, немецкий текст редактируемого Жуковским журнала представлен и такими «промежуточными» жанрами, как путешествие («Воспоминания об Ост-Индии. Из Гафнерова путешествия по берегам Ориксы в Короманделе»), письмо (переписка И. Миллера и К. Бонстеттена), психологический этюд («Чудаки» – подписано: (Из Museum des Wundervollen). Hrsg. Bergk J.A.; «Не жалкий ли он человек», перевод из А. Коцебу), комментарий к иллюстрации (ряд комментариев Г.К. Лихтенберга к карикатурам У. Хогарта).

Немецкий текст «Вестника Европы», как и французский, организуется переплетением прозы философской, эстетической, публицистической и собственно художественной. В силу этого последняя оказывается пронизанной философичностью – на уровне сюжета, героев, нарратива. Так, диалогизм, диалектика, проявленные в рассмотренном выше философско-эстетическом дискурсе, характеризует «таинственную» повесть «Неизъяснимое происшествие»[2], являющуюся переводом фрагмента из «Эвфаназии» К.М. Виланда; в ней в дискуссию героев о природе привидения «вставлено» описание его явления им. Здесь многое оказывается для Жуковского программным – и название повести, и форма повествования, и характер перевода, и примечание переводчика: «Отрывок из последнего Виландова сочинения “Эвфаназия, или О жизни после смерти”, изданного по случаю странной книги, которая не очень давно напечатана в Лейпциге доктором Вецелем под названием «Известие о истинном, двукратном явлении жены моей по смерти». Здесь под именем Виллибальда говорит сам Виланд: нельзя, кажется, сомневаться в истине его повествования. Виланд никогда не был мечтателем. Он сам, рассказывая повесть свою, остается в сомнении, хотя уверен совершенно, что она не вымышленная басня». Все это направлено на утверждение того, что описанное происшествие «не выдумка», «совершенно истинное, но чудное, непонятное, невероятное, сверхъестественное и, следовательно, не представляющее рассудку никаких удовлетворительных заключений»[3]. Тем самым конфликт повести выводится на уровень онтологический, психологический, рас-

[1] Вестник Европы. 1808. № 21. С. 46.

[2] О Виланде в русской литературе и о «Неизъяснимом происшествии» Жуковского см.: *Данилевский Р.Ю.* Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 298–378; *Реморова Н.Б.* Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. Гл. 1.

[3] Вестник Европы. 1808. № 6. С. 94, 106.

крывая романтическую философию двоемирия и романтическую же концепцию человека.

Для своего журнала Жуковским были переведены также повести Ф. Шиллера («Ожесточенный» – на первом месте оказываются социальный и внутренний нравственно-психологический конфликты), Ю. фон Фосса («Горный дух Ур в Гельвеции» – в фантастическом повествовании поднимаются вопросы об иррациональном, непознаваемом и необъяснимом в жизни человека), Г.Х. Меркеля («Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж. Ж. Руссо», в центре которых – образ философа Ж.-Ж. Руссо), А. Коцебу («Не жалкий ли он человек» – повесть посвящена проблемам сложности внутреннего мира личности). Кроме того, в журнале публиковались переводы анонимных повестей, только с указанием языка оригинала: «С немецкого» («Бедная Нина (Истинный анекдот)», «Газетное объявление. Истинная повесть» и др.).

Таким образом, границы немецкого текста, созданного в «Вестнике Европы» первым русским романтиком и ориентированного, как уже было сказано, прежде всего на так называемую практическую философию, и строго очерчены, и открыты одновременно. Именно в силу этого в него вошел целый пласт сочинений писателей XVIII в. и рубежа XVIII–XIX вв. и разных культурных эпох – Просвещения, сентиментализма, предромантизма и романтизма, что демонстрирует органику их взаимодействия, саму суть эволюции литературного и общекультурного процесса.

3. Проблема диалога как явления фронтира в переводах В.А. Жуковского с немецкого языка

Переводы Жуковского, безусловно, представляют собой феномен межкультурной коммуникации. В то же время они содействовали очевидному развитию русской литературы. В.Г. Белинский утверждал, что переводы Жуковского представляют «момент самого сильного и плодовитого движения вперед русской литературы»[1]. По наблюдению А.В. Федорова, значение переводов поэта «было в том, что они оставляли у читателя впечатление художественной подлинности, оригинальности произведения»[2]. Вместе с тем на уровне синхронии они выполняли одну из важнейших функций перевода – гармонично вводили инокультурные элементы различных уровней в русскую словесность,

[1] *Белинский В.Г.* ПСС. М., 1955. Т. 2. С. 141.
[2] *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода. М., 1983. С. 47.

вследствие чего в переводе Жуковского четко определялся диалог с осмысляемой инонациональной семиотикой.

В результате такого перевода помимо естественного смыслового сдвига, связанного с различием интертекстуальных пространств русского и немецкого реципиента, происходит ценностная реконструкция оригинала в переводе, обусловленная основной интенцией творчества первого русского романтика – стремлением к генерализации, представлению целостности бытия в художественной форме. Эта вторичная семиотизация особенно очевидна в этапных произведениях зрелого Жуковского.

***

Нам уже приходилось неоднократно говорить о том, что Библия в целом и Евангелие в частности определили путь нравственно-эстетического развития Жуковского-поэта[1]. И это при всем энциклопедизме, удивительной широте познаний в области философии, истории, эстетики и т. д. Как показывают дневники, письма и творчество, Жуковский придает первостепенное значение центральной, по его убеждению, идее Евангелия – идее вочеловечивания Абсолюта в образе Иисуса Христа. «Явление Христа есть вочеловечивание Бога, вхождение его в нашу жизнь», – утверждает А. Мень[2].

В своем дневнике 1828 г. Жуковский скажет: «В Спасителе Божество явилось Земле, и отвлеченные суеверные понятия обратились в ясное смиренное убеждение сердца» (ПССиП, XIII, 302). Творческие и биографические причины определили взлет интереса Жуковского к евангельской теме в конце 1810-х – начале 1820-х гг. В 1818 г. Жуковский переводит кантату К. Рамлера «Смерть Иисуса». Эта кантата буквально соткана из евангельских реминисценций. В переводе Жуковского[3] – стремление высветить главные мотивы произведения немецкого поэта: мотив жертвенной смерти Христа, «обремененного грехами преступными земли», трагедия предательства, мотив прощения и покаяния. Однако главный пафос Рамлера, основная нота его произведения – страдание, одиночество, покинутость Христа. Жуковский в

[1] См., например: *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Указ. соч. Гл. 9; вступит. статьи Ф.З. Кануновой и И.А. Айзиковой в кн.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа: Пер. В.А. Жуковского. СПб., 2008. С. 375–408.

[2] *Мень А.* В поисках подлинного Христа // Культура и духовное возрождение. М., 1992. С. 68.

[3] Перевод выполнен на листах, вклеенных в печатное немецкое издание: *Ramler K.W.* Der Tod Jesu. Berlin, 1814. Далее цитирую немецкий текст кантаты по этому изданию.

своем переводе делает акцент на спасительной жертвенной смерти Иисуса во имя «величия жизни». Он отказывается от мелодраматизма немецкого автора, уходит от всяческого нагнетания внешних примет страдания Христа, углубляет представление о высоких мотивах его гибели.

Переведя достаточно точно первый хор кантаты («Ты, ливший от печали потоки горьких слез»), Жуковский решительно опускает следующий за этим текст, где уточняются внешние детали страдания Христа, стремясь уйти от «описательного психологизма», он исключает ст. 9–12 подлинника:

Sein Atem ist schwach; –
Seine Tage sind abgekürzet;
Seine Seele ist voll Jammer;
Sein Leben ist nahe bei der Hölle (Ramler, s. 176).

(«Его дыхание слабо; – / Его дни сокращены; / Его душа полна горя; / Его жизнь ближе к аду»).

Снимает Жуковский стихи:

Herr, höre die Stimme unseres Flehens
Wann wir zu dir schreien,
Wann wir unsere Hände erheben
Zu deinem heiligen Chor (Ramler, s. 176).

(«Господи, услышь голос нашей мольбы, / Когда мы к тебе взываем, / Когда мы поднимаем руки / К твоему святому хору и клиросу»).

Эти стихи тоже показались Жуковскому излишними после ст. 79–82 – молитвы «мужества и страдания». Почти во всех арийных партиях Жуковский снимает повторы (ср. в подлиннике ст. 43–47, 79–82, 117–124, 152–155, 193–198, 234–240, 299–303 – всего более 30 стихов). Снимая эти повторы, поэт-переводчик добивался большей динамики и большего поэтического напряжения. Этому служит и некоторая ритмическая перестройка произведения (хотя почти везде Жуковский старался соответствовать стиху Рамлера, придерживаясь в основном разностопного ямба). Однако чаще, чем у Рамлера, у него отсутствует рифмовка.

Переакцентировка внутреннего смысла коснулась и речитативов, центральной по нравственно-философскому и поэтическому смыслу части произведения, как правило, сотканных из евангельских стихов. И здесь Жуковский переделывает некоторые наиболее мелодраматичные по своему характеру места, избегает аффектирования сцен страдания и мук Христа. В речитативе «Стоит погибельный, судьбами полный крест…» Жуковский переделывает стихи Рамлера:

Unschuldiger! Gerechter, hauche doch einmal
Die matt gequälte Seele von dir! – Wehe! Wehe! (Ramler, s. 176).

(«Невинный, праведный, выдохни же / Измученную, ослабевшую душу из себя! – Горе! Горе!»).

У Жуковского вместо этих стихов читаем: «О, праведный! Невинный! Он уж наступил / Сей неизбежный час для тебя… Горе, горе…». В переводе страдания Христа невыразимы, поэт апеллирует к мужеству и духовности своего героя. В этом же направлении меняет Жуковский и хоровые партии, в которых, как правило, выражено отношение окружающих и автора к страданиям Христа:

Zu deiner Ehre will ich alle Plagen,
Schmach und Verfolgung
Ohne Murren tragen,
Nach deinem Beispiel will ich selbst mit Freuden
Den Tod erleiden (Ramler, s. 176).

(«В твою честь я хочу все муки, / Позоры и преследования вынести без роптания, / По твоему примеру я хочу сам с радостью / Смерть претерпеть»).

Ср. у Жуковского:

На все дерзну я в честь Твою и славу!
Что мне страданья? Что мне стыд и бедность?
Что мне гоненье? Что мне ужас смерти?
Тронут ли сердце? (ПССиП, II, 110).

Отталкивание от мелодраматизма меняет в переводе Жуковского трактовку жертвы Христа, смысл ее цели. Особенно четко это следует из тех мест, которые отсутствуют у Рамлера и которые вписывает русский поэт. Это, как правило, хоровые партии, в которых фиксируется отношение народа (и автора) к жертве Христа.

Перед последним, наиболее трагическим речитативом, лейтмотивом которого является неоднократно повторенное: «Его уж нет…» («Er ist nicht mehr»), Жуковский вставляет хоровую партию, славящую Христа, Бога любви, Спасителя и Примирителя. Между стихами 243 и 244 (подлинника) Жуковский вписывает текст, отсутствующий у Рамлера:

Создатель! Сколь прекрасен Твой
Обетованный добрым свет!
Но кто к нему достигнет?
О, Примиритель! Бог любви!
<…>
Простри, простри мне руку!
Дай единым,
Сладким взглядом
В мир прекрасный
Облегчить мне расставанье
С жизнью здешней (ПССиП, II, 112).

Таким образом, передавая достаточно точно главные мотивы кантаты Рамлера, в своем переводе Жуковский делает акцент на жизненной силе подвига Христа, его жертвенной смерти. Своеобразным ключом к переводу Жуковского может служить его запись в дневнике от 16 февраля 1821 г. о восприятии жизни и смерти Христа Иоанном, «учеником и товарищем Спасителя»: «Он смотрит на небо как на обитель удалившегося друга и не стремится туда, ибо земная жизнь оставлена в наследство, как благо… И слышит отовсюду голос: Спаситель твой жив» (ПССиП, XIII, 158). Это соотношение между смертью Христа и дарованной им земной жизнью Жуковский сохраняет в переводе, что и является сутью вторичной семиотизации диалога в переводе Жуковского.

***

Диалогическое начало в переводах Жуковского очень четко прослеживается в его блестящем переводе «Ночного смотра» И.Х. Цедлица, помещенном в первом номере пушкинского «Современника» за 1836 г. «Это истинное перло поэзии как по глубине поэтической мысли, так и по простоте, благородству и высокости выражения»[1]. Несколько проницательно точных высказываний о переводе «Ночного смотра» сделал С.С. Аверинцев[2], показавший, каким образом измененные Жуковским ритм и тональность стиха Цедлица перестраивают произведение, определяют особенность его драматизма. Нам приходилось говорить специально о характере перевода Жуковского. Сейчас укажем только на то, как в этом переводе проявился глубокий диалог переводчика и автора.

Наполеоновский сюжет и сам образ Наполеона у Жуковского укрупняются, принципиально мифологизируются, приобретают историческую значительность, наполняются глубоким философско-символическим смыслом о судьбе великой исторической личности, о ее ответственности перед миром, о ее трагических ошибках, о подлинном и мнимом бессмертии.

Напомним, что в этом необыкновенном стихотворении речь идет о фантастическом явлении в каждую ночь, в 12 часов поднявшегося из гроба великого полководца в сопровождении его могучего, рассыпанного по всему свету погибшего войска. Основной нервный узел стихо-

[1] *Белинский В.Г.* ПСС. Т. 3. С. 179.

[2] *Аверинцев С.С.* Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах Жуковского. М., 1985. Т. 2. С. 554.

творения – это таинственный и многозначительный генеральный смотр войск (Die Grose Parade):

И всех генералов своих
Потом он в кружок собирает,
И ближнему на ухо сам
Он шепчет пароль свой и лозунг;
И армии всей отдают
Они тот пароль и тот лозунг.
И «Франция» – тот их пароль,
Тот лозунг – «Святая Елена»
Так к старым солдатам своим
На смотр генеральный из гроба
В двенадцать часов по ночам
Встает император усопший (ПССиП, II, 301).

Очень важно присмотреться к сути перевода Жуковского. Прежде всего, он меняет метр и ритм. Растянутым 60 строкам «вялого дольника» (С.С. Аверинцев) у Жуковского соответствует напряженный и тревожный ритм трехстопного амфибрахия и белого стиха. Значительно усилена динамика повествования. Тревога и даже ужас происходящего передана не внешним нагнетанием «страшных деталей», а напряженным тревожным ритмом, значительно отличающимся от вялых описательно-перечислительных интонаций Цедлица. Сравним некоторые места:

Цедлиц	**Жуковский**
Die alten, todten Soldaten Erwachen im Grab davon. Und die im tiefen Norden Erstarrt im Schnee und Eis, Und die in Welschland liegen, Wo ihnen die Erde zu heiβ[1];	Встают молодцы егеря, Встают старики гренадеры, Встают из-под русских снегов, С роскошных полей италийских, Встают с африканских степей, С горючих степей Палестины (ПССиП, II, 300).

(Старые, мертвые солдаты
Встают из гроба.
И те из них, кто далеко на Севере
Окоченели в снегу и во льду,
И те, которые погребены в заморской южной стороне,
Где земля для них слишком горяча).

В отличие от Цедлица Жуковский конкретизирует и развертывает само понятие «могучей пехоты». Ритм, настойчивые повторы глагола «встают» создают впечатление огромной военной мощи, погребенной во всем мире. То же самое – и в отношении к поднимающейся из гроба

[1] Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. Т. 2. С. 346.

«могучей коннице». У Цедлица это luftigen Pferden, und die blutigen alten Schwardonen, у Жуковского это звучит так:

Седые гусары встают,
Встают усачи кирасиры;
И с Севера, с Юга летят,
С Востока и с Запада мчатся
На легких воздушных конях
Один за другим эскадроны (ПССиП, II, 300).

Многие из этих стихов, отсутствующих у Цедлица, раздвигают художественное пространство стихотворения, а вместе с этим неизмеримо увеличивают масштаб наполеоновских войн и наполеоновских жертв. С помощью своеобразного поэтического синтаксиса, психологизирующего художественное восприятие текста, рисуется монументальная картина военной мощи наполеоновской армии, беззаветно преданной своему вождю и – погубленной им.

Характер перевода Жуковского свидетельствует о том, что природа поэтики мифологического начала[1] в трактовке наполеоновской темы у Жуковского и Цедлица различна. Жуковский решительно отказывается от какой бы то ни было идеализации Наполеона за счет мифопоэтической символики текста. Поэт, по-видимому, отказывается считать Наполеона безгрешным воином и полководцем. «Генеральный смотр» – это признание верности и преданности вождю, его полководческому гению, значительности его личности и вместе с тем это ужасающая, леденящая душу картина, раскрывающая драму «наполеоновского дела и наполеоновской идеи», если учитывать перспективы ее развития в русской литературе XIX в.

Встреча Наполеона со своим многочисленным, рассыпанным по всему миру войском, после его гибели, ужас, созданный поэтическим ритмом стиха, особым синтаксисом, оригинальной пространственно-временной архитектоникой – все это, как нам представляется, наполняет изображенный в стихотворении генеральный смотр войск («die grose Parade») высокой нравственно-философской символикой своего рода Страшного суда, драматический результат которого в поэтической оппозиции «Франция» (пароль) – «Святая Елена» (лозунг).

В 1840-е гг. Жуковский очень много размышлял о нравственно-философском, историко-культурном значении наполеонизма, о его судьбе в русской и мировой культуре. Диалог с Цедлицем в «Ночном

[1] *Канунова Ф.З.* Наполеоновский сюжет в лирике В.А. Жуковского // Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е гг.). С. 108–111.

смотре» подчинен важнейшей для Жуковского 1830–1840-х гг. проблеме глубокой оппозиции наполеонизма и христианства в мировоззрении и творчестве Жуковского, о чем мы писали специально.

Однако диалогическое начало перевода Жуковского не лишает этот перевод качества глубокого и всестороннего воспроизведения на русский язык незаурядного произведения немецкого поэта. Перевод Жуковского и здесь представляет собой феномен межкультурной коммуникации. В этом мы видим важнейшие черты парадокса Жуковского-переводчика, о котором говорил С.С. Аверинцев, считая, что главная из них – «парадокс романтизма, который со всей своей предельной субъективностью пробуждает интерес к чужому быту, характеру»[1].

***

Одним из самых репрезентативных является перевод «Undine» de la Motte Foque (1815) – «Ундина», представляющая особый жанрово-родовой синтез, обнаруживающая «внутреннюю меру» «повестийности» в 1830-е гг., выразившая мечту Жуковского о крупном эпосе, о чем достаточно подробно говорилось в специальном исследовании. Наша цель – попытаться хотя бы кратко взглянуть на различия интертекстуальных пространств повестей Фуке и Жуковского, определить продуктивность диалога романтиков.

Повесть Фуке распадается на две части. За идиллически гармоничной первой частью следует трагически низвергающая вторая. В основе растущего недоверия Гульбранда к Ундине – его влечение к другой женщине, Бертальде, полной противоположности Ундины. В центре размышлений автора – именно процесс превращения своенравной никсы в покорную Ундиночку, внутренняя борьба в ней, природа которой совершенно иная, чем у Жуковского. Одушевление русской героини – «вочеловечивание». Душа предоставляет Ундине Жуковского, в первую очередь, возможность аккумулировать во внутреннем «я» мир внешний под знаком высшего Промысла. Эта способность человека входит в философскую систему романтика как категория «смирения» – одна из высших характеристик, присущих только человеку.

Одна из доминантных идей – христианская идея движения души – прочитывается в сюжетной трансформации произведения. Каждое сюжетно значимое событие обязательно предстает перед читателем через призму христианской мифологии: духовная эволюция героини, являющаяся главной сюжетной линией, выражена в обрядах креще-

[1] *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 553.

ния, венчания, покаяния. Христианизация сюжета Фуке, поставленное в центр обретение души и веры превращают пронизывающее всю ткань произведения страдание, «столь противное безверию», в «драгоценнейшее земное сокровище»; в основу идиллической картины мира. Меланхолический (внешне элегический) топос придает идиллической модальности «Ундины» интимность, ощущение принадлежности каждого оставленного и невозвратимого мгновения бытию.

В «Ундине» степень эксплицированности авторского начала существенно возрастает за счет того, что, как справедливо указал А.С. Янушкевич, – «наивно-бесхитростное обращение Фуке к читателю перерастает в русском тексте в беседу об общей концепции бытия», становится «лирическим камертоном, на который настроено все дальнейшее повествование»[1]. В них перерабатывается все целое, предстающее не демонстрацией антиномий (как в немецком тексте), но размышлением о христианско-религиозных основах и драматизме человеческого бытия.

Таким образом, Жуковский и Фуке на основе германского мифа и при посредничестве натурфилософии романтизма создают различные варианты повести об Ундине. Фуке воплощает характерную для немецких романтиков противоречивость двух начал, своего рода романтическое двоемирие женской сущности. Жуковский первым в русской литературе поэтически воплощает мифологему души, которая становится не только воплощением бессмертной сущности человека, как ее определяет религия, и не просто «психологическим признаком». Философия внутренней жизни личности, философия души Жуковского, нашедшая осмысление в «Ундине», предваряют искания русской религиозной философии XIX в.

Смысловой сдвиг, возникший в диалоге Жуковского с переводными (немецкими) авторами, определяется не только особостью и эволюцией эстетических и нравственно-философских воззрений поэта, но общим характером и миссией русской культуры и литературы во взаимодействии с литературным и философским наследием немцев.

Поэтические переводы первого русского романтика 1830-х гг. ознаменовали переход к новому целостному нравственно-философскому пониманию человека и мира через преодоление глубинной дихотомии романтизма, основанного на положениях немецкой идеалистической философии. В этой связи творчество романтика представляет собою начало того периода русской литературы, когда она стала представлять

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 215.

собою в известном смысле не только эстетическое освоение мира, но и дальнейшее решение самих эстетических проблем, поставленных немецкой философской культурой[1].

Романтическая идея высшего универсализма, воплощенная в мифопоэтике «Ундины», намечает, как нам представляется, будущий «религиозный ренессанс» (А.Ф. Лосев), магистральную линию русской литературы, активно развиваемую Н.В. Гоголем, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым.

4. О сочетании переводной и оригинальной прозы В.А. Жуковского в «Собирателе»

В 1829 г. выходят в свет два номера альманаха «Собиратель». Работа Жуковского над ним была тесно связана с его деятельностью в роли воспитателя наследника престола, великого князя Александра Николаевича, и вместе с тем отражала процесс художественной эволюции писателя, как его поэзии, так и прозы. С одной стороны, это было издание, близкое, как указывает А.С. Янушкевич, «к распространенному в просветительской литературе журналу одного автора, своеобразному «зерцалу мудрости» (БЖ, 1, *482–483*), с другой стороны, это был новый эксперимент Жуковского – создание *книги* сложной жанрово-родовой природы. «Собиратель» запечатлел поиски Жуковским новых, синтетических форм словесного искусства. Из выписок, переводов и собственных сочинений, из стихов и прозы рождается художественно-философское целое, *книги* – с очень показательным названием «Собиратель». Этим уже подчеркивалось новое качество художественного мышления и творчества писателя, где постепенно зарождалась идея *цельной философии жизни*, *общего начала*, что закономерно влекло за собой тяготение к эпосу, к прозе. Причем в «Собирателе» были собраны произведения, напоминавшие о достижениях Жуковского-прозаика 1800–1820-х гг. (переводная и оригинальная сюжетная, собственно художественная проза – повесть, притча, анекдот) и обозначавшие перспективу его развития в 1830–1840-е гг. (философско-публицистические статьи, мысли и замечания, также переводные и оригинальные). Жуковский-прозаик заявляет в «Собирателе» о своей эволюции, о повороте к новой прозе.

Сохранившиеся в архиве писателя подготовительные материалы к альманаху[1] позволяют проследить сам процесс работы Жуковского над

[1] *Кожинов В.В.* Немецкая классическая эстетика и русская литература // Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 159.

«собиранием» «Собирателя». Судя по разработанному «Плану журнала», в нем намечались следующие отделы: «Отрывки», «Выписки», «Переписка», «Анекдоты», «Смесь» (л. 1). Все они предполагают обращение к разным формам сознания с целью создания из фрагментов, из своего и чужого, из единичного и конкретного – общего и целого, некой единой концепции, в которой увязывались бы в один узел проблемы истории, философии, творчества, воспитания. Изначально автор «Собирателя» ставит перед собой познавательно-творческие задачи, решение которых направлено на самостроение, на обретение духовного опыта.

Для начала скажем о составе корпуса прозаических сочинений, вошедших в «Собиратель». Это произведения философско-исторического, нравственно-этического содержания, как переводные, так и оригинальные, представляющие содержание отдела «Отрывки»[2]. Интересным является и состав второго отдела – «Выписки», реализованного в соответствии с планом журнала[3]. Он представляет собой сделанную Жуковским подборку мыслей и афоризмов, иногда переведенных на русский язык, иногда данных в оригинале, «заимствованных из древних и новых классиков», начиная от Гомера, Сенеки и кончая Карамзиным.

В первую очередь, рассмотрим материалы отдела «Отрывки». В № 1 он открывался программной статьей «Взгляд на мир и на человека»[4], в которой рисуется грандиозная картина мироздания, где все находится в движении и взаимосвязано. В этом космическом пейзаже центральное место занимает Солнце, по отдаленности или близости к которому определяется «зрелость» планет. «Меркурий еще во младенчестве; Уран уже почти достиг своего развития: он зависит еще от Солнца, но уже готов сам сделаться солнцем для своих шестнадцати спутников, дабы с ними начать иное бытие в общей системе мироздания. Что же конец Урана, относительно к системе нашего Солнца?

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 125. 31 л. Далее указываю в скобках номер листа.

[2] Не все статьи, готовившиеся для «Собирателя», были в нем опубликованы. Например, «Письмо от 2 июня 1829 г.» было опубликовано позднее в «Муравейнике» (1831. № 2) под заглавием «Письмо к издателю», а статьи «Свет и любовь», «Эпаминонд», «Вступление» к повести «Подмосковная деревня» и несколько неозаглавленных статей (<Дионисий торжествовал в Сиракузах…>, <После двадцатилетнего царствования Марк Аврелий кончил дни свои в Вене…>, <Русский государь должен…> и <Бывают смутные времена…>) вообще остались неопубликованными.

[3] Других отделов в «Собирателе», вопреки плану, нет.

[4] По предположению Н.Б. Реморовой, эта статья является переводом из какого-то французского сочинения, сделанным под сильным влиянием философских сочинений Гердера. См. об этом подробнее: БЖ, 1, *158–159*.

Превращение в Солнце» (№ 1, с. 4)[1]. Так в пространственную модель вводится время, и то, и другое рассматриваются во взаимодействии, определяющем суть «общей системы», состоящей, в свою очередь, из множества живых, развивающихся подсистем.

Солнце в этой «общей системе» – всего лишь одно из миллионов солнц. «Сии бесчисленные <…> солнца также должны иметь большую или меньшую зрелость, смотря по их положению относительно к <…> высшему солнцу; а сие высшее солнце с миллионами ему подобных так же принадлежит к системе еще высшего. И так далее до бесконечности, которой человеческому уму постигнуть невозможно» (№ 1, с. 4–5). Картина мира строится на центральной романтической идее бесконечности и, начавшись с точных цифр, отражающих «круговращения» планет, статья заканчивается мыслью о непостижимости бытия, во всяком случае, с помощью человеческого ума. Только воображение, творческая фантазия может представить Вселенную в ее целостности и безграничности одновременно.

В статье с красноречивым названием «*Взгляд* на мир и на человека» определяется и положение человека в этой системе. Будучи жителем Земли, занимающей свое место в солнечной системе, человек вписывается в вечную жизнь мироздания и провозглашается совершеннее обитателей Меркурия и Венеры, но уступающим в совершенстве «одушевленным существам», населяющим Марс, Юпитер, Сатурн и Уран. Неким абсолютом для выстроенной системы представлен Бог, который находится «*над* этою бездною величия». Вопросы философии и связанные с ними проблемы эстетики выводятся таким образом в сферу религии. Бог назван в статье Властителем, Создателем и Хранителем, с которым соединена мыслью каждая постигающая Его душа. Натурфилософское, раннеромантическое понимание души как малой Вселенной дает о себе знать во «Взгляде на мир и человека», но значительно углубляется (в христианском плане):

> Планеты обращаются в пространстве и времени около светил своих; душа вне пространства и времени живет в вечности стремлением к создавшему ее Богу. Светила и планеты переходят из низшего материального образа в высший; а душа по духовной лестнице нравственного совершенства стремится к Божеству, к достижению образа Божия и вечность есть не иное что, как сие вечное восхождение (№ 1, с. 5).

На первое место, как видим, выдвигается любимая Жуковским идея жизнестроения, которая выражается с помощью символического образа лестницы, играющего, как известно, важнейшую роль в христи-

[1] Собиратель. 1829. № 1, 2. Здесь и далее в скобках указаны номер и страница этого издания.

анском учении. «Духовная лестница» трактуется как средство сублимации духа, как своего рода шкала, задающая размеры пути человека к Богу. Это путь вечного восхождения, поскольку целью его является «достижение образа Божия», и вечность понимается не как нечто застывшее, а, напротив, как «восхождение».

Статья заканчивается постановкой важнейшей в романтизме проблемы двоемирия, которая в конце 1820-х гг. также корректируется светом христианского учения, идеей целостности бытия. Мысль о кратковременности пребывания человека на земле, о бренности всех земных благ уравновешивается не только концепцией человека как «вечного сына неба», но и идеей о том, что «ничто, достойное неба, на земле не исчезает: ни одна высокая мысль, ни одно чистое чувство здесь не гибнут». Главным предметом философско-религиозных размышлений в статье оказывается человек, нравственные проблемы личности, вопросы воспитания. «Твори добро на земле <…> но твори добро для неба <…> Земля – училище; жизнь – воспитание; Бог – воспитатель» (№ 1, с. 6).

Эти мысли, органично сопрягающие религию и нравственность, религию и главный нерв творчества Жуковского – его идею жизнетворчества, почти буквально повторяются в дневнике писателя конца 1820-х – начала 1830-х гг. (особенно в связи с его раздумьями о великом князе Александре Николаевиче), в письмах, написанных в это же время к великому князю Константину Николаевичу, в альбоме гр. С.А. Самойловой, а позднее – в записных книжках 1840–1850-х гг., которые во многом составили основу поздней прозы Жуковского.

Последняя фраза программной статьи Жуковского – «И все правила нашей жизни заключаются в одном слове *да будет Твоя воля!*» – выводит читателя на идею смирения как «благоговейного признания зависимости нашей от Бога и согласование мыслей, чувств и дел наших с Его волею» (№ 1, с. 7). Эта идея многое будет значить в глубокой философии страдания и скорби, сложившейся у писателя в 1840-е гг. и определявшей его эстетику, его позднее творчество, в первую очередь, его прозу.

Проблематику и пафос статьи «Взгляд на мир и на человека» продолжает легенда «Смерть Адама», переведенная Жуковским из собрания еврейских сказаний И.Г. Гердера («Iudischen Dichtungen und Fabeln»)[1]. Наибольшее внимание переводчика привлекает тема смерти.

[1] См. о чтении Жуковским сочинений Гердера, в том числе и названных еврейских сказаний, а также о характере перевода Жуковским «Смерти Адама» исследование

Пересказ легенды, не теряя своего библейского смысла, превращается между тем под пером Жуковского в глубоко символический текст с особенно тонким психологизмом, который организуют такие образы, как эдемская ветвь (ее принес для умирающего отца Сиф из Эдемского сада, чтобы «в последний раз утешить его на земле», Адам почувствовал исходящее от нее «*благоухание* **нового** *света*» (выделено нами. – *И.А.*), после смерти Адама Сиф посадил ее на могиле отца и назвал «ветвью новой жизни, ветвью пробуждения от смертного сна»), великое древо, подкрепляющее многих сынов Адамовых «утешением новой жизни», семя (этим образом Жуковский заменяет при переводе образ цветов), которое не погибает даже тогда, когда все увядает от того, что Давид усомнился в бессмертии, т. е. в слове Божием (так переведено гердеровское «das Wort des Richters» – «слово судьи»).

Философия, религия переплетаются здесь с психологией и художественной образностью. Очень интересны, например, некоторые детали текста. Так, первоначально, как и в немецком тексте, в переводной легенде Жуковского Адам обращается к плачущей Еве с просьбой собрать его сынов и внуков. В окончательном варианте появляется образ плачущего Сифа, который в дальнейшем составит многое говорящую для внимательного читателя пару к образу радующегося своей смерти Адама. Важнейшую роль в тексте играют и такие парные образы, как свет и тьма, расцветание и увядание, Эдемский сад и сад Давида. Сама система образов оказывается глубоко символичной: ее построение завершается введением образа Искупителя, кончившего свою святую жизнь «на древе <…> произращенном из семени сего» и тем самым подарившего всем народам новую жизнь.

Как показывает проведенное Н.Б. Реморовой сравнение двух редакций перевода, первоначально Жуковский намеревался закончить легенду словами: «Так перешло оно (древо. – *И.А.*) к следующим поколениям», опустив, таким образом, сюжет о сомнении Давида. Ранняя редакция, думается, неслучайно была в конце 1820-х гг. дополнена сюжетом о Давиде и его саде. Легенда наполнилась христианскими идеями и получила целостность. Ее сюжет выстроился в глубоко содержательную линию: *Адам*, рассказавший Сифу историю грехопадения, – *Сиф*, от которого происходят все народы и который обычно рассматривается как мессия, принесший отцу «ветвь радости», после чего Адам (перед смертью) почувствовал «благоухание нового света», –

Н.Б. Реморовой в кн.: БЖ, 1, *168–174*. Здесь же приводится первоначальный вариант перевода, обнаруженный на страницах гердеровского тома из библиотеки Жуковского.

Давид, «впавший в заблуждение и усомнившийся в бессмертии», – *Искупитель*, от которого «на все народы пролилось благовоние новой жизни».

Две последние (оригинальные) статьи из № 1 «Собирателя», как бы по контрасту к переводной легенде об Адаме, являются чисто публицистическими. Они посвящены общественно-политическим проблемам, в центре которых – вопрос о просвещенном монархе[1]. В статьях «Польза истории для государей» и «Климат физический и нравственный» – исповедание «политической веры» Жуковского, занятого воспитанием наследника русского престола и видящего в этом «благородную миссию». Названные сочинения наполнены убежденностью в благотворности для «просвещения царского» истории, главной науки, которая, будучи освящена религией, даст государю «уважение к человечеству и <…> высокое понятие о его сане» (№ 1, с. 9). Эта мысль и определяет пафос обеих статей.

Их форму во многом обусловили вновь возрожденные Жуковским в своем прозаическом творчестве одические традиции. Уже в преамбуле статьи «Польза истории для государей» появляется образ Истории, устами которой и произносятся заветы царю: «Познакомив с судьбою народов и объяснив причины их бедствий и благоденствия во всех временах, История должна сказать ему (государю. – *И.А.*) <…>» (№ 1, с. 9–10). Статья «Климат физический и нравственный» строится на метафоре души государя как климата для управляемого им народа. «Душа государя есть то же для нравственной жизни народа, что климат для жизни физической человека» (№ 1, с. 11).

В основе обеих статей – довольно стройная общественно-политическая концепция, вполне выдержанная в духе передовых идей своего времени. Первое обращение Истории к государю связано с мыслью о том, что власть царя «происходит от Бога». Это важно не для того, чтобы государь мог поставить себя выше всех остальных, «а для того, чтобы подчинить себя верховному суду Бога» (№ 1, с. 10). Здесь приводятся яркие примеры из мировой истории, подтверждающие эту мысль. Имена Людовика XII, Генриха Великого, Иоанна Грозного – это некие символы истории, ее главных законов.

Следующие далее заветы царю представляют собой логично выстроенные положения концепции Жуковского. Важнейшим из них оказывается тезис о необходимости уважать закон, и в первую очередь

[1] О круге чтения Жуковского в 1820–1830-е гг. как отражении его общественной позиции см.: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 466–520.

это относится к царю, который должен научить своим примером остальных. Здесь не ставится вопрос о происхождении законов, о соотношении общественных и естественных законов. Благополучие общества связывается с соблюдением закона как такового. С особой силой в связи с этим акцентируется мысль о необходимости распространения просвещения. Просвещение для Жуковского – основа внутренней свободы человека и общества в целом. Он верит в то, что просвещение – это «сильнейшая подпора благонамеренной власти» (№ 1, с. 10). Жуковский ясно видит, что «из слепых рабов легче сделать свирепых мятежников, нежели из подданных просвещенных, умеющих ценить блага порядка и законов» (№ 1, с. 10).

Закон, просвещение и свобода рассматриваются в статье как единая цепь. «Свобода и ненарушимость закона, – пишет Жуковский, – одно и то же». Незыблемым столпом общественной жизни признается народ, и потому основой деятельности царя объявляется его уважение и любовь к своему народу. Но превыше всего, превыше царя и народа – добродетель и вера в Бога. Утверждением этого статья начиналась, им она и заканчивается.

Такой же кольцевой композицией отличается и статья «Климат физический и нравственный». Она разделена на две части, зеркально отражающиеся друг в друге. Как уже отмечалось, влияние климата на человека уподобляется действию души государя на нравственное бытие народа. Сама природа учит государя мудрому правлению. Единственным условием общественного благополучия здесь называется уровень нравственности монарха, в руках которого сосредоточено всё.

Раздел «Отрывки» в № 2 «Собирателя» представляет собой не менее целостный текст. Три статьи, вошедшие в него – «Человек», «Природа, преобразованная человеком» и «Общество человеческое, преобразованное христианством», являют нам целостную философию жизни Жуковского, в которой отчетливо выделяются три уровня: человек – природа – общество. Соответственно названные статьи последовательно поднимают три круга проблем, связанных друг с другом: проблемы нравственно-психологические, философские и общественно-исторические.

Статья «Человек», являющаяся переводом фрагмента из «Натуральной истории» Бюффона[1], задает тон, в ней утверждается концеп-

[1] Все 56 томов «Натуральной истории» Бюффона есть в библиотеке Жуковского, во многих из них – пометы владельца. Бюффон привлек внимание Жуковского в самом начале его творчества. «<…> будущий поэт-романтик <…> с жадностью изучает природу, каждую ее клетку, стремится осмыслить место каждого, даже самого примитивного

ция личности Жуковского. Ранее писатель уже делал перевод этой статьи – для хрестоматии «Примеры слога» (1805–1806 гг.) (<«Достоинство человека, возвышенность его натуры»>)[1]. В «Собирателе» отрывок несколько сокращен и в то же время продолжен размышлением об общественной природе человека. В связи с этим изменился пафос всей статьи, она окажется выстроенной на контрасте общественного и индивидуального начал в человеке. Причем акцент в соответствии с задачами альманаха будет сделан, с одной стороны, на идее божественного происхождения человека[2], а с другой – на том, что «человек один ничто; его могущество заключается в его общежитии: оно пробудило его способности, усовершенствовало его ум, соединило его силы; без него человек был бы самое дикое и в то же время самое беспомощное творение» (№ 2, с. 1–2).

Статья «Природа, преобразованная человеком» также является переводом фрагмента из «Натуральной истории» Бюффона, к которому Жуковский уже обращался в связи с работой над «Примерами слога». В переводе, сделанном для «Собирателя», отчетливо звучит романтическая концепция двоемирия и двойственной природы человека, носителя земного и небесного начал, устремленного к Создателю, но рожденного жить на земле. Усилено и мистическое толкование природы и человека как его части. Приведем варианты перевода:

явления в системе мира», – справедливо пишет Ф.З. Канунова (БЖ, 1, *336*). Наибольший интерес проявляет Жуковский к тому, какое место занимает человек в этой системе, каковы точки его сближения и отталкивания с другими живыми существами и неживыми явлениями природы.

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 16. 42 л.

[2] Для сравнения приведем два варианта перевода: ранний – «Все в человеке, самая наружность, показывает превосходство над прочими тварями. Он прям, возвышен, одарен видом повелителя. Голова его поднята к небу и представляет привлекательный образ, ознаменованный печатью высокости. В его физиономии сияет душа, во всех телесных органах, во всякой черте лица, оживленного небесным огнем, видно совершенство его натуры. Величественность стана, смелая, мужественная поступь возвещает сан его и благородство; он прикасается к земле одними крайними частями тела, видит ее в отдалении, как будто ею пренебрегает» (РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 16. Л. 28–28 об.); из «Собирателя» – «Все в человеке и самая наружность являет его превосходство над другими живущими тварями: стан его прям и возвышен, вид повелителен, голова подымается к небу; на лице его печать достоинства; образ его выражает душу; высокость его назначения проникает сквозь грубые члены телесные и светом божественным сияет в чертах лица его; величественная осанка, твердая и смелая поступь означают благородство и первенство; он кажется не принадлежащим земле; он видит ее издали и, попирая ногами, как будто пренебрегает ее» (№ 2, с. 1).

из «Примеров слога» – «Натура есть видимый престол величия Божия. Человек, рассматривающий ее внимательным оком, постепенно возвышается к невидимому престолу всемогущества. Он обожатель Творца и повелитель творений»;

из «Собирателя» – «Природа есть откровенный *внешний* престол величия Божия. Человек, проникая в нее, постепенно возносится к *таинственному* престолу Его всемогущества. Назначенный обожать Создателя, он в то же время есть повелитель созданий» (№ 2, с. 2);

из «Примеров слога» – «О, сколь прелестна сия обработанная натура! Как она блистает, как великолепна ее одежда под рукою человека! Но сам он есть первая краса ее, благороднейшее ее создание: он размножается, он как будто ее самое размножает. Его искусство извлекает из мрака все драгоценности, в недрах ее сокрытые»[1];

из «Собирателя» – «О сколь прекрасна сия природа, преображенная, украшенная промышленностью человека! И сам он есть главное украшение, есть благороднейшее создание сей природы. Своим искусством он обнаруживает ее тайны» (№ 2, с. 5).

Наконец третья статья, также являющаяся переводом (из Ф.-Х.-А. Гассе), вводит человека и природу в контекст истории. Как и в пространственной, во временной модели мира Жуковского точкой отсчета оказывается Бог, христианская вера. Фрагмент четко распадается на две части: рассказ о дохристианском периоде истории человечества, который строится на идее разрушения («нравы римлян были испорчены», «законы умолкли, разум оцепенел», «общественное и политическое здание древнего света готово было исчезнуть», «последнее прибежище гражданственности было разрушено» и т. д.), и гимн христианству, Евангелию, которые «низлили с неба спасительный свет» созидания. «Евангелие любви христианской и веры христианской все изменило: нравы и законы, искусства и науки, человека и народы, слабых и сильных, подданных и Царей!» (№ 2, с. 8). Не менее отчетливо звучит противопоставление философии, которая оказалась бессильной против безнравственности, неспособной соединить идеал и действительность, и христианской веры, которая восстановила органическую целостность бытия, будучи доступной всем: «каждому возрасту, каждому состоянию; в них откровение всех наших надежд, всего, что мы должны знать, чувствовать, желать, творить, чтобы быть людьми, гражданами, супругами, отцами, детьми, христианами!» (№ 2, с. 9).

С особой силой Жуковский настаивает на том, что приход к религии – это поворот к реальному человеку и реальному бытию. «Убедительнее всех философий <…> Евангелие изъяснило нам природу человека: и что он есть, и что человечество», – говорится в статье. Именно вера позволяет человеку прикоснуться к «вечному источнику бессмертия», «освящает его земную жизнь» и одновременно указывает «на

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. №. 16. Л. 32, 33.

дорогу неба». Жуковский будет много писать об этом в своих письмах и дневниках 1830-х гг. и в своей поздней прозе.

Раздел «Выписки» является в «Собирателе» органическим продолжением «Отрывков». Чрезвычайно значимой здесь оказывается тенденция к созданию некоего единого, очень сложного по структуре, синтетического текста. Чередование стихов и прозы, переводных и оригинальных фрагментов, по-видимому, является для Жуковского принципиальным. Во всяком случае, этот принцип в № 2 «Собирателя» был перенесен уже и на раздел «Отрывки». Кроме названных выше трех статей, в него вошли три стихотворения – неизвестного автора на немецком языке «Gott und Natur», оригинальное, по всей вероятности, стихотворение Жуковского «Смертный и боги»[1] и отрывок из поэмы А.С. Пушкина «Полтава». Они продолжают тематику и пафос прозаических статей отдела, который завершается подборкой «Мысли, заимствованные из древних и новых классиков», где приводятся «мысли» как в стихах (фрагменты из Гете, Вольтера в подлиннике и параллельно в переводе Жуковского), так и в прозе (из Сенеки, Саллюстия, Фукидида, Бэкона, Мюллера – также на русском языке и на языке оригинала). Их темы – Бог, человек, время.

Раздел «Выписки» в обоих номерах альманаха делится на более мелкие рубрики, рубрики на отдельные «выписки» количеством от одной до десяти. Границы между «выписками», рубриками полустерты, поскольку в целом текст подчинен какой-нибудь одной идее, грани которой определяют название подборок, собирающихся в единый раздел. Так, «Выписки» в № 1 делятся на 6 рубрик: «Ничтожность человека на земле», «Памятники», «Поэзия», «Предание», «Письмо», «История», уже в заглавиях которых прочитывается единая, но многогранная концепция[2].

Если говорить об объемном соотношении разного рода выписок, то следует указать на увеличение прозаического непереведенного текста в № 2. Здесь встречаем выписки из Шиллера в рубрике «Породы и степени гражданственности» и из Гердера и Расина в неозаглавленной пятой рубрике. Такие разделы, как «Человек – предмет истории»,

[1] Комментатор в ППСиП В.А. Жуковского рассматривает эти стихотворения как парные: первое дидактическое уравновешивается вторым, написанным в шутливой форме (*Жуковский В.А.* ПССиП. Т. 2. С. 648).

[2] «Выписки» в № 2 состоят из следующих отделов: «Человек предмет истории. Воспитание рода человеческого. Достоинство человека», «Природа человека и его отношения», «Породы и степени гражданственности», «Уважение древних римлян к земледелию» и раздел IV – без заглавия.

«Природа человека и его отношения» – практически полностью прозаические. В № 1 «Собирателя» прозаический фрагмент из Оссиана, озаглавленный «Барды», и прозаическая выписка на языке оригинала из Гердера органично вошли даже в рубрику «Поэзия». «Ничтожность человека» состоит из трех фрагментов – стихотворный перевод из «Илиады» обрамлен прозаическими «выписками». Однако весьма примечательно, что раздел «Поэзия» все-таки в основном стихотворный, а «История» – прозаический (за исключением одной выписки из Гердера).

При этом стихо-прозаическая, как и «оригинально-переводная» граница между выписками не проявлена резко, создается впечатление, что одна форма записи той или иной мысли сменяется другой. Рассмотрим, например, подборку «Памятники» из «Выписок» в № 1 «Собирателя». Она открывается непереведенным прозаическим фрагментом из Шлегеля, далее идет прозаический текст на французском языке, подписанный «Paroles de Périclès». Оба текста посвящены важнейшей в творчестве Жуковского, особенно в 1820–1830-е гг., теме воспоминания, памяти. Они органически продолжены стихотворной выпиской из Гете на немецком, параллельно которой дан перевод Жуковского («То место, где был добрый, свято!»). Заключающий подборку стихотворный текст («Кто скрыт во глубине сих грозных пирамид?») дан, напротив, сначала в переводе, потом в подлиннике.

В результате каждая «выписка» и волнующая Жуковского тема в целом погружается в широчайший и глубочайший мировой культурный контекст, вызывая множество ассоциаций, размышлений об эволюции этой темы в истории человеческой культуры. Мысль оживает, философская тема окрашивается разными эмоциями и становится поэтической, провоцирующей читателя на воспоминание о разных пластах культуры человечества. Никакой мотивации перехода от стиха к прозе, от перевода к подлиннику не требуется в силу жанрово-родовой специфики не только раздела «Выписки», но и всего альманаха в целом, призванного собрать из отдельностей единую концепцию. Таким образом, в «Собирателе», безусловно, существуют более или менее четкие границы между разделами, отдельными текстами, между прозой и стихом, между текстом самого Жуковского и других авторов, но эти границы не разрушают единства альманаха, а напротив, способствуют его многогранности, универсальности, целостности.

В первую очередь, эта целостность поддерживается единым «сюжетом», единым содержанием альманаха. В нем варьируется, по сути, одна тема – человек и его место в мире. Она развивается в самых раз-

ных аспектах, вглубь и вширь, выстраивая типичную для позднего романтизма концепцию: признание объективной противоречивости бытия как драматического и даже трагического условия вечного совершенствования человека и мира. Эта идея осложняется темами исторического, общественно-политического и нравственно-психологического планов. Альманах собирает в себя тексты самых разных авторов, принадлежащих иногда к прямо противоположным эпохам, убеждениям. Но всегда это универсальные личности, соединяющие в себе поэта, философа, историка, политика.

Настоящее и прошлое, свое и чужое объединяются в одном течении мысли, при этом демонстрируется сам принцип работы человеческого сознания, легко преодолевающего временные и пространственные границы, не поддающегося логической выпрямленности. «Собиратель» Жуковского – это воплощение живой мысли человека, забегающей вперед, по нескольку раз возвращающейся назад, меняющей интонацию, рассматривающей объект с разных, самых неожиданных сторон и т. д. Позднее по этому принципу будут создаваться записные книжки Жуковского, которые он сам будет называть «Мысли и замечания». Так будет собираться том поздней прозы писателя в его последнее прижизненное собрание сочинений.

Именно в синтетической природе «Собирателя» как единого текста Жуковский выразит основные идеи своей концепции мироустройства, своей философии человека. Подчиненные воспитательно-педагогическим задачам, два номера «Собирателя» помогали самому Жуковскому подняться на новую ступень познания мира и себя, решать проблему пути к идеалу и в отношении к своему ученику, и в отношении себя лично. Это был новый этап самообразования и самовоспитания, когда Жуковский вновь, но по-новому обратился к трудам тех западно-европейских мыслителей, с которыми он познакомился в самом начале своего творчества. Одним из основных для Жуковского опять становится вопрос о выполнении своего общественного долга, о деятельности для общества, которая теперь не мыслится без деятельности для себя. «Собиратель» открывает нам особый тип личности, находящейся в непрерывном процессе самостроения, «собирания» себя по частичкам в целое.

Интересно обратиться к материалам, подготовленным для «Собирателя», но не вошедшим в него[1]. В первую очередь, внимание при-

[1] Глубокие размышления исследователей о таких текстах, как «Свет и любовь» (перевод из Гердера) и «Бывают смутные времена…» (вольный перевод из Энгеля, продол-

влекает неозаглавленный текст, который в бумагах Жуковского значится под условным названием «Речь философа Аполлония при встрече гроба с прахом Марка Аврелия в Риме». Проблематика «Речи» связана с одним из главных в «Собирателе» вопросов – о монархе, о его взаимоотношениях с подданными, о добродетели как основном препятствии тирании.

Марк Аврелий – фигура, привлекавшая внимание Жуковского начиная с 1800-х гг., прежде всего, как идеальная личность, образец нравственного совершенства. Имя Марка Аврелия вошло в список выдающихся греческих и римских поэтов, историков, философов, ораторов, который был составлен Жуковским на нижней обложке книги И.И. Эшенбурга «Handbuch der klassischen Literature» (Berlin, 1792), когда он читал ее, работая над «Конспектом по истории литературы и критики» (1800-е гг.). Переводы, выполненные для хрестоматии «Примеры слога» – «Сон Марка Аврелия», «Смерть Марка Аврелия», встают в один ряд с такими немаловажными фактами творческой биографии Жуковского, как чтение в указанный период «Мыслей императора Марка Аврелия» (Pensées de l'empereur Marc Aurèlle – Antonin. Paris, 1803; личная книга поэта содержит множество помет), открытие первого номера изданного Жуковским «Вестника Европы» портретом Марка Аврелия и помещением далее отрывка из Гиббона «Характер Марка Аврелия», в котором акцент делается на «добродетели строгой и деятельной», «способности покорять тело душе и страсти рассудку, почитать добродетель единственым благом, порок единственным злом»[1]. Интерес к Марку Аврелию как к идеальному монарху проявится и в статье, подготовленной для «Собирателя».

В параллель статье о Марке Аврелии дана статья <«Русский государь должен быть предпочтительно русским…»>. Вероятно, это оригинальное сочинение Жуковского, посвященное одной из сложнейших проблем соотношения государственных и национальных, народных интересов в деятельности монарха. Это гимн русскому народу, хранителю трона и царя, перекликающийся своим содержанием и пафосом с созданным Жуковским несколько позднее государственным гимном «Боже, царя храни». Однако, в отличие от торжественного «Боже, царя храни», выходившего в печать с подзаголовками «молитва русского народа», «народная песня», «песня русских солдат», «русская народ-

женный собственными мыслями Жуковского), освобождают нас от необходимости их подробного анализа. См.: БЖ, 1, *175–177* и *483–484*.

[1] Вестник Европы. 1808. № 1. С. 41–42.

ная песня», прозаическая статья, готовившаяся для «Собирателя», поднимает сложнейшую проблему уважения государя к своему народу. Статья заканчивается грозным и мудрым предупреждением: «оскорбление народной гордости не прощается, оно производит ненависть, может произвести и мятеж» (л. 22). Звучащая здесь тема революции, насилия и как ее альтернативы – просвещения народа – серьезно занимает Жуковского на рубеже 1820–1830-х гг., о чем свидетельствует и его библиотека[1].

В папке с подготовительными материалами для «Собирателя» сохранился еще один текст, который остается неопубликованным до сих пор. Это – «Подмосковная деревня», отрывок, которому автор дал подзаголовок «Русская повесть». Жуковским было написано только «Вступление». «Подмосковная деревня» – уникальное явление, представляющее собой очередную (и одну из последних) в творчестве писателя, практически единственную после «Вестника Европы» попытку создать оригинальную повесть. Уже в подзаголовке читателя ориентируют на национальный колорит произведения. «Русская повесть», судя по дошедшему до нас отрывку, должна была быть написана на материале современной автору будничной жизни русского помещика Лугова, живущего верстах в сорока от Москвы, «вправо от большой коломенской дороги» (л. 26).

«Вступление» являет собой начало повести, в котором читателя знакомят с героями, местом и временем действия. По-видимому, Жуковский хотел изобразить главного героя повести как типичного провинциального дворянина – человека, живущего проблемами воспитания детей, сохранения семьи, дома и не в последнюю очередь озабоченного самовоспитанием, самообразованием.

Развитие действия, намеченное во вступлении, подчинено именно этим целям. Повествование начинается с того, что Лугов восстанавливает семью: оставшись вдовцом, он приглашает к себе в имение сестру, также потерявшую мужа и ставшую матерью не только своих детей, но и детей Лугова. Кроме того, в действие вводится еще один персонаж – молодой сосед Лугова, Пригорский, приехавший в деревню из-за границы, где он «путешествовал <…> из любви к учению». Так у главного героя появился друг и умный собеседник. Общая забота о детях восстанавливает и прерванную, было, связь Лугова с братом, который живет в Петербурге и которому Лугов отправляет «в виде журнала каждую неделю» своего рода отчет обо всем, «что у них было

[1] См.: БЖ, 1, *466–522*.

читано, о чем говорено и пр., и пр.» (л. 26 об.). Журнал Лугова и составляет большую часть «Вступления» к повести. Он состоит из шести разделов, каждый из которых освещает одно из направлений воспитательного процесса: «Преподавание наук», «Прогулки», «Разговоры домашние», «Чтение», «Увеселения» и «Посторонние известия». Журнал Лугова, написанный от лица автора в виде тезисов, напоминает план воспитания наследника престола, составленный Жуковским. Особое место в нем отводится идее воспитания гармонически развитой личности, близкой к природе, образованной, умеющей свободно ориентироваться в реальной действительности. Таким образом, «русская повесть» превращается на глазах читателя в некий трактат по воспитанию, чем, по-видимому, и объясняется то, что Жуковский не стал ее дописывать и публиковать.

Наконец, для «Собирателя» готовились биографические очерки, вероятно, переводные – «Эпаминонд» (о жизни известной исторической личности, фиванского полководца Эпаминонда) и неозаглавленный <Дионисий торжествовал в Сиракузах…> (о двух братьях, Тимофеоне и Тимолеоне, живших в IV в. до н. э. в Сиракузах). В очерках упоминаются основные вехи жизненного пути героев. Построенные на реальном и легендарно-историческом материале очерки представляют собой вполне законченные портреты героической личности, которая может служить образцом для подражания. Главной ее заслугой признается высочайший уровень нравственности, любовь к наукам и уединению, разумная умеренность во всем и набожность. Такая модель великого человека сложилась у Жуковского в самом начале его творчества. Ей он остался верен и в 1820–1830-е гг., когда одним из ведущих прозаических жанров писателя стал именно очерк-портрет того или иного реального лица.

Таким образом, неопубликованные материалы «Собирателя» также свидетельствуют об активном взаимодействии иноприродных текстов, явлении, которое становится важнейшим принципом поэтики альманаха как единого синтетического текста, призванного выразить некую единую концепцию, идею бытия.

Делая общее заключение, следует отметить, что «Собиратель» являет собой оригинальное по структуре сочинение, единство которому придает особенный, связанный с эстетическими исканиями Жуковского рубежа 1820–1830-х гг. авторский ракурс мировидения, синтетический по своей природе. Жуковскому удалось новыми средствами изобразить широкую картину мира. Его внимание обращено к сложнейшим философским, нравственно-этическим, психологическим проблемам,

которые принципиально рассматриваются как взаимосвязанные, составляющие некую целостность, включающую в себя и личный взгляд, и обобщение. На смену стихам в альманахе органично приходит проза, стихи и проза, оригинальные сочинения и переводы могут идти как бы в параллель друг другу. Философия включается в психологию, художественный текст дополняет философский и т.д. Тем самым обозначаются новые тенденции творчества Жуковского как в области поэзии, так и в прозе.

Свободная композиция отдельных номеров «Собирателя» и их подборок в целом не дает возможности усмотреть какой-то один последовательно выдержанный принцип организации материала. Беспорядка же не возникает в «Собирателе» в связи с тем, что в нем последовательно реализуется идея свободного органического соединения того, что до сих пор считалось (в эстетических учениях) несоединимым. В расположении материала не последнюю роль играют ассоциативная логика, сложность живого взгляда на мир, воссозданная Жуковским многогранность человеческого сознания.

5. «Своё» и «чужое» в статье В.А. Жуковского «Две сцены из “Фауста”» (1849)

Свою статью «Опыт философской лирики» Л.Я. Гинзбург открывает чрезвычайно важным размышлением о литературе вообще и о русской литературе 1830-х гг. в частности: «Положение, которое литература занимает среди других культурных и социальных факторов, бывает различно в различные эпохи. В 30-х годах XIX века русская литература переживала кризис <…> Представлявшая в XVIII веке замкнутую и специфическую сферу, приобщенная в первых десятилетиях XIX века, с одной стороны, Жуковским, с другой стороны, русским байронизмом к некоторым западноевропейским идеям, русская литература в конце 20-х и в 30-х годах стремится к окончательному выходу за пределы замкнутого ряда и к скрещению с идеологическими рядами, причем процесс этот осознается в качестве поисков содержания»[1]. Далее исследователь указывает на то, что «стимулами или симптомами этого движения» являлись «существеннейшие факты литературной жизни 20–30-х годов», среди которых в первую очередь называется «переход к прозе»[2].

[1] *Гинзбург Л.Я.* Опыт философской лирики // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 194.

[2] Там же. С. 195.

Поздняя проза Жуковского (1830–1840-х гг.) в этом плане представляет собой столь же уникальное, сколь и характерное явление. Практически вся оригинальная, хотя довольно часто написанная «по поводу чужого», она относится к так называемым малым, «промежуточным» (Ю.Н. Тынянов), «бесфабульным» (Б.В. Томашевский) жанрам, которые были распространены в 1820–1840-е гг., являясь наиболее удачной формой для синтеза философского, эстетического, религиозного и художественного начал.

§1

Статья «Две сцены из «Фауста» (1849), о которой пойдет речь в дальнейшем, была написана, как и многое у Жуковского, «по поводу чужого». Эта особенность, по словам самого писателя, всегда определявшая специфику его творчества, интересно высвечивает в названой статье своеобразие его поздней прозы. Она демонстрирует ее синтетизм, сложные отношения диалога, возникающие между «своим» и «чужим», в самом широком толковании этих понятий, под которыми имеются в виду не только позиции разных писателей (в данном случае – Жуковского и Гете[1]) и стоящие за ними культурные национальные традиции, но и разные виды духовной деятельности человека, начиная от философии, теософии, эстетики и кончая художественным творчеством. Именно взаимодействие всех этих столь далеких друг от друга начал является основой особой природы текста статьи Жуковского, отличающегося стремлением к некой универсальной истине, к построению некой целостной философии жизни, которую сам Жуковский называл «христианской философией».

Статья открывается четкой классификацией «своего» и чужого». Жуковский высказывается по поводу одной из важнейших сцен трагедии Гете, в которой Фауст переводит слова евангелиста Иоанна «в начале было слово». С его точки зрения, все предложенные Фаустом варианты перевода («в начале была мысль», «в начале была сила»), в том числе и окончательный – «в начале было дело», «достойны отвержения», поскольку «никакой человеческий ум не придумал ничего выше и всеобъятнее этого дивного евангельского “*слова*” <…> в *слове* евангелиста изображен Бог-создатель во времени и вечности. Выражение

[1] О Жуковском и Гете, в том числе о статье «Две сцены из «Фауста» см.: *Веселовский А.Н.* Поэзия чувства и сердечного воображения. М., 1999. С. 264–290; *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 77–89, 392–403. См. также библиографию в кн.: *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский: Семинарий. М., 1988. С. 151–152.

слово (logos) разом объемлет и то, и другое»[1]. Перевод Фауста – чужой, неверный, профанный – противостоит сакральному, истинному, спасительному слову евангелиста, которое признается Жуковским единственно приемлемым для человека.

Исходя из божественной изначальности мира, из связанной с этим идеи вечного его существования, Жуковский видит основу мироздания в Боге. Бог для Жуковского, выстраивающего свою модель мироустройства, – это «центр, который везде», который всё наполняет и всюду «самобытно» присутствует. По его мнению, Бог – это «средоточие, из которого выходят все радиусы к этой окружности, нигде не существующей и представляющей относительно к Богу всеобъемлемость, а относительно к человеку границу»[2]. «В начале было Слово» – для Жуковского это единственно верная мысль о происхождении мира и человека, духовность которых безоговорочно признается первичной. При этом, считает Жуковский, «существо Бога» таинственно, а «все, заключенное между вездесущим центром и нигде не существующей окружностью, <…> которого имя – Божия вечность», «неизглаголанно»[3]. Тем самым Жуковский утверждает непостижимую, сложно связанную с человеческой свободой божественную предопределенность всего, существующего в мире.

Образ круга, заключающего в себе и горизонтальное, и вертикальное строение мира в их взаимосвязи, круга как символа безграничности и бесконечности, целостности вселенной, и ее центра – Бога – оказывается необычайно емким. Через него Жуковский дает и определение земной жизни человека, которая есть «стремление по определенной линии (от центра. – *И.А.*) к границе неопределенной»[4]. Дефиниция такой категории, как время, также строится на названных выше «геометрических» образах: «<…> что есть время? Невидимая математическая линия, между двумя безднами идущая, между безначальностью и бесконечностью»[5]. Это ни в коем случае не означает, по Жуковскому, фатализма. Напротив, писатель, как известно, всегда отстаивал свободную и активную позицию человека в мире. Образы находящихся у начала и конца земной человеческой жизни двух бездн, идущие из философии Паскаля, принципиально переосмысливаются Жуковским. Они не несут в себе семантики роковой и потому пугающей неотвра-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 351.
[2] Там же. С. 352.
[3] Там же. С. 353.
[4] Там же.
[5] Там же.

тимости судьбы. Эти бездны – «безначальность» и «бесконечность» – в представлении Жуковского суть две стороны единой субстанции, единого Божественного пространства, по Божьей воле они связаны друг с другом земной жизнью человека, что и определяет целостность бытия, его равновесие.

«Неудачная попытка Фауста исправить евангельское выражение служит только к тому, чтобы показать, сколь оно всеобъятно»[1], – пишет Жуковский. Так религиозно-философские размышления о фаустовском переводе евангельского текста органично оборачиваются эстетической программой Жуковского, в центре которой, как в центре мироздания, оказывается проблема слова. Обращаясь к внутренней сути и структуре слова, автор статьи ставит вопрос о человеческом слове и Слове Божием. На первый план постепенно выходит проблема выражения «невыразимого», суть которой он видит в неспособности человеческого слова, связанного с умственной деятельностью и представляющегося ему атомом, вместить в себя «создание и создателя», «слияние всех истин в одну общую». Человеческий ум видит во всем преходящее и ограниченное; язык, выражающий его работу, оперирует словами «временными и мелкими».

Слово, принадлежащее человеку, пишет Жуковский, «*рождается* вместе с *мыслью*, мало-помалу *развивается, приобретает более и более определенную форму* и наконец, чтобы перейти в действие внешнее <…> *из духовного образа переоблачается в образ материальный* <…>; во всем этом есть начало, развитие, постепенность; здесь виден характер *ограниченного, временного, человеческого*» (выделено нами. – *И.А.*)[2]. Границы человеческого слова, утверждает Жуковский, расширяются до бесконечности только в минуты откровения, когда человеку позволяется встать на место Творца. Художник признается «посланником Бога», и слово его рассматривается в свете Слова Божия. И то, и другое есть творение и потому безначально, «было, есть и будет»[3].

Ставя «верховного» и «земного» художников почти в один ряд, Жуковский видит в художественном слове единство двух его ипостасей: слово как «духовное тело мысли» и слово как «материальная одежда этого духовного тела». В статье отстаивается важнейшая для Жуковского идея сакральной природы словесного искусства. Об этом писал и Н.В. Гоголь в своей статье «О том, что такое слово»: «Обращать-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 352.
[2] Там же. С. 351.
[3] Там же. С. 352.

ся с словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку»[1]. Именно потому столь принципиальным представляется и Жуковскому, и Гоголю выражение Пушкина о словах и делах поэта. Оба откликнутся на него специальными программными выступлениями (Гоголь – статьей «О том, что такое слово» и примыкающим к ней знаменитым письмом к Жуковскому об искусстве как примирении с жизнью (от 29 декабря 1847 г.), Жуковский – ответным письмом от 8 января 1848 г., которое, как известно, и было опубликовано в виде статьи «О поэте и современном его значении» в № 4 «Москвитянина» за 1848 г.).

Слово художника, произнесенное с верою в Бога, несет спасение, утешение, так как оно уже, утверждает Жуковский в «Двух сценах из “Фауста”, не имеет «характера отрывочности», а является «прямым радиусом, исходящим из средоточия того круга, которого центр, по словам Паскаля, везде, а окружность нигде»[2]. Об этом Жуковский говорит и в статье «О поэте и современном его значении»: «Поэзия, действуя на душу, – пишет Жуковский, – не дает ей ничего определенного: это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение положительным правилом; нет! – это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты, которая *всю душу охватывает*» (выделено нами. – *И.А.*)[3]. Об этом же он пишет в своей поздней статье «О молитве»: в слове художника, близком к молитвенному, «все для нашей ограниченности несогласимые противоречия исчезают; ум останавливается перед указанными ему границами, признает неотрицаемость истин, одна другую исключающих, и смиренно передает вере их согласование, силе его неподвластное» (ПСС, X, 76). Интересно в связи с этим отметить, что дважды в статье «О молитве» возникает образ младенца, в начале как символ абсолютной творческой свободы писателя и в конце как знак абсолютной покорности верующего, молящегося воле Божьей. Во всех названных статьях ставится важнейшая проблема, имеющая непосредственные выходы в гносеологию, эстетику и творчество, – проблема магической силы слова, способного выразить душу его произносящего.

Более того, Жуковский полагает, что через слово поэта, живущего и творящего с Богом в душе, совершается таинство смирения, т. е. важнейший акт внутреннего преображения человека, свободно вверяющего себя Божьей воле. Творчество, по Жуковскому, есть акт «са-

[1] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 196.
[2] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 352.
[3] Там же. С. 433.

моотвержения» и, следовательно, самосовершенствования, самостроения. Обладая необыкновенным по силе эмоционально-психологическим зарядом, художественное слово приближает человека к Богу, к его истинам и ценностям, оно выражает самые тайные душевные порывы и движения. Глубина художественного слова неисчерпаема, так как Господь сам «научил произносить нас» их.

§2

Вторая часть статьи «Две сцены из “Фауста”» написана по поводу иллюстраций, сделанных к трагедии Гете немецким живописцем и гравером Ф.А.М. Речем, противником «назарейцев», и П. Корнелиусом, представителем группы «назарейцев», одним из любимых художников Жуковского. Его рисунки привлекают Жуковского тем, что в них есть «высшая идеальная истина», в то время как Реч «не переходит за границу простой истины»[1]. В статье о «Поэте и современном его значении» Жуковский много писал о том, что искусство есть особое отражение действительности, источником которого является вечное стремление человека к прекрасному, которое действует на человеческую душу «не одним присутственным настоящим, но и неясным, в одно мгновение слиянным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием лучшего в будущем <…> Что же красота? Ощущение и слышание душою Бога в создании»[2].

Итак, искусство дарует человеку ощущение целостности бытия, проистекающей изначально от его Создателя. Другими словами, красота, искусство, посещая земную жизнь человека, по Жуковскому, к ней не принадлежат. Они – плод Божественного откровения, «утешительно сияют нам издали и некоторым образом сближают нас с тем небом, с которого неподвижно нам светят»[3]. Здесь Жуковский и Гоголь сходятся во всем и полностью. В упоминавшемся выше письме Гоголя к Жуковскому от 29 декабря 1847 г. читаем: «Что пользы поразить позорного и порочного, выставя его на вид всем, если не ясен в тебе самом идеал ему противуположного прекрасного человека? Как выставлять недостатки и недостоинство человеческое, если не задал самому себе запроса: в чем же достоинство человека? И не дал на это себе сколько-нибудь удовлетворительного ответа <…> искусство не разрушенье. В искусстве таятся семена созданья»[4].

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 354.
[2] Там же. С. 331.
[3] Там же.
[4] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 292.

Замечание о «высшей идеальной истине», присутствующей в рисунках Корнелиуса, органично обращает Жуковского к такой сложной проблеме, как взаимодействие разных видов искусства, в частности его интересует вопрос «перевода языка поэта на язык живописи». Отвечая на него, Жуковский по сути осуществляет обратный перевод, пытаясь пересказать, выразить словом то, что нарисовали Корнелиус и Реч. Жуковский подчеркивает при этом прежде всего глубокий психологизм обоих художников. Он обращает внимание читателей статьи на такие психологические детали рисунков, как изумленные глаза Фауста, смотрящего на место казни Маргариты, его желание «удержать бешеного коня», подаренного ему Мефистофелем, пренебрежение ко всему происходящему, пронизывающее поведение Мефистофеля, который, по наблюдению Жуковского, «насмехается над своим спутником, беспечно покачивается на своем коне»[1]. Но, как считает Жуковский, ни тому, ни другому иллюстратору не удалось избежать «одной и той же ошибки» в толковании трагедии Гете.

Так рисунки Реча и Корнелиуса, желание исправить их «ошибку» стали для Жуковского поводом к тому, чтобы обратиться к еще одной ключевой, с его точки зрения, сцене гетевской трагедии – к казни Маргариты, которая, в свою очередь, является поводом и рефлексии автора статьи в самых разных областях (философия, религия, этика, эстетика), и его сотворчества с Гете, и попытки перевода сцены «Ночь в поле». В целом же перед нами текст, который Жуковский, по его словам, посвящает раскрытию «тайны» своей собственной души, рассматриваемой на «христианской базе» и выраженной «словом сердца и ума» (из письма к П.А. Плетневу от 19 декабря 1850 г.[2]). В этом же письме он определяет свое понимание прозы как «*разговор беспристрастный со своею совестью и письменный протокол всех мнений*» (выделено мной. – *И.А.*)[3]. «Две сцены из “Фауста”», как и другие религиозно-философские статьи Жуковского, им самим осмысливаются как «минуты внутренней деятельности», как акт самосознания и жизнестроения, с чем во многом и связывал писатель свое обращение к прозе.

Размышление о сцене казни Маргариты начинается с попытки Жуковского дать в собственном переводе сцену «Ночь в поле». Перевод откровенно неточен, начиная с того, что сделан в прозе. А.Н. Веселовский писал по этому поводу: «…чтобы так истолковать сцену у висе-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 355.
[2] Сочинения и переписка П.А. Плетнева. СПб., 1885. Т. 3. С. 685–687.
[3] Там же. С. 267.

лицы, надо было более чем исказить текст»[1]. Жуковский по сути даже не искажает подлинник, а пишет, полемизируя с Гете, свой вариант сцены, ориентируя ее на выражение своей «христианской философии». Очень близок Жуковскому в этом плане был А.И. Тургенев, который писал П.А. Вяземскому: «Фауст произвел во мне тяжкое ощущение. Нет, я бы не написал его! То есть, не написал бы, если бы и имел гений Гете, оставаясь при моем страхе Божием и любви к добрым людям, коим должно сберегать бога христианства и коих должно оберегать от дьявола и всех дел его, т. е. от гения Гете в Фаусте»[2]. Именно с этими целями действует Жуковский, толкуя трагедию Гете. Потому в переводе Жуковского, вопреки тексту и традиционной его интерпретации, главным становится мотив видения, совершающегося перед глазами Фауста и Мефистофеля. Если у Гете взорам обоих героев, пролетающих мимо виселицы на вороных конях, реально предстают ведьмы, кадящие перед плахой и кропящие эшафот, то у Жуковского Фауст запечатлен в неведении, что и кого он видит, а Мефистофель, видят ангелов и трепеща перед ними, обманывает Фауста, говоря ему, что вокруг виселицы кружится «дрянь, ночная сволочь».

Введением образов ангелов уже в сцену «Ночь в поле» (у Гете к ангелам, не видя их, обращается в самом конце следующей сцены – «Тюрьма» – Маргарита) Жуковский добивается перестройки всей концепции трагедии, включая особенно важный в этом плане финал первой части, который он трактует в русле своей «христианской философии» как «торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступною гордостью человеческою»[3]. Казнь Маргариты пронизывается мотивами Божьего суда, правды небесной, которые противопоставляются «слепому человеческому правосудию» и «земной правде». В сцене «Тюрьма» Жуковский также расставляет очень характерные для своего мировоззрения (не теолога, а христианина, на чем он сам так настаивал) и эстетики акценты. Он подчеркивает мотивы скорби, раскаяния и очищения человека от греха, а значит, его совершенствования, возвышения к Богу. Вот почему вокруг виселицы, в «видении» Жуковского «взлетают, простираются» веселящиеся ангелы, Фауст, «увлеченный адскою силою» и способный предложить Маргарите только земное спасение, проносится мимо (не «вперед», как в подлиннике), Мефистофель, видя Маргариту в последний раз, восклица-

[1] *Веселовский* А.Н. Поэзия чувства и сердечного воображения. М., 1999. С. 289.

[2] Переписка кн. П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1837–1845. СПб., 1899. Т. 4. С. 120.

[3] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 355.

ет: «Она погибла!» (реплика Мефистофеля в подлиннике: «Она осуждена на муки!»).

Статью Жуковского «Две сцены из “Фауста”» любопытно рассмотреть на фоне его раннего вольного перевода «Посвящения к “Фаусту”», которое, как известно, печаталось и как отдельное произведение, став, по справедливому замечанию исследователя, «творческим импульсом к созданию многочисленных романтических манифестов» поэта[1], и было введено без указания на переводной характер в качестве общего посвящения в состав поэмы «Двенадцать спящих дев», в основе которой, напомним, лежит, с одной стороны, прозаический роман Х.-Г. Шписа, а с другой – широчайшие традиции русской литературы, начиная от древнерусских летописей и кончая классицизмом и сентиментализмом. Общий эпиграф к поэме (в переводе Жуковского) также был взят из первой части «Фауста»[2]. Не останавливаясь на особенностях перевода и месте и роли названных посвящения и эпиграфа в системе других эпиграфов и посвящений, в составе поэмы в целом[3], обратим внимание на то, сколь органичен для поэзии Жуковского, в частности для его лироэпоса, синтез разных культурных традиций, разных жанровых канонов уже в 1810-е гг. Таким образом Жуковский-поэт добивался расширения и укрупнения проблематики своих стихотворных сочинений, углубления их философско-этического и эстетического смысла, вносил коррективы в образ автора.

В 1840-е гг. эти принципы в полной мере, по-своему, конечно, начинают работать в прозе Жуковского. В его поздних статьях, как правило, выстраивается сложная система «своего» и «чужого», позволяющая усилить их эпическое звучание. Статьи, в том числе и «Две сцены из “Фауста”», всегда не просто выходят за пределы обозначенных в их заглавии проблематики и материала, но, начинаясь как размышление о каком-то одном конкретном вопросе («по поводу чужого»), оборачиваются «своим», целостным взглядом на человека и мир. Автор предстает в них и как повествователь, философ, психолог, эстетик, и как реальное биографическое лицо, от которого идут эта мировоззренческая широта и в то же время конкретность, индивидуаль-

[1] *Ветшева Н.Ж.* Жанровое своеобразие поэмы В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» (К проблеме генезиса русской романтической поэмы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1994. Вып. 18. С. 8; см. также: *Ященко А.Л.* «Фауст» Гете. Ранние отклики в России (В.А. Жуковский и А.С. Пушкин) // Уч. зап. Горьков. гос. ун-та. Сер. историко-филологическая. Горький, 1964. Вып. 65. С. 189–204.

[2] См.: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 86–87.

[3] См.: *Ветшева Н.Ж.* Указ. соч.

ность повествования, которому и принадлежит постановка коренных вопросов бытия, высвечивание их актуальности и т. д.

Довольно часто читатель вводится в процесс создания произведения. В рассматриваемой статье, например, сообщается, что стало причиной ее написания, весь механизм рецепции «чужого» текста оказывается на поверхности. Усложняя жанрово-родовую природу произведения, диалог «своего» и «чужого» проясняет некоторые его «подводные» жанровые тенденции. В «Двух сценах из “Фауста”» сливаются отсветы не только разных лирических, эпических и даже драматических жанров, но и художественного и философско-публицистического, философско-эстетического повествования. Не имея собственного сюжета (в прямом смысле этого термина), статья написана по поводу гетевского сюжета (двух его сцен), более того, Жуковский предпринимает попытку предложить свое развитие чужого сюжета, за счет чего всей трагедии, как уже указывалось, задается другой философско-эстетический смысл. Происходящая в статье трансформация «чужого» по сути есть обогащение эпического сюжета лирическим началом. Предлагаемые Жуковским для трагедии Гете мотивы проистекают из его настроений и размышлений. Так рождается, конечно, не новая трагедия о Фаусте, но новое эстетическое качество поздней прозы Жуковского, ее жанрово-родовое и стилевое своеобразие.

В этом плане показателен еще один момент. Идеи, высказанные в рассматриваемой статье в связи с казнью литературной героини, развиты в статье Жуковского «О смертной казни», которая была не понята многими современниками писателя. Так, например, С.Т. Аксаков писал о ней: «Можно ли думать, что поэт наш, столь проникнутый верою, столь благодушный – защитник смертной казни!.. Христианское ли это дело?»[1]. Перефразируя Веселовского, можно сказать, что «чтобы так истолковать» статью Жуковского, «надо было более чем исказить текст». Статья «О смертной казни», написанная как отклик на подробное описание казни, совершившейся в Лондоне над мужем и женой Маннингами, прежде всего развивает философию скорби Жуковского, которая занимает важнейшее место в поздней прозе Жуковского, вытекая из любимой мысли писателя о нравственном развитии человека как сути его земной жизни. Философия скорби тесно связана, с одной стороны, с обращением Жуковского к христианству, а с другой – с его пониманием психологической сложности и противоречивости человеческой личности. Принципиально все эти вопросы были

[1] Молва. 1857. № 14.

поставлены в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», которая, как известно, первоначально представляла собой письмо к П.А. Вяземскому от 3 (15) марта 1846 г.

Возражая Вяземскому, Жуковский, во-первых, разводит понятия меланхолии и уныния. Меланхолию он определяет как «грустное состояние души, происходящее от невозвратной утраты» и видит ее причины в окружающем человека мире. Уныние же, считает Жуковский, есть следствие печали или скорби, которая является состоянием души, «томимой внутренней болезнью, из самой души истекающею»[1]. Во-вторых, уточняя дефиниции Вяземского, Жуковский оттеняет его концепцию меланхолии своей философией скорби, которая, как он утверждает, «есть деятельность». Причем Жуковский акцентирует внимание на том, что только от человека зависит, окажет ли скорбь на его душу «образовательное и животворное действие», или она победит ее, разрушит и убьет. Именно подчеркнув идею свободного нравственного выбора человека и ее связь с мыслью о бессмертии души, Жуковский утверждает, что меланхолия не может быть «внутреннею принадлежностию души», являясь по отношению к ней, напротив, чем-то «посторонним», прилипающим к ней, «как нарост, как корка, ей чуждая».

Понимая гибельность меланхолии для человека, Жуковский размышляет о скорби как о способности человека почувствовать свое падение и одновременно «возможность вступить в первобытное свое величие»[2]. Этот мотив осознания человеком своего падения и его нового взлета напрямую связывается с мыслью об откровении. Преображение души, ее восхождение к настоящим истинам и ценностям, конечно, есть результат внутренней жизни человека, его стремления к Богу, но осуществляется оно по воле Бога. Таинственным образом душа освещается высшим знанием и новыми принципами отношения к себе, к миру, к Богу. Переломным моментом в совершенствовании человека признается приход к нему веры в Христа, которую Жуковский называет «дитя скорби» и которая может спасти на самом краю гибели. Именно христианство, считает Жуковский, побеждает смерть и «ничтожество», изменяя внутренний мир человека. Прошедший через грехопадение, осознание своей греховности и раскаяние, исполненный скорбью по поводу своего несовершенства, человек на краю пропасти способен выбрать путь самосозидания, приближающий его к Богу.

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 342.
[2] Там же. С. 343.

Исключительно в этом плане Жуковский «пересказывает» в своей статье о Фаусте сцену смерти Маргариты. В нравственно-психологическом и тесно связанном с ним религиозно-философском аспекте ставится Жуковским и вопрос о смертной казни в одноименной статье. Как и многие его современники, Жуковский, конечно, не принимает казнь как «механическое действие общественной машины», когда смерть человека становится циничным актом – «арифметическим вычитанием одной цифры из общей суммы» (ПСС, X, 141). Поднимая глубинные пласты такого понятия, как наказание, Жуковский, задолго до Достоевского, увидит в нем не «акт правосудия гражданского», но «акт любви христианской». Наказание не мыслится Жуковским без мук совести преступника, без его покаяния, без «спасительного душевного перелома», означающего прежде всего «примирение» с волей Божией, с самим собой и окружающим миром. С другой стороны, наказания не может быть без сострадания к судьбе грешника, в котором наказывающим необходимо увидеть своего брата и помочь ему «смягчить душу для покорности и покаяния» (ПСС, X, 141). Наказание, считает Жуковский, должно быть окружено «таинственностью страха Божия», а преступник, «принявший свой приговор от суда человеческого», «должен считаться принадлежащим одному суду Божию». Жизнь преступника после совершения преступления, до последней ее минуты, должна быть отдана «на произвол собственного размышления, которое лучше всего приготовит его к присутствию Божию на последней исповеди», а значит, к спасению души, т. е. она должна быть «освещена религией». Придет ли к преступнику раскаяние, невозможное без искренней веры, во многом зависит от Бога, но во власти окружающих позаботиться «о небесной судьбе своей земной жертвы». «<…> внутри темницы и позже на месте казни все должно иметь характер *примирительно христианский*», – пишет Жуковский (ПСС, X, 141, 142; выделено мной. – *И.А.*).

Таким образом, Жуковский – автор статьи о «Фаусте» вводит в отечественную прозу совершенно новую для нее (бывшую до тех пор чужой и ставшую магистральной), глубочайшую проблематику, настаивая на ней как на главном предмете изображения и вырабатывая при этом новые формы прозаического повествования, лирические, поэтические по своей сути. Прежде всего следует отметить в связи с этим, что именно сила эмоции, личного переживания определяет глубину философской семантики рассмотренной нами статьи Жуковского. Она состоит из взволнованных размышлений, признаний и вопросов, обращенных автором прежде всего к самому себе. Писатель, а вместе

с ним и читатель находит удовольствие не столько в доказательстве идеи, сколько в самом *изображении* ее рождения, глубоко символичном, ассоциативном по своей природе. Увлеченный этим, он придает своим мыслям поэтическую конкретность (ученый двигался бы в сторону абстракции), которая неизбежно приводит к тому, что они говорят гораздо больше того, что может увидеть сухой ум науки. Размышление оказывается не только субъективным, но и поэтическим, в известном смысле лирическим, поскольку отражает и характер, и настроение автора. В них звучат любимые лирические мотивы Жуковского – мотив Слова, ангела, скорби, раскаяния, невыразимого и др.

Пронизанные одним – авторским – мировоззрением, одним душевным настроем, который рождается на глазах читателя, соединяясь в целое, две части статьи воплощают процесс самостроения личности автора. Осуществляемый на заранее заданной всеобщей, вечной, «основной истине, корне всех истин <…>: Бог существует, Бог <…> источник всякого бытия, невидимый видимого создатель» (ПСС, XI, 18), этот процесс тем не менее запечатлен во всей его индивидуальности, неповторимости, сложности и противоречивости. Связь жанровой формы, избранной Жуковским для своей поздней прозы – статьи, состоящие из отдельных фрагментов и, в свою очередь, собираемые в циклы, развивающие свой многогранный внутренний сюжет и композицию, – с философичностью была открыта одновременно рядом русских писателей (назовем здесь для примера «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Философические письма» Чаадаева, «Русские ночи» Одоевского), отражая, по-видимому, некую «идею времени», *идею синтеза, целостности*, которая и будет в дальнейшем развиваться русской художественной литературой и параллельно религиозной философией второй половины XIX в. (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов, И.А. Ильин, Л. Шестов и др.).

6. В.А. Жуковский – читатель и переводчик «Илиады» И.-Г. Фосса

«Гений перевода»[1] – это точное определение А.С. Пушкина относится, как известно, не только к таланту В.А. Жуковского. Единствен-

[1] Ср.: «Переводы избаловали его <Жуковского>, изменили; он не хочет сам созидать, но он, как Voss, гений перевода» (*Пушкин А.С.* Письмо П.А. Вяземскому и Л.С. Пушкину, 25 мая и около середины июня 1825 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10: Письма. Л., 1979. С. 117–118).

ный, кто, по словам поэта, мог сравниться с русским романтиком в искусстве перевода – Иоганн-Генрих Фосс (Johann-Heinrich Voss[1]). И.-В. Гете так оценил его место в немецкой культуре: «Ein Mann wie Voß wird übrigens so bald nicht wieder kommen. Es haben wenig andere auf die höhere deutsche Cultur einen solchen Einfluss gehabt als er. Es war an ihm alles gesund und derb, weshalb er auch zu den Griechen kein künstliches, sondern ein rein natürliches Verhältnis hatte, woraus denn für uns andern die herrlichsten Früchte erwachsen sind»[2].

Русская переводческая рецепция творчества Фосса связана, в первую очередь, с его зрелыми опытами в жанре идиллии – «Der siebzigste Geburtstag» (1781) и «Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen» (1795). В разгар полемики вокруг идиллии в России вышли переводы этих двух народных идиллий Фосса, написанных гекзаметром: «Луиза» П.А. Теряева (1820) и «Семидесятый день рождения» М.П. Загорского (1824). Фоссовское новое понимание жанра связано с большей реалистичностью идиллии и уходом от геснеровского эскапизма. Ф. Шиллер точно определил это новаторство Фосса в сочинении «О наивной и сентиментальной поэзии» *(«Über naive und sentimentalische Dichtung», 1795),* выделив его концепцию жанра как альтернативную уже существующим сентиментальным (сатирической, элегической и идиллической): в отличие от них фоссовская «наивная» поэзия не предполагала критики, оплакивания утрат или эскапизма, так как восходила к иной модели мира, к изначальной гармонии целостного бытия. Генезисом смены идиллического модуса (ранние идиллии Фосса, например «Die Freigelassenen», «Die Leibeigenen» и др., пронизаны антифеодальными настроениями) и его оформления (переход к гекзаметру) является, бесспорно, мир гомеровского эпоса – работа над переводами «Одиссеи» и «Илиады» (Voss J.H. «Odyssee», 1781; «Ilias», 1793).

Как известно, первый шаг к созданию русской «простонародной» идиллии сделал именно В.А. Жуковский через посредство И.-П. Гебеля, продолжившего, по сути, работу Фосса в направлении конкретиза-

[1] С именем Фоссу в русскоязычном литературоведении не повезло: вероятно, вслед за «Энциклопедией Брокгауза и Ефрона» во многих работах он по ошибке называется Иоганном-Фридрихом.

[2] Человек, подобный Фоссу, появится, впрочем, нескоро. Мало кто другой оказал такое влияние на высокую немецкую культуру. В нем все было здорово и крепко, потому и к грекам он имел отношение не искусственное, а чисто натуральное, что принесло нам, остальным, свои прекраснейшие плоды (*Engelke K.* «Sei uns gegrüßt, du holde Freiheit». Johann Heinrich Voss // Niedersächsische Klassiker [Интернет-ресурс]. Режим доступа: http://www.klaus-seehafer.de/html/voss.htm. Дата обращения: 25.01.2007 г.; перевод наш. – *Н.Н.).*

ции идиллии[1]. С «Луизой» Фосса Жуковский также был знаком – благодаря К.Н. Батюшкову, который ее настойчиво советовал и прислал ему этот образец немецкой идиллии[2]. Восхищаясь новым родом в живописи фламандцев, В.К. Кюхельбекер замечает в своем «Путешествии», что сравнить эти «сцены из обыкновенной сельской и хозяйственной жизни» можно только с «идиллиями в новейших нравах Фосса»[3], очевидно уже получившими известность в России. К «Луизе» за вдохновением обращался и Н.В. Гоголь: первоначальное ядро «Ганца Кюхельгартена» составляли именно те картины, которые создались под непосредственным влиянием идиллии Фосса[4].

Второй принципиально важный момент русской рецепции Фосса связан с его переводами латинских авторов и Гомера, долгое время считавшимися лучшими в Европе и ставшими классическими, поскольку переводчик впервые естественно и точно передал стих и размер оригинала. Образ Фосса часто возникает рядом с именем Жуковского, в частности в связи с его обращением к переводу античных авторов, которое вызывало неоднозначный отклик в литературных кругах. Жуковский и Фосс ставятся в один сравнительный ряд с различными коннотациями. Так, П.А. Вяземский относится к самой затее Жуковского переводить античность критически: «Не его дело переводить Виргилия, и экзаметрами. Шиллер не брался за дело Фосса: такой перевод не дело поэта, каков Жуковский, а дело хорошего стихотворца и твёрдого латиниста»[5]. А.И. Тургенев двенадцатью годами позже превозносит Жуковского перед Фоссом: «Что за колдун Жуковский! Знает по-гречески меньше Оленина, а угадывает и выражает Гомера лучше Фосса. Все стройно и плавно и в изящном вкусе <…>. Стихи текут спокойно, отражая гений Гомера и душу Жуковского»[6].

Очевидно типологическое сходство судеб двух «гениев перевода» русской и немецкой словесности, их картин мира. Их объединяет по-

[1] См. *Вацуро В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Пушкинская пора. СПб, 2000. С. 523–524. См. об этом также специальный раздел во второй части нашей монографии.

[2] См. об этом: *Янушкевич А.С.* Книги К.Н. Батюшкова в библиотеке В.А. Жуковского // Батюшков: Исследования и материалы. Сб. науч. тр. Череповец, 2002. С. 99–131.

[3] *Кюхельбекер В.К.* Письмо XIX (отрывок из путешествия). 2 (14) ноября 1820. Дрезден // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 21.

[4] *Виноградов В.В.* Гоголь и натуральная школа. Л., 1925. С. 45.

[5] *Вяземский П.А.* Письмо к А.И. Тургеневу от 3 июля [1822 года] // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 381.

[6] *Тургенев А.И.* Письмо к П.А. Вяземскому от 8/20 сентября. 1844. // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 219.

нимание жанра идиллии, педагогические опыты, активная гражданская позиция, собственная теория гекзаметра, переводы Гомера и, наконец, сегодняшнее усиление интереса к их наследию, его переоценка, или культурная реабилитация[1]. Эволюция Жуковского от лирики к эпосу, от новаторства в русской идиллии до интерпретации «Одиссеи» и «Илиады» зеркально отражает творческий путь Фосса, пришедшего от античных переводов к «наивной» поэзии, к гекзаметру и «эпическим», поэтизирующим сельский быт детальным описаниям народной идиллии. Однако «Жуковский и Фосс» – это отдельная тема в компаративистике.

Специально мы остановимся на хранящемся в личной библиотеке В.А. Жуковского в Томске подстрочном переводе, дающем представление об осмыслении В.А. Жуковским «Илиады».

«Одиссею» Жуковский переводит, как известно, по немецкому подстрочнику проф. К. Грасгофа, найдя, что в сравнении с английской версией А. Поупа перевод Фосса более верен «истинному Гомерову духу», однако слишком «сух» и «прост»: «чувствительно, что немец Фосс из всей силы хотел быть греком»[2]. А вот в осмыслении и переводе «Илиады» посредничество Фосса было длительным и прямым, о чем свидетельствует и материал личной библиотеки поэта. Тот же «простой» стиль и «шероховатый язык» Фосса-переводчика, по мнению Жуковского, оказывается «верным» в передаче «несравненной простоты подлинника»[3]. Переводу Фосса Жуковский следует, создавая отрывки из «Илиады» летом 1828 г., в письме к А.И. Тургеневу он указывает, что «перевел уже довольно»[4]. Жуковский пользуется переводом Фосса и в 1850-х гг., намереваясь, как он указывает в письме к Н.В. Гоголю, «оставить по себе в наследство отечеству полного Гомера»[5].

Изучение перевода Жуковским «Ilias» Фосса, сделанного на страницах первого и второго томов в четвертом издании его собрания сочинений[6], имеет свою историю. Впервые указал на наличие подстроч-

[1] С 1977 г. премия лучшему переводчику Германской академии языка и поэзии носит имя Фосса, и только в 1993 г. организовано общество «Johann Heinrich Voß-Gesellschaft» (г. Ойтин) по изучению его творческого наследия. См. http://www.voss-gesellschaft.de/index.html

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к А.И. Тургеневу от 12 сентября 1810 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 472.

[3] *Жуковский В.А.* Письмо к А.И. Тургеневу от 2 (14) сентября 1828 г. // Там же. С. 506.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 555

[6] Homers Werke von *Johann Heinrich Voss*. 4. verbesserte Auflage. Bd. 1–4. Syuttgart u. Tübingen, J.G. Cotta, 1814.

ника и описал характер маргиналий В.В. Лобанов[1]. Затем планы Жуковского и 600 стихов карандашного текста, соответствующие «Отрывкам из “Илиады”»[2], были опубликованы Г.А. Чупиной[3]. Однако подстрочный перевод включает в общей сложности 815 стихов. До соответствующего «Малой Илиаде» (термин А.Н. Егунова) фрагмента Жуковский переводит зачин «истории» (13 стихов) – изображение Аполлона и волю Зевса, дважды на нижней крышке переплета и в тексте Фосса (С. 5–6)[4]:

<Изображение Аполлона>
Так молил Хризеб и Феб услышал молитву.
Быстро потек он с вершины Олимпа разгневанный сердцем,
Лук тугой на плечах. За спиной колчан затворенный.
Стрелы гремели биясь о хребет раздраженного бога
С громом полет его: он страшно как ночь прибежал
Стал невдали кораблей и лук натянул и прицелясь
Выстрелил: с звоном ужасным серебряный лук разогнул.
Месков и псов быстроногих сначала сразил он; но скоро
В греков самих [нрзб.] стрелы направил; погибло
Много их; денно и ночно костры погребальны пылали.
<Воля Зевса>
Так сказал и подвигнул густыми бровями Кронион!
Кудри власов амврозийских с главы Громовержца шатнулись
Все вперед на чело: задрожала вершина Олимпа.

После этой завязки следует текст перевода, соответствующий известным «Отрывкам…», но на 600-м стихе перевод не оканчивается, без всякого пропуска или разделения следуют еще 115 стихов подстрочника из Песни двадцатой (в пер. Н.И. Гнедича «Битва богов»):

С. 203
Столь великий был гром при нисходе с небес олимпийцев.
В битву становятся: против владыки морей Посидона стал странник
Феб Аполлон;
Против Арея Паллада Афина
Против Геры богиня с златыми стрелами Артемида
[нрзб.] непобедимого бога сестра Аполлона;
Против Леты посол благовестный Крониона Эрмес
Против Ифеста глубокошумящий властитель потока
Названный на небе Ксантом у смертных слывущий Скамандром.
Так на Богов устремилися Боги. Но Гектора жадно

[1] Библиотека В.А. Жуковского. Описание. №1315. С. 188.
[2] Впервые при жизни Жуковского: «Северные цветы», 1829. С. 76–119.
[3] *Чупина Г.А.* Первый опыт перевода Гомера // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 3. С. 434–454.
[4] В силу специфического характера черновые рукописные подстрочные переводы приводятся по оригинальным текстам Жуковского, без исправления пунктуации.

Ищет в бою Ахиллес;
Аполлон на него посылает Энея.

С. 207
Первый Эней выступает с угрозою дикой, колебля
гривою тяжкого шлема
Щит перед грудью держа, копьем медноострым своим потрясая
Яростно мчится навстречу Пелид. Как могучий
Лев выступает, когда на убийство его собирают
Целый народ звероловцев. Сначала спокойно и гордо
Шествует он; но едва копье звероловца младого
Тронет его, он сгибается, зубы оскалив, чтоб прянуть.
Сильным хвостом по бокам крутым
Справа и слева он бьет, возбуждая себя к нападенью.
Грозно крутит он очами [нрзб.].
Так Ахиллес, приближаясь, горя нетерпением души,

С. 208
Встретил Энея.

С. 211
Сошлись. Эней копье раскачавши
Бросил; оно ударилось в щит Ахиллесов и громкий
Отзыв послышался, мощной рукой Ахиллес подставляет
Щит под удар. Вонзилось копье, но щита не пронзило.
Тут Ахиллес, устремивши копье, попадает в Энеев
Выпуклый щит, у самого края, где медной оправы
Слой тончайший лежал и полость из кожи воловьей
Тоньше была.
Ясень могучий и щит затрещал – Эней уклонился
Поднял его; копье над самым плечом просвистевши
В землю вонзенное; стало; и щит по краям раскололся.
В [нрзб.] стоял, и в глазах у него почернело от [нрзб.]!

С. 212
Под смертный удар, Ахиллес обнажив меч
Свой, и воплем ужасным [нрзб.] вперед
Камень схватил полевой, огромный [нрзб.]

С. 214
Тут Ахиллесу очи затмил [нрзб.]
Он ратью Троян окружил; скрывая Энея
Горе мне! Чудо великое здесь пред глазами моими
Вижу: копье на земле; но мужа, в кого устремил
Я раздраженный его, не видно нигде. Знать
Боги бессмертные любят Энея [нрзб.]
[нрзб.] в бой со мной он вступить
Он не посмеет уж силы свои испытать. То сказавши
В гущу Троян побежал Ахиллес, копьем потрясая.

С. 216
Первый погиб от наяды рожденный у снежного Тмола
Сын Оринтов, потом Гипподам, затем Демолеон
Вдруг Полидор [нрзб.]

Он был младший и самый любимый Приамов сын
С резвостью детской у всех впереди забавлялся беспечно.
Быстрым он бегом доколе цветущая жизнь не исчезла.
Вдруг на бегу поразило его копье Ахиллеса
Прямо в хребет в том месте, где пряжкой златою
Пояса панцирь был стиснут; на вылет пронзило
Чрево копье; застонав он упал на колени и мраком
Смерти покрылось младое лицо; он зажал извиваясь
Рану, из коей вся внутренность вытекла с кровью, и умер.

С. 217

Гектор увидел, как брат [нрзб.]
С горя в очах у него потемнело; не снес он толикой
Скорби, он кинулся быстро, подняв копье на Пелида.
Радостно прянул; узревши его, Ахиллес.
Здесь воскликнул он растерзавший мне душу
Горем убийца Патрокла! Свели нас бессмертные боги
Не будем мы дольше друг друга [нрзб.], полно как [нрзб.].
К Гектору с сумрачным взглядом потом обратяся, он молвил
Ближе! К скорой с зас<луженной> смерти:
Смело ответствовал гривистым шлемом украшенный Гектор
Сын Пелея не устрашить меня, как младенца
Тщетной угрозой! И сам я обидным иль дерзким словом
Мог бы тебя оскорбить! Я ведаю сколь ты бесстрашен!
Знаю и то, что ты смел,
Но мы все во власти бессмертных!
Я и слабейший могу тебя поразить копьем, на конце заостренным,
Так сказал он, копье раскачал и пустил в Ахиллеса,
Но Афина его отвела от Пелидовой груди,
Оно отлетело обратно
К Гектору, пало без силы пред ним. Ахиллес разъяренный
Кинулся, жадно его [нрзб.].
Но Аполлон, во мгновенье туманом его окружив,

С. 218

Быстро унес. Троекратно за ним Ахиллес устремлялся
С медноблестящим копьем, троекратно туман поражая.
Видя что Гектора нет, он как яростный демон воскликнул:
Снова укрылся ты, пес кровожадный от смерти! Погибель
Близко прошла над тобою! Но видно усердно ты молишь
Феба духом в сраженьи! Тебя он похитил! Но скоро
Свидимся мы! Я скоро кончу с тобою! Помогут
Боги и мне! Теперь поспешим на другую ловитву.

С. 219

Словно, как страшный пожар, в горах засохших от зноя,
[нрзб.] зажигал и [нрзб.]
[нрзб.] и вихрь [нрзб.] необъятные скалы.
Так на убийство, свирепый и страшный как демон
Мчится с копьем Ахиллес и кровь по земле разливает.

С. 220

Как под ногами волов крутолобых, ярмом отягченных,

Мнутся ячменные снопы и зерно, выпадая из класов, под копытом
Б[нрзб.] ног мычащих волов на току иль молотят,
Так с Ахиллесом божественным мощные кони как вихри
Мчались вперед по телам, по согбенным щитам; с обагренных
Осей капала кровь; на красивый перед колесниц
С громко грохочущих ног; и с шумных колес кровавые
Брызги летели. Так стремился с свирепою жаждою славы
Сын Пелеев; и руки свои [нрзб.] он кровью.

«Малая Илиада» является эскизом полного варианта эпоса, что подтверждают не только перевод, но также планы Жуковского и отчеркивания фрагментов, пронумерованных цифрами от 1 до 6 в продолжение переведенных стихов (S. 202–317). Общий замысел сюжета выглядит следующим образом (нумерация отчеркиваний сделана Жуковским; аннотация содержания отчеркиваний наша. – *Н.Н.*):

<Без нумерации>. Приготовление богов к бою (отчеркивание и подстрочный перевод 12 стихов).

1. «Сходка» Ахиллеса с Энеем (отчеркивание и перевод 19 стихов).

2. Битва Ахиллеса с Энеем, поражение от его руки Гипподама и Демолеона (отчеркнуто и переведено 35 стихов).

3. Гибель Полидора от руки Ахиллеса, встреча и битва с Гектором (48 стихов перевода).

4. Речь Ахиллеса над телом убитого им Пелегона, Гера укрощает Гефеста, спор богов (Песнь 21, переведено 14, отчеркнут 121 стих).

5. Возвращение Аполлона, смерть Гектора, плач Андромахи, погребение Патрокла (Песни 21–23, отчеркнуто 868 стихов).

6. Речь Приама (Песнь 24, отчеркнуто 25 стихов).

Содержание отчеркнутых, но не переведенных стихов не единожды отражается в пяти планах Жуковского вместе с содержанием переведенных, что позволяет говорить о целостном осмыслении «Илиады». Ср.:

На С. 182

- Известие о смерти Патрокла
- Перед сражением
- Сражение с Гектором
- Погребение
- Приам

На нижнем форзаце

- Речь Ахиллеса
- Вооруже<ние>
- Сражение с Энеем
- Боги в бою

- Сражение с Энеем
- - с Полидором
- - с [нрзб.]
- Возвращение Аполлона
- Сражение с Гектором
- - погребение Патрокла

- Приам

Как показывает анализ помет и подстрочного перевода «Ilias» Фосса, замысел «Малой Илиады» гораздо более значителен и важен в творческой эволюции Жуковского-эпика, чем осуществленная публикация отрывков, и не нацелен на прямую полемику о принципах перевода в связи с готовящимся в это время к выходу в свет изданием «Илиады» Н.И. Гнедича. Вторая часть перевода, приведенная выше, содержит, главным образом, представление сцен военной брани: расстановка богов в бою, сражение Ахиллеса с Энеем, убийство Гипподама, Демолеона и Полидора, бой с Гектором и развернутое описание дальнейшего кровавого пути Ахиллеса. Однако вкупе с пометами вырисовывается очевидно и третья часть замысла сокращенной «Илиады», содержащая развязку противостояния двух героев. Сначала на небе (спор богов), а затем на земле (гибель Гектора и похороны Патрокла) разрешается история войны и противоборства, но отдельной частью (см. план) и важнейшим финальным акцентом становится речь старого Приама, оплакивающего «самого смелого» и «равного богам в добродетели» сына.

Набросок «Илиады» Жуковского не ограничивается «Ахиллеидой»: хотя внешнюю коллизию и главную событийную линию задает гнев Ахиллеса, характер Гектора не менее важен. По замыслу поэта, эти два образа качественно противопоставлены: насколько дерзок Ахиллес, настолько благороден Гектор, увещевающий разъяренного врага и уповающий на волю богов. «Илиада» Гомера строится на симметрии «взаимоотражающих сцен»[1], «Илиада» Жуковского – на симметрии двух характеров. Гектор экспонирован во всех сценах как мудрый и смиренный муж, в переводе его добродетель подчеркнута и уточняется сам мотив сходки с Ахиллесом:

Voss	**Жуковский**	**Гнедич**
«Schnell vor die augen herab floss dunkel ihm, und er ertrug nicht / Länger entfernt zu verkehren».	«*С горя* в очах у него потемнело; *не снес он толикой / Скорби*».	«Свет помрачился в очах Приамидовых: боле не смог он / В дальних рядах оставаться».

Перевод эпоса 1828 г. с немецкого выполнен точно. Не зная греческого подлинника, Жуковский старается практически дословно передать немецкий текст, его семантику, жертвуя размером и не укладываясь в гекзаметр. Осуществленный замысел носит экспериментальный, предварительный, но целостный характер, сокращение «Илиады» имеет свою логику.

[1] *Гордезиани Р.В.* Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978. С. 88.

Во-первых, по указанию самого поэта, перевод делается для его воспитанников – великого князя Александра Николаевича и его сестер («перевожу *для детей своих* отрывки из “Илиады”»[1]) и, очевидно, предвоплощает идею об «образовательном» греческом эпосе «для юности», который, по нереализованному позднему замыслу поэта, должен был включать «очищенную, но не искаженную “Одиссею”», а также «лучшие места из трагиков и “Илиады” и “Энеиды”»[2]. Поэтому Жуковский, следуя своим же переводческим принципам, выраженным позже в письме С.С. Уварову, и стремясь сохранить насыщенность и динамику внешнего и внутреннего, не только психологического, но и событийного действия, исключает всю предысторию «Илиады», оставляя только краткую завязку, пропускает описание языческих игр и состязаний после погребения Патрокла, а также развернутые эпические картины.

Во-вторых, понятен последовательный отбор острейших драматических сцен, развивающих тему отмщения, героической жертвенности и воздаяния. Осмысление «Илиады» в конце 1820-х гг. представляет собой не только значительный шаг на пути к эпосу 1840–1850-хх гг., но и часть поэтической историософии романтика. Эскиз «Илиады» создан в период шестилетнего молчания поэта после известных событий на Сенатской площади, а контекст публикации «Отрывков…» («Торжество победителей», «Видение» и «Море») позволяет прочесть целостный героико-элегический сюжет как реквием по декабризму, песнь покаяния, поминовения и памяти[3].

Наконец, полный подстрочник Жуковского представляет материал, интересный с точки зрения развития переводческой стратегии поэта, поскольку представляет первый опыт перевода Гомера. В данном случае действует основной принцип Жуковского-переводчика – принцип избирательного сродства. В общем точно следуя тексту Фосса – но не буквально, а семантически – Жуковский сохраняет свою поэтическую индивидуальность в этом «соперничестве». Его «Малая Илиада» менее пафосна, чем “Ilias” Фосса; проще и понятнее перевода Гнедича. Язык сложных эпитетов более виртуозен и одновременно более естествен, хотя полностью отражает семантику немецкого оригинала:

---

[1] *Жуковский В.А.* Письмо к А.И. Тургеневу от 2 (14) сентября 1828 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 506.

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Там же. С. 662.

[3] Об этом подробнее см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 202–206.

Voss	Жуковский	Гнедич
tiefstrudelnd	глубокошумящий	глубокопучинный
helmumflattert	гривистым шлемом украшенный	великий
erzblinkend	Медноблестящий	огромный
breitstirnig	Крутолобый	крепкочелый

Об оригинальности замысла Жуковского свидетельствует и собственная транслитерация некоторых имен героев и богов, отличная от сложившейся традиции:

Voss	Жуковский	Гнедич
Hermeias	Эрмес	Гермес
Xanthos	Ксант	Ксанф
Hafästos	Ифест	Гефест
Poseidon	Посидон	Посейдон

Следуя стратегии последовательно точного перевода, Фосс представляет «Илиаду» в прошедшем времени, строго соблюдая в авторских описаниях глагольную форму имперфекта (episches Präteritum). Жуковский акцентирует введение каждого нового эпизода, новой схватки, сменой времени повествования. К примеру, первые же строки перевода:

С. 159–160
Спешно Гектор *идет* по красиво устроенным стогнам.
Твердый замок пройдя, наконец *достигает*
Скейских ворот, ведущих из града в широкое поле.
Там Андромаху супругу, он *встречает*,
С нею *был* сын, на руди у кормилицы, нежн<ный> младен<ец>
Тихо *лежал* <…>.

Это чередование не всегда стройно, однако оно делает русский текст более динамичным. Повествование распадается на ряд эпизодов, практически каждый из которых в русском тексте задаётся с «точки зрения»[1], синхронной повествователю и реципиенту. Употребление настоящего времени несовершенного вида в более лаконичных экспозициях сцен брани (в публикуемой части перевода) усиливает напряженность и заостряет драматизм происходящего. Ср.:

[1] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 16.

Voss	**Жуковский**	**Гнедич**
Stellte sich Föbos Apollon	В битву *становятся*	*Стал* Аполлон длинно-кудрый
Begehrt' er	Жадно / *ищет* в бою Ахиллес	Сердце его беспредельно *горело*
Kamen hervor	*подходит* Эней	на среду *выходили*
Und er *traf* dem Äneias den schild	*попадает* в Энеев / Выпуклый щит	И *ударил* противника в щит
So rings *flog* mit der lanze <…> / <…> und blut *umströmte* das erdreich	*Мчится* с копьем Ахиллес и кровь по земле *разливает*	кругом *устремлялся* / *Гнал, поражал; застру-илося* черною кровию поле.

В данном различии композиционной типологии проявляется особое качество эпичности Жуковского, в которой доминирует объектная организация феноменов «”внутреннего” зрения». В фоссовском переводе в этой роли выступает субъектная организация феноменов «”внутреннего” слуха»[1], так как ему важнее передать размер и ритм оригинала. Эпическая широта картины создается в немецком тексте за счет распространенных периодов, а также отчасти компенсируется посредством повторяющегося обращения «Siehe»; «Siehe nunmehr <…>» («Смотри»; «Посмотри, вот <…>»). В.К. Кюхельбекер, читавший Гомера не только в интерпретации Фосса и неоднократно отмечавший его «отличный перевод»[2], считал эту стратегию переводчика ущербной именно из-за «слишком ученого, периодического, обильного деепричастиями словосочинения»[3]. В опыте подстрочного перевода Жуковский жертвует строгостью гекзаметра, чтобы избежать грамматической перегруженности немецкого эпоса.

Таким образом, подстрочный перевод и пометы В.А. Жуковского-читателя в “Ilias” И.-Г. Фосса свидетельствуют о том, что замысел поэта 1820-х гг. носит целостный характер и занимает важное место в творческой эволюции романтика на пути к эпосу и оформлении принципов передачи гомеровской поэтической лексики в переводе «Одиссеи».

[1] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 105

[2] *Кюхельбекер В.К.* Дневник. 1833. 20 янв. // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 223.

[3] Там же. С. 231.

7. «Одиссея» В.А. Жуковского: перевод как территория фронтира

Как известно, фронтир означает границу между освоенными и неосвоенными эпохами и пространствами. В широком смысле территория фронтира сопряжена с переходными и кризисными механизмами, ассимиляцией и возбуждением индивидуальной и коллективной креативной компетенции. Во всем этом фронтир как территория активности обнаруживает непосредственное сходство с процессом перевода художественного текста. Думается, концепция особой роли фронтира, сформулированная впервые американским историком Фредериком Дж. Тернером, является продуктивной в современной науке о литературе не только содержательно, т.е. в связи с реализацией мотивов «открытой дороги», «пионерства», героического покорения природы, но и формально-типологически, для теории литературы.

Понятие фронтира применимо к любому процессу и результату работы над художественным переводом. Оно не является избыточным, поскольку современное переводоведение и теория перевода ориентированы главным образом лингвистически, а изучение межкультурного общения чаще всего фокусируется на вопросах подготовки переводчиков. Между тем межкультурная коммуникация имеет свою историю – это история переводной литературы в целом.

Настоящий раздел представляет собой попытку взглянуть на перевод сквозь призму взаимодействий оригинальных интенций переводчиков и культурных кодов с помощью понятия фронтира. Материалом исследования является работа Жуковского над переводом античной «Одиссеи», по сути освоение Гомера. Традиционно филологи рассматривают перевод как процесс работы над текстом на родном языке и этот самый текст как результат. Весь масштабный процесс освоения художественного текста укладывается в понятие «предпереводческий анализ» и занимает периферийное положение в исследованиях переводоведов по вполне понятным причинам. Продуктивному применению схем и алгоритмов анализа препятствует художественность текста. А когда речь идет о классике, аналитика перевода возможна, как правило, только на основе множества очевидных ошибок в имеющихся переводах, по результатам индивидуальных интерпретаций. Деятельность Жуковского-переводчика 1840-х гг. в этом отношении беспрецедентна. «Инкорпорации» текста в русскую культуру предшествует масштабная работа по его освоению, в этой зоне фронтира находятся главным образом его коллеги переводчики.

В переписке 1844 г. В.А. Жуковский упоминает о десяти использованных им художественных переводах «Одиссеи»: двух русских, пяти французских, двух английских и немецком переводе Фосса, который до сих пор считается классическим и на который ровняется поэт. Автор писем дает характеристику языка переводов Поупа и Фосса:

Лучший из них (переводов. – *Н.Н.*) есть Фоссов; но Фосс дал своему поэтическому переводу характер подстрочного, то есть он жертвовал своим языком языку оригинала; он натянул свое узкое немецкое платье на гигантское тело грека; с этим преобразованием грек остался греком, это правда, но ему ходить неловко в узких немецких стихах; по швам рвется; и беспрестанно нашивки и заплаты. Перед ним другой стихотворный перевод; не столь исковерканный язык, как Фоссов; зато менее поэзии. Пóпов смешон своей чопорностию и претензиею всё сказать лучше и блистательнее: Поп не имел понятия о святой простоте; он меня смешит и сердит. Французские переводы, которых у меня четыре, служат только для объяснения смысла; в них нет никакой поэтической верности. Есть у меня и русский в прозе, чей не знаю, но кажется должно быть покойного греховодника и секретаря покойной русской академии Соколова, ибо он посвящен покойному Шишкову. Жаль бранить мертвых, а этот переводчик сущая свинья: другой критики ему быть не может[1].

Жуковский надеется избежать сухости и неестественности («мужиковатости») языка немцев и «красивостей» английского перевода Поупа, у которого Гомер «является нарумяненным щеголем»:

Чтоб говорить Вам без всяких картинностей, одиннадцать песен Одиссеи готовы; я переводом доволен, он кажется мне простее всех существующих, верен, как проза; но поэтический, и поэтический по образу и подобию Гомера (это ниже), язык же русский, а не греческий, как у немцев, и никакой, как во всех переводах французских и у Попа. Есть перевод английский Cowper, которого я не знаю и который весьма хвалят. Есть и два русских в прозе Соколова и Мартынова. Соколов чистый дурак, а Мартынов был вкусный педант, по мне он может быть полезен для технических терминов в последних песнях, которые, кажется мне, будут труднее первых, более разнообразных[2].

Перевод Фосса считался лучшим в Европе, и сравнение с ним своего труда для Жуковского – высшая оценка. В письме к А.П. Зонтаг из Баден-Бадена: «Еще пишет ко мне из Берлина Фарнгаген (знаток греческого и русского языков и теперь один из почетных критиков Германии), что он находит, что мой перевод, из всех ему известных, не выключая и Фоссова, самый ближайший к оригиналу. Пишу это вам не из хвастовства, а только потому, что мне это любо: дать России Гомера живьем великая радость»[3]. К П.А. Вяземскому: «Если, как пишет мне

[1] *Гиллельсон М.И.* Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского (1842–1852) // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 44.

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к А.П. Елагиной от 5 (17) декабря 1844 г. // Наше наследие. 2003. №65. С. 78.

[3] *Жуковский В.А.* Письмо к А.П. Зонтаг от 5 (18) марта 1849 г. // Уткинский сборник. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой. М., 1904. С. 125.

Фарнгаген, говоря о моем переводе: “Wir, Deutchen, haben nichts so Gelungenes” (У нас, немцев, нет ничего настолько удачного. – *Н.Н.*), то из этого следует, что мой перевод есть ближайший к подлиннику, ибо до сих пор таким слыл Фоссов: дать отечеству чистого Гомера есть великое утешение»[1]. Великому князю Александру Николаевичу: «Немцы, знатоки русского и греческого языка, говорят мне и печатают, что мой перевод лучше Фоссова, а Фоссов лучший из всех известных переводов Гомера»[2].

Однако самое тесное сотрудничество в освоении гомеровского эпоса связывало Жуковского с профессором, преподавателем классической филологии из Дюссельдорфа Карлом Генрихом Фридрихом Грасгофом (1799–1874), который перевел «Одиссею» подстрочно специально для Жуковского. По этому поводу поэт писал А.П. Елагиной:

Нашелся честный, ученый профессор в Дюссельдорфе по имени Грасгоф (брат его живописец был, кажется, в Москве); сперва я пригласил Грасгофа читать со мною Гомера: он мне его диктовал, я писал, под каждое слово греческое ставил слово немецкое и грамматические примечания; но это показалось мне слишком продолжительным; Грасгоф мог заниматься со мной только час в день и только три раза в неделю – итого по три часа в неделю на Гомера, куда б я с этим уехал? Я поручил Грасгофу сделать для меня подстрочный немецкий перевод. И я имею теперь всю почти Одиссею, таким образом переведенную; сперва строка греческая, под нею строка немецкая; под каждым греческим словом немецкое, ему соответствующее; под каждым немецким словом грамматический анализ слова греческого. Чистая галиматья. Но я перевожу просто с этой галиматьи; ибо передо мною весь порядок греческих слов, со всеми их инверсиями, я даже, читая стихи, могу иметь и понятие о гармонии звуков; но непосредственно поэтической прелести оригинала не могу чувствовать, и это едва ли для меня не выгоднее: это дает мне полную свободу угадывать поэтическим чутьем то, что лежит передо мною в немецких безжизненных каракульках, это дает моему переводу характер творчества, имея всю материальную сущность стиха: смысл и порядок слов; я в самом себе должен находить его поэтическую сущность, то именно, что непереводимо, что надобно создать самому, чего нельзя взять из оригинала, что должно уже иметь в самом себе[3].

Именно подстрочник Грасгофа, как замечает сам Жуковский в письме к П.А. Вяземскому от 9 (21) февраля 1844 г., позволяет остаться верным оригиналу: «Построчный немецкий перевод есть благословенная галиматья и часто совершенно непонятная; но я держусь исключительно этого перевода; он дает мне порядок слов оригинала, дает образ выражения греческого поэта; его инверсии и проч., но не дает

[1] *Жуковский В.А.* Письмо к П.А. Вяземскому от 18 (30) апреля 1850 г. // Жуковский В.А. Соч.: В 6 т. СПб., 1878. Т. 6. С. 637–638.

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к великому князю Александру Николаевичу от 16 (28) июня 1850 г. // Жуковский В.А. Соч.: В 6 т. СПб., 1885. Т. 6. С. 359.

[3] *Жуковский В.А.* Письмо к А.П. Елагиной от 5 (17) декабря 1844 г. // Наше наследие. 2003. №65. С. 80.

ни гармонии стиха, ни действия отдельных слов, заключающегося в их звуке (зато дает их место)»[1]. О своих принципах перевода он написал двумя годами ранее великому князю Константину Николаевичу: «стараюсь в переводе своем наблюдать не только *верность поэтическую* – что главное – но и *верность буквальную*, сохраняя по возможности и самый *порядок* слов, что на нашем языке довольно возможно с помощью перестановок (inversion), которые нашему языку свойственнее всех других новых языков»[2].

Карл Грасгоф не является случайной фигурой в творческой биографии Жуковского. Из личной переписки двух переводчиков сохранилось письмо К. Грасгофа к Жуковскому, свидетельствующее о тесных контактах переводчиков в осмыслении античного эпоса. Приведем его полный текст:

Der 19. Dezember 1845

Eure Excellanz

Habe ich den Schluss der Übersetzung der Odyssee im Oktober d. J. durch Herrn Banquier Scheuer zugehen zu lassen die Ehre gehabt, ohne dabei schriftlich meinen aufrichtigen Dank für das mir durch die Übertragung der Arbeit bewiesene Vertrauen, so wie für die mit meiner öfteren Saumseligkeit gehabte gütige Nachricht gebührend auszusprechen. Da ich nun nicht gern die Sonne dieser Fahrer über meiner Unart und der Vernachlässigung der Ew. Exillenz schuldigen Respekt untergehen lassen möchte, ohne Ihrer Verzeihung gewiss zu sein, so beeile ich mich noch vor dem Schusse desselben, diese Versäumnis wo möglich nachzuholen: in der festen Überzeugung, dass Hochdieselben mich durch die vielen namentlich beim Anfange neues Schuljahres auf mir lastenden Amtsgeschäfte genugsam entschuldigt hatten und nicht aufhören werden, mich Ihrer mir so werten Wohlgewogenheit auch fernerhin für würdig zu achten. Sollte Ew. Exillenz kostbare Zeit es gestatten, mich in dieser Hinsicht durch einige freundliche Zeilen zu beruhigen, so würden diese mir ein wertes Andenken bleiben an das ehrenvolle Verhältnis, in welchem ich eine Zeit lang zu Hochdenselben zu stehen gewürdigt war.

Wollen Eu. Exillenz das Ihnen geliehene Exemplar der englischen Übersetzung des Homer von Pope als ein geringes Andenken an mich und als einen aufrichtigen Beweis meiner Überzeugung, dass dieses Werk bei Hochdenselbenin würdigeren Händen beruhe, für Ihre Bibliothek behalten, so werden mich Eu. Exillenz dadurch ungemein glücklich machen. Doch bedinge ich mir dafür – Sie verzeihen meine Kühnheit – dafür ein Exemplar Ihrer Übersetzung sobald diese die Presse verlassen haben wird, als Gegengabe aus auf deren Besitz ich nicht wenig stolz sein werde, wenn schon es mir nicht vergönnt ist, an der Treue und Schönheit der russischen Übertragung durch eigene Lektüre mich zu weiten.

Genehmigen Ew. Exillenz die Versicherung ausgezeichnetster Hochachtung, welche gegen Hochdieselben nach wie vor hegt

Düsseldorf, den 19. Dezember 1845

Eurer Excellanz ganz gehorsamer Diener K. Grashof[3]

[1] *Гиллельсон М.И.* Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского (1842–1852) // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 45.

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к Великому князю Константину Николаевичу от 28 октября (9 ноября) 1842 г. // Жуковский В.А. Соч.: В 6 т. СПб., 1878. Т. 6. С. 359.

[3] РНБ. Ф. 286 (2). № 203.

(Ваше превосходительство,

я имел честь послать окончание «Одиссеи» в октябре этого года через господина банкира Шойера, не написав, как должно, о моей искренней благодарности за оказанное мне доверие в работе над переводом, а также за испытанное удовольствие. Так как я не хотел бы умалить должного почтения к Вашей светлости из-за своей невоспитанности и небрежности, не ожидая Вашего прощения, я тороплюсь исправить это упущение: в твердой уверенности, что Вы меня уже достаточно простили, именно из-за множества моих служебных дел в связи с началом учебного года и не перестанете оказывать мне свое почтение таким дорогим мне расположением и впредь. Если Вам позволит драгоценное время успокоить меня по этому поводу несколькими дружелюбными строками, то они останутся для меня ценной памятью о тех отношениях, в которых я имел честь состоять с Вами какое-то время.

Если Вы желаете оставить в своей библиотеке одолженный экземпляр английского перевода Гомера Поупа как скромную память обо мне и как искреннее доказательство моего убеждения, что это произведение у Вас будет находиться в достойных руках, тем самым Вы окажете большую честь. Но все же я оставляю за собой право – Вы простите мне мою дерзость – на экземпляр Вашего перевода, как только он будет напечатан, как на встречный дар, обладанием которого я буду не менее гордиться от того, что мне не суждено познать верность и красоту русского перевода в собственном чтении.

Примите мои искренние уверения в наивысшем уважении, которое я к Вам испытываю, как и прежде.

Дюссельдорф, 19 декабря 1845
Вашего превосходительства покорный слуга К. Грасгоф)

Это сотрудничество переводчиков с публикацией русского перевода «Одиссеи» не окончилось. Работать над «Илиадой» Жуковский начинает также в непосредственной связи с немецким подстрочником. Очевидно, не вполне удовлетворившись предоставленным ему интерлинеарным переводом первых полутора песен «Илиады», Жуковский вновь прибегает к помощи К. Грасгофа. В архиве Жуковского в РНБ имеется рабочая тетрадь из 76 листов с заготовкой для перевода Жуковского, композиция которой аналогична переводу «Одиссеи». На страницах тетради подстрочно переведены первые три песни «Илиады», с 241-го стиха II песни – рукой Грасгофа. Подстрочник Грасгофа в отличие от перевода его несостоявшегося преемника г-на Фишингера более ясен, разборчив и точен. Для немецкого профессора контакт с русским переводчиком также не прошел бесследно. Результатом пословного разбора гомеровского эпоса стало, в частности, его исследование домашнего обихода в произведениях Гомера и Гесиода[1].

Переводя «Одиссею», Жуковский изучает около тридцати разноязычных источников, вносит поправки в имеющиеся русские переводы. Движение от перевода к переводу, от границы к границе, позволя-

[1] *Grashof K.* Über das Hausgerath bei Homer und Hesiod. Jahresbericht über das Königliche Gymnasium zu Düsseldorf. Düsseldorf, 1858.

ет Жуковскому сохранять собственную позицию в многоголосии интерпретаторов, основаться на территории фронтира. С другой стороны, полифония переводов напрямую влияет на оформление замысла собственной «Одиссеи». В рукописях поэта находятся многочисленные варианты планируемой «Одиссеи». Начиная свой перевод, Жуковский напряженно размышляет о его обрамлении. Одна из первых попыток переводить гомеровский эпос с греческого подстрочно соседствует со следующим планом работы (в столбец): «Грамматич.<еский> разбор – Конструкция – Примечания – Переписывать набело – Греческое – Русское – Диктовать вслух – Читать дополнение – Предисловие – Примечания – Срав<нить> с Фосс<ом> – Попом»[1]. Как видно, самостоятельными пунктами в план включается наряду с непосредственным трудом переводчика и сверка с лучшими немецким и английским переводами, а также работа над предисловием и примечаниями. По мере продвижения перевода все четче и подробнее становятся планы сопутствующих основному тексту эпоса материалов. Когда метод перевода с подстрочника Карла Грасгофа уже вполне сложился, Жуковский расписывает приложения. В середине первой из четырех тетрадей с немецким подстрочником и параллельным переводом Жуковского читаем: «Предисловие. – О Гомере – О переводах Одиссеи – О моем переводе – Приложение. Алфавитный список – Мифологич<еские> лица и географич<еский> словарь. – Особенное прилож<ение> – Содержание песен – Карты – Мир Гомера – Особенности Греции – Итака – Дом Одиссея»[2]. Похожие планы оформления русской «Одиссеи» содержатся и в других автографах. Жуковским составлен запланированный алфавитный указатель мифологических имен и названий к первым двенадцати песням, включающий более 300 пунктов[3].

Словом, поэт серьезно размышляет над оформлением «Одиссеи», поэтому его особое внимание привлекают и сопутствующие элементы других изданий перевода. В личной библиотеке Жуковского сохранились всего пятнадцать переводов «Одиссеи» в различных изданиях: два русских (П.И. Соколова и И.И. Мартынова), четыре немецких (J.H. Voss, A.L.W. Jacob, J.S. Zauper, F. Wiedasch), пять французских (Prince Le Brun; Mme Dacier, Mm. Trianon et E. Falconnet; Dugas Montbel; Th. Devilly et A. Titeux; P. Giguet) и два английских перевода (W. Cowper, A. Pope). Больше других Жуковского, судя по пометам и его собственным отзывам (см. выше), привлекают немецкие переводы.

[1] ПД. № 27781. Л. 2.
[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 45–1. Л. 186.
[3] Там же. Оп. 2. № 10.

Особое внимание обращают на себя его отчеркивания в двух, ранее не привлекавших внимания исследователей и не упоминавшихся самим поэтом в переписке, переводах Гомера: прозаическом переводе «Одиссеи» профессора из Ветцлара (Германия) Ф. Видаша (Штутгарт, 1830) и поэтическом переводе «Илиады» А.Л.В. Якоба (Берлин, 1844). Оба перевода снабжены подробными предисловиями и комментариями мифологических имен и географических названий, а к прозаическому переводу прилагается введение, научный труд проф. Видаша. Именно эти приложения Жуковский тщательно изучает и находит здесь мысли, созвучные собственным размышлениям об эпосе Гомера.

Как известно, рефлексия Жуковского над переводом неизменно сопрягает три его любимые мысли: об особом эпическом стиле Гомера, о меланхолии древних и о пользе «Одиссеи» для юношества. Во введении Видаша Жуковский отчеркивает следующие принципиальные рассуждения профессора (перевод наш. – *Н.Н.*):

1) Von allen Schätzen des klassischen Altertums konnte das Geschick uns kein heilbringendes Geschenk retten, als die Homerischen Gesaenge. Wären es die einzigen Überreste Hellenischer Bildung und Vollendung, sie ließen uns alle künftige Größe dieses Volkes ahnen, aber kein späteres Erzeugnis ihrer Kunst hätte uns für diesen Verlust erschädigen können. Denn ist auch das Homerische Epos nichts als der höchste Gipfel aller Poesie zu betrachten, so ist es doch als reine Gattung vollendet und somit fähig, die Idee des Schönen zu entzünden. Wem aber an einem Werke die Kunst des Schönen klar aufgegangen, der hat die ewige Weihe zum Tempel der Schönheit; er wird sie in jeder Form verstehen und ermessen können.

Was wir gerade bei dieser Gattung der Poesie hier als bedeutsam hervorheben möchten ist dies: sie ist die einfachste, kunstloseste, verständlichste und somit allgemein zugänglichste. Jedes menschliche Gemüt kann sie unmittelbar aufnehmen, auch ohne Kunstsinn kann sie erfasst werden. Während die lyrische Poesie einen hohen Grad des Selbstbewusstseins, sei es eine ähnliche Seelenstimmung, aber wenigstens eine Befähigung voraussetzt; den Schwung und Wechsel eines vielfach bewegten Gemütes in sich aufzunehmen, während das Drama in hellenischer Vollendung wegen feines abstrakten Hintergrundes als Kunstbildung, nur von Geweihten begriffen werden kann: bleibt das Epos der offenste, der fasslichste, der harmloseste, der gemütlichste, der menschlichste Gesang, weil er aus der Mitte lebendiger Sage hervorgegangen, und nur in diesem, also in des Volkes heiterstem Glauben, sich bewegt[1].

(Из всех богатств классической древности судьба не могла сохранить для нас подарка, приносящего большее исцеление, чем гомеровские песни. Если б они были единственным следом эллинского образования и законченности, они позволили бы нам угадать всю будущую мощь этого народа, и ни одно позднее произведение их искусства не могло бы восполнить этой потери. Потому что гомеровский эпос должно рассматривать не иначе как высочайшую вершину всей поэзии, он совершенен как чистый род и тем самым способен воспламенить идею прекрасного. Тот, кому однажды открылась в произведении идея прекрасного, навечно вхож в святилище красоты, он сможет понять и оценить ее в любом виде.

[1] Homer's Werke, im Versmass der Urschrift übersetzt. I. Odyssee, übersetzt von F. Wiedasch, Professor zu Wetzlar. Stuttgart, 1830. S. 1–2.

То значительное, на что мы хотели бы обратить внимание, говоря об этом роде поэзии: что он самый простой, самый безыскусный, самый понятный и тем самым общедоступный. Каждая человеческая душа способна воспринимать его непосредственно, ему можно внимать также, и не имея художественного вкуса. В то время как лирическая поэзия предполагает высокую степень самосознания, будь то подобное настроение души, но как минимум дарование, чтобы открыть порыв и изменение многоподвижной души, в то время как драма в эллинском совершенстве может быть понята как художественная форма только посвященными из-за своего тонкого абстрактного фона: эпос остается самой открытой, самой внятной, самой невинной, самой душевной, самой человечной песнью, так как он вышел из самого центра живого сказания, и движется только этим, светлейшим верованием народа).

2) Ein Homerischer Held ist ungeachtet der unendlichen Verschiedenheit der Sitte und des Volkes auch unter uns jedem gleich erfaβlich und verständlich, weil er sich nur frei und rein darstellt, sich selbst erklärt und ausspricht, des Dichters Kunst ihn nicht umkleidete…[1].

(Гомеровский герой внятен и понятен каждому среди нас, несмотря на бесконечные различия обычаев и народов, потому что он представляется свободным и чистым, выражается и проявляется, искусство поэта его не затуманивает…).

3) Darum sind gerade die Homerischen Gesaenge, die kunstlosen Kinder des frei und unbewusst bildenden Geistes, so wichtig und bedeutungsvoll für Volksbildung. Sie sprechen zu jedem Gemueth <…>[2].

(Поэтому именно гомеровские песни, безыскусные дети свободно и бессознательно творящего духа, так важны и значимы для просвещения народа. Они говорят с каждой душою…).

Отмеченные Жуковским выдержки напрямую перекликаются с его собственными размышлениями о переводе «Одиссеи», о безыскусственности античного эпоса и его образовательной функции. Эти мысли русского переводчика становятся лейтмотивными в эпистолярной летописи «Одиссеи». Позже данные фрагменты, дублирующиеся в посланиях, написанных в 1845 г. И.В. Киреевскому, 1844 г. А.П. Елагиной и, наконец, в 1847 г. С.С. Уварову, войдут в завещанное Жуковским «Предисловие к переводу “Одиссеи”». Ср.:

Перевод Гомера не может быть похож ни на какой другой. Во всяком другом поэте, не первобытном, а уже поэте-художнике, встречаешь беспрестанно с естественным его вдохновением и работу искусства. <…> В Гомере этого искусства нет <…>[3].

…все имеющее вид новизны, затейливости нашего времени, все необыкновенное – здесь не у места; надобно возвратиться к языку первобытному, потерявшему уже свою свежесть от того, что все его употребляли, заимствуя его у праотца поэзии; надобно этот изношенный язык восстановить во всей его первобытной свежести и отказаться от всех нововведений, какими язык поэтический, удаляясь от простоты первобытной по необходимости заменил эту младенческую простоту[4].

---

[1] Homer’s Werke, im Versmass der Urschrift übersetzt…

[2] Ibid. S. 3

[3] *Жуковский В.А.* Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Стихотворения Василия Жуковского. СПб., 1815–1816. Ч. 2. С. 659.

[4] Там же. С. 660.

По моему мнению, нет книги, которая была бы приличнее первому, свежему возрасту, как чтение, возбуждающее все способности души прелестию разнообразною; только надобно дать в руки молодежи не сухую выписку в прозе из «Одиссеи», а самого живого рассказчика, Гомера[1].

Предисловие Якоба в отличие от Видаша носит характер исповедальный, переводчик делится собственными наблюдениями и отмечает невыполнимость задачи абсолютно точного перевода гомеровского текста на современный язык. Жуковского, очевидно, привлекло замечание Якоба о возможности объективной оценки собственного труда, только когда он напечатан:

Als ein tadelloses Spiegelbild des fremden Werks wird uns selbst die gelungenste Übersetzung höchstens in einzelnen Stellen, aber niemals durchgängig erscheinen, weil wir zu derselben teils in uns den Eindruck mitbringen, den jenes nach unserer Eigentümlichkeit auf uns macht, teils in ihr immer, mehr oder weniger, die Versöhnlichkeit des Übersetzers wahrnehmen, deren er sich nie ganz entäußern kann. Denn wenn er sich auch, mit der größten Vorsicht gegen sich selbst, feste Grundsätze für seine Arbeit aufgestellt hat: so ist es ihm doch kaum möglich, dieselben, zumal bei einer umfangreicheren, in beständiger Mannigfaltigkeit wechselnden Dichtung, immer gleichmäßig zu beachten. Je mehr er aber strebt, seine Übersetzung mit der lebendigen Frische des Originals zu durchdringen, um so mehr muss er seiner Muttersprache ihr volles Recht gewähren, er muss sich oft die Umstellungen der Worte und die Abweichungen von der Verbindung der Sätze gestatten, und leicht entsteht hieraus eine Gewöhnung, die über die Grenzen hinaus führt. Obwohl man dies aber während der Arbeit selbst oft bemerkt, so kann oder mag man doch nicht immer zurücklenken, weil einmal der eigene Trieb zu lebendig erregt ist; ja man wird zu einem ganz freien Urteil über sich selbst sogar durch fremde Abschriften seiner Übersetzung nicht hinreichend befähigt; sondern erst durch den Druck wird diese gänzlich aus uns heraus und uns so fern gestellt, dass wir nun klar sehen, wo und wie es möglich, ja leicht gewesen wäre, durch noch größere Annäherung, ohne Besorgnis unerfreulicher Starrheit und eigensinniger Worttreue, noch strengeren Forderungen zu entsprechen[2].

(Ни один, даже самый удачный перевод не представит точного отображения чужого произведения в целом, возможно, лишь некоторых его мест; так как мы то привносим в него впечатление, которое произведение на нас производит в соответствии с нашими чертами характера, то мы в большей или меньшей степени замечаем компромиссы, которых переводчик никогда не может полностью избежать. Потому что даже если он, будучи в высшей степени осмотрительным с самим собою, установил для себя твердые принципы работы, он не в состоянии всегда в равной мере их соблюдать, особенно в случае с крупным, меняющимся в своей разносторонности поэтическим творением. Чем более он стремится пропитать свой перевод живой свежестью оригинала, тем более он вынужден предоставлять полную свободу выражения своему родному языку, ему часто приходится прибегать к перестановке слов и отклоняться от связи предложений, из чего легко происходит привыкание, выходить за установленные им самим границы. Хотя часто это сам замечаешь во время работы, но ведь невозможно или не хочется постоянно оглядываться, потому что слишком жив однажды разбуженный собственный порыв, да и никто не способен быть достаточно свободным в суждениях о самом себе, даже при чтении копий со своего перевода. Только будучи напечатанным, перевод может воспри-

[1] *Жуковский В.А.* Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. С. 661.
[2] Homer's Ilias. Übersetzt von Dr. A.L.W. Jacob. Berlin, 1846. S. IV

ниматься на достаточной дистанции, чтобы мы ясно увидели, где и как было возможным, было легко отвечать более строгим требованиям, быть ближе к оригиналу, не опасаясь досадной неказистости и чрезмерной верности слову оригинала).

Русский переводчик, как известно, также стремится к точности и торопится отпечатать свой перевод, не позволяя читать «Одиссею» частями, ибо «на отрывки она не годится». В письме к Р.Р. Родионову от 28 (10) декабря 1847 г.: «Прошу только, чтобы “Одиссея” отнюдь не ходила по рукам. Она много выиграет, когда будет прочитана в связи и печатная»[1]. Перевод второй части эпоса менее чем за 100 дней стал для Жуковского «настоящим подвигом» («tour de force»), однако, по замечанию самого поэта: «Быстрота работы ничему не повредила, ибо я поправлял в печатной корректуре, и поправлял с величайшею строгостию, так что иной лист до 5ти раз был ко мне присылаем. А в корректуре поправляется лучше»[2].

Таким образом, концепция русской «Одиссеи» складывается на территории фронтира, в зоне неустойчивого равновесия. Нельзя согласиться с мнением критика, утверждавшего, что «в своей работе над Гомером он <Жуковский> не пользовался никакими пособиями вне текста поэм» и «нигде у Жуковского нельзя найти понимания того, что перевод Гомера требует филологической подготовки»[3]. Поэт творит свой целостный художественный текст, сознательно прислушиваясь к мнению других переводчиков. Характер помет в разноязычных изданиях эпоса свидетельствует о вдумчивом и внимательном изучении Жуковским различных ипостасей «Одиссеи». В результате этого взаимодействия многих дискурсов создается творческая атмосфера порубежья, свободная от твердых традиций и клише. Так «парадокс Жуковского-переводчика» (С.С. Аверинцев), достигшего к 1840-м гг. вершины переводческого мастерства, во всей полноте раскрывается в процессе перевода «Одиссеи».

8. Перевод с подстрочника: «Одиссея» В.А. Жуковского и посредничество интерлинеарного перевода К. Грасгофа

Подстрочный перевод возникает как самостоятельное явление с началом переводной деятельности и существует уже многие века, соседствуя с переводом художественным. Однако эта форма межкультурной коммуникации до сих пор не является объектом специального

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 129. Л. 35.

[2] *Жуковский В.А.* Письмо к Д.П. Северину от 12 (24) мая // Русский архив. 1938. № 9–12. С. 48.

[3] *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. М.; Л., 1964. С. 359.

внимания в литературоведении и переводоведении в силу приписанного ей утилитарного значения. В переводоведческом словаре Л.Л. Нелюбина подстрочный перевод определяется как «дословный перевод поэтического текста с соблюдением основных лексико-грамматических норм языка перевода, выполняющий функцию ознакомления читателя с содержанием оригинала», сопровождающийся «примечаниями переводчика, разъясняющими особенности формы оригинала»[1]. Часто именно подстрочник играет роль перевода-посредника и оказывает непосредственное влияние как на перевод-результат, так и на последующий процесс рецепции и межкультурной коммуникации. Так, знаковым явлением в русской литературе стала «Одиссея» В.А. Жуковского, работа над которой осуществлялась, в первую очередь, по подстрочнику профессора Карла Грасгофа, однако до сих пор, даже при сравнительно-сопоставительном изучении гомеровского эпоса и русской поэмы, текст немецкого подстрочника практически не привлекался.

Первая и последняя попытка описать текст Грасгофа и определить значение его посредничества принадлежит А.Н. Егунову. Автор, в частности, справедливо указывает на упущение немецкого профессора, который «не сообщил Жуковскому о существующих диалектных формах у Гомера в эпическом языке»[2]. О характере перевода и личности К. Грасгофа самую полную информацию дает сам В.А. Жуковский в переписке с близкими – П.А. Вяземским и А.П. Елагиной, а также в письме к С.С. Уварову. Из этой переписки следует, что Карл Грасгоф – «честный, ученый профессор» в Дюссельдорфе, воплощение «немецкой совестливой, трудолюбивой учености», «великий эллинист», «который в особенности занимается объяснением Гомера»[3].

Немецкий подстрочник, следуя мысли Жуковского, отвечает самым строгим требованиям переводчика: он дает порядок слов оригинала, образ выражения и инверсии греческого поэта, «весь буквальный смысл “Одиссеи”»; представляет собой «благословенную галиматью», потому что «хаотически верен» оригиналу и «верно сохраняет» его «древнюю физиономию»[4]. Жуковский дает также описание немецкого перевода как процесса и как текста. Грасгоф переводит для него «Одиссею» построчно: сперва переписывает, под каждым словом греческим ставит слово по-немецки, под каждым словом немецким ука-

[1] *Нелюбин Л.Л.* Толковый переводоведческий словарь. М., 2003. С. 156.

[2] *Егунов А.Н.* Указ. соч. С. 361.

[3] *Жуковский В.А.* Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 658–659.

[4] Там же. С. 659.

зывает грамматический смысл оригинального. Жуковский подчеркивает оригинальный характер своего творчества, свободу «поэтического чутья»: он должен «угадать и из себя дополнить», «в самом себе должен находить его поэтическую сущность, то именно, что непереводимо, что надобно создать самому, чего нельзя взять из оригинала, что должно уже иметь в самом себе»[1].

Из слов Жуковского следует главный вывод – о беспрецедентности этого лингвистического и переводческого опыта обоих, потому что переписать всю «Одиссею» вслед за Гомером, а затем перевести построчно более 12000 стихов и фактически снабдить каждое слово комментарием – кропотливый труд, заслуживающий не меньшего уважения, чем художественный перевод античного эпоса.

Данный раздел представляет первый опыт научного описания текста Грасгофа, в наши задачи входит также изучение основных аспектов перевода Жуковского – попытка восполнения недостающего звена в логике сопоставления греческой и русской «Одиссей».

Немногие исследователи говорили о влиянии подстрочника на перевод, так как восприятие отводит подстрочнику второстепенную роль. Одним из первых указал на актуальность этого вопроса М.Л. Гаспаров. Им был предложен оригинальный метод исследования переводов с подстрочников на том же языке, предполагающий измерение показателей точности и вольности[2]. Действительно, обыкновенно подстрочник и производимый с него поэтический перевод сделаны на одном языке. Интересующий нас материал «Одиссеи» Жуковского и подстрочника Грасгофа уникален и более сложен из-за своей двуязычности, но их сравнительное исследование также позволяет «наблюдать форму и содержание текста не только в их слитности, но и в их раздельности»[3]. Изучение текста Грасгофа позволяет объективно оценить сходства и различия оригинала Гомера и русской версии Жуковского: не только определить границы точности и вольности, но понять оригинальную концепцию античного лиро-эпоса русского романтика.

Листы с переводом Грасгофа вклеены в тетради таким образом, что соседняя страница остается чистой для русского чернового перевода Жуковского. В архиве В.А. Жуковского в РНБ сохранились две такие рабочие тетради: оп. 1, ед. хр. 45–1 (204 л.) и 45–2 (209 л.). В

[1] *Жуковский В.А.* Письмо А.П. Елагиной от 5 (17) декабря 1844 г. // Наше наследие. 2003. № 65. С. 75.

[2] *Гаспаров М.Л.* Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики, СПб., 2001. С. 361–372.

[3] Там же. С. 361.

соответствии с хронологией работы поэта над «Одиссеей» (в два этапа с разрывом в четыре года) немецкий буквальный перевод также разделен на две практически равные части по двенадцать песен. Перевод каждого стиха представляет собой три строки, первая из которых – греческий вариант, вторая – немецкий текст, написанный аккуратным разборчивым подчерком, третья строка состоит из грамматических указаний (например, N. s. – Nominativus singularis).

Немецкий текст К. Грасгоф снабжает своего рода **примечаниями переводчика**, которые даны в круглых и квадратных скобках. Количество таких пояснений, адресованных Жуковскому, составляет более 10 % от объема всего подстрочника, а в некоторых песнях комментируется каждое четвертое слово. В этих добавлениях отражается личность и метод Грасгофа-переводчика. Их можно подразделить на четыре группы.

1. Синонимы

Традиционно автор любого подстрочного перевода представляет в скобках вариант того или иного слова, то есть синоним. При этом по направленности возможны два типа пояснений переведенного слова или выражения в зависимости от точки зрения автора. В первом случае переводчик включает в основной текст вариант, полностью соответствующий лексико-грамматическим нормам языка перевода, а в скобках приводит более близкий к оригинальному, но не органичный для принимающей языковой системы перевод. Во втором случае автор подстрочника не пытается перенести переводимый текст на свою почву и сохраняет лексическую или грамматическую чужеродность единицы, а в скобках поясняет ее абсолютно приемлемым и понятным образом. К. Грасгоф в соответствии со своей задачей придерживается второй стратегии. Например:

krumm [-hörnige] Rinder – криво(-рогие) быки
brandfarbigen (funkelnden) Wein rothen – огненно-яркое (сверкающее) вино красное
die verbundenen (treuen) Freunde – связанные (верные) друзья

В большинстве своих пояснений в скобках К. Грасгоф приводит современный немецкий вариант гомеровского словоупотребления, представляя Жуковскому в основном тексте максимально близкие античному эпосу смыслы и соответствующие им формы. Отличие, возникающее между единицами текста и поясняющими их скобками, обусловливается при этом не особенностью немецкого языка, но спецификой образности гомеровского эпоса. Если бы *подобного рода* подстрочник был выполнен на русском языке, он нуждался бы в большинстве случаев в тех же пояснениях. Однако их количество необычно

высоко в сравнении с любым другим подстрочным переводом. Поскольку Грасгоф стремится как можно точнее передать значение слова и одновременно оставаться объективным, то любые коннотации оговариваются. Так появляется самая многочисленная группа пояснений – это *стилистические и семантико-стилистические контекстуальные синонимы*, переводящие поэтические единицы в единицы общей лексики. Например, в немецком языке прилагательное «fett» – жирный, тучный, густой – имеет потенциальное значение «богатый» только в устной разговорной речи, что поясняется Грасгофом каждый раз в скобках: «ein fettes (reich ausgestattetes) Haus», «einen fetten (reichen) Tempel» и др. Кроме того репрезентативны следующие примеры:

wohlgegründete (gebaute) – возведенные (построенные);
geben (verleihen) – давать (придавать (например, силу, блеск));
leidlos (ungefährdet) – бескручинный (находящийся вне опасности);
leidleer (unschädlich, günstig) – беспечальный (безобидный, благосклонный);
die nieder gelagerten (eingeschlafenen) – лагерем расположившиеся (уснувшие);
das Gekräusel (Schauern) – рябь (дрожь);
ein Junger (Säugling) – юнец (сосунок).

Сюда же можно отнести приводимые в круглых скобках *полные синонимы*[1]. Например:

der Berg (Gebirge) – гора (горы);
mühselig (beschwerlich) – тяжкий, тягостный, обременительный, изнурительный;
der Wald (Dickicht) – лес (чаща);
der Ankerplatz (Reede) – рейд;
kolonisierten (bevölkerten) – заселять;
die Höhlen (Grotten) – пещеры, гроты;
zwar (freilich) – правда;
duften (richen) – пахнуть, издавать приятный запах;
der Panter (Leopard) – пантера (леопард);
der Eber (Schwein) – вепрь (свинья);
ausdauernd (standhaft) – выносливый (стойкий) и др.

Их появление связано с предназначением подстрочника, который выполняется не для общего ознакомления читателя с содержанием оригинала, а для дальнейшего перевода Жуковским, который хоть и владеет немецким языком свободно, однако не является носителем языка и не понимает греческого.

2. Пояснение мифологических имен

К таким примечаниям относятся, во-первых, фонетические варианты имен греческих богов и героев «Одиссеи». Они являются посто-

[1] Использованы словари синонимов немецкого языка: *Bulitta E.; Bulitta H.* Das Krüger Lexikon der Synonyme. Frankfurt-am-Main, 1993; *Görner H., Kempcke G.* Synonym-Wörterbuch. Leipzig, 1980; Warig. Deutsches Wörterbuch. München, 1992.

янными. Так, на протяжении двенадцатой песни Скилла упоминается Грасгофом более десяти раз всегда с пояснением оригинального звучания (Skylla(e) или Skylle(a)). Автор уточняет каждый раз семантику греческих окончаний, обозначающих потомка, наследника рода, выраженных на немецком как -ion. Также Грасгоф последовательно, многократно комментирует семантику античных персонажей и реалий:

das Gorgeische (der Gorgo) Haupt – голова горгоны (горгона);
Eëlios (Helios) – Гелиос;
gute Knabenernährerin (sie erzeugt einen guten Menschenschlag) – добрая юношей кормилица (она производит хорошее потомство);
Planktae (Irrfelsen) – бродящие скалы;
die Krataeir (Göttin der Gewalt) – кратейя (богиня насилия);
Thrinakischen (-kia) aber zur Insel* wirst du kommen (*= Insel des Dreizacks, d. i. wo der Dreizack des Neptuns regiert) – К Тринакии острову ты придешь (*= остров трезубца, т.е. где правит трезубец Нептуна);
Notos (Süd) – Нот (южный);
Zephyros (West) – Зефир (западный);
Euros (Ost) – Евр (восточный);
so sollen sie binden dich im Schiffe dem schnellen an Händen [-] Füssen und (Eine Büchse auf dem Kielbalken, in der der Mast unten steht) – так должны они привязать себе к кораблю быстрому руки (букса на балке киля, на которой внизу крепится мачта).

Жуковский действительно учитывает эти пояснения и опирается в первую очередь на них, не используя, очевидно, пособий, дополнительной или справочной литературы. Поэтому в русском переводе возникают помехи там, где Грасгоф непоследователен. Так, оставленное без пояснений «die Asphodill – Wiese», обозначающее асфодиловое поле (асфодил или аффодил – лилейное растение, считавшееся в греческой мифологии цветком мертвых), логично прочитывается Жуковским как немецкое сложное слово, первая основа которого образована от имени собственного, и в русском тексте возникает «Асфодилонский луг» (п. 11, ст. 539). Некоторые неточности в переводе Жуковским имен и реалий греческой мифологии вызваны явными ошибками Грасгофа и чрезвычайной насыщенностью текста его пояснениями. Например, в немецком варианте появляется сочетание «der schönen Halosydne(a) (Meerbefeuchteten)» (п. 4, ст. 404), которое в соответствии с системой пояснений в подстрочнике должно переводиться не иначе как «прекрасной Халосидны (морем омытой)», что и делает Жуковский. На самом деле, имеется в виду не имя морского божества, а постоянный эпитет Амфитриты или Фетиды – «морская»[1].

[1] *Ярхо В.Н.* Примечания // Гомер. Одиссея. Перевод В.А. Жуковского. М., 2000. С. 378.

3. Восполнение недостающих служебных единиц и уточнение грамматических значений

В квадратных скобках приводятся недостающие с точки зрения немецкой грамматики в пословном переводе служебные части речи – глагол-связка «sein», безличное местоимение «es» в роли подлежащего, указательные, возвратные и притяжательные местоимения, выполняющие функцию артикля и несущие грамматическое значение «определенности-неопределенности», а также пояснение модальности немецких глаголов в соответствии с гомеровской и др. Например:

und unter den Todten soll (werde) ich scheinen – и среди мертвых я должен (буду) светить;
würde (möchte) ich zerstürmen – я бы разбил (хотелось бы);
wenn aber [du willst] – если же [ты хочешь];
unser beider (unsere) Stimme – нас обоих (наши) голоса;
setzte [mich] – сел;
er erkannte [mich] <…>, nachdem er gesehen hatte [mich] mit den Augen – он узнал [меня] <…>, как только увидел [меня] глазами.

4. Собственные комментарии и инструкции относительно перевода

Например, в следующем объяснении Грасгоф раскрывает смысл предложения и указывает на особенности употребления отрицаний:

Nicht, künstlich verfertigt habend, nicht einmal anderes etwas möge er künstlich gefertigt haben (d. i. nachdem er durchfertigt hat, braucht er um seine Kunst zu zeigen nichts anderes verfertigt zu haben. – Die Negationen heben sich nicht auf).

(Нет, искусно изготовив, ничего другого не нужно было ему искусного изготавливать (т.е. после того, как он закончил, ему не надо делать что-то еще, чтобы показать свое искусство. – Отрицания неминуемы)).

В.А. Жуковский в целом следует указаниям Грасгофа, но остается верным своему главному переводческому принципу избирательного сродства, синтезу «своего» и «чужого», рабски следуя тому, с чем согласен и переименовывая то, что видится ему по-иному. Так, например, постоянная номинация жилища богов и мифологических героев, которым попадает Одиссей, варьируется в поясняющих прямое денотативное значение синонимах: «im Sääle (Paläste)» или «in Saelen (im Hause)» – в зале (во дворце) или в залах (в жилище). Жуковский переводит это указание чаще всего как «в дому», сохраняя парадоксальность своего метода – точно следуя букве подлинника, он добивается абсолютно нового звучания перевода. Обстоятельство места «в зале (во дворце)» позволяет читателю оценить размер, атрибутику пространства, что принципиально для Грасгофа, написавшего позже отдельную научную работу об устройстве дома и быта у Гомера (Grashof, Karl. «Über das Hausgerath bei Homer and Hesiod». Jahresbericht über

das Königliche Gymnasium zu Düsseldorf, Düsseldorf. 1858). «Das unliebliche (herbe) Schicksaal» (неласковая (жестокая) судьба), приобретает у Жуковского яркую стилистическую окраску – «участь их злополучная». В целом стратегия переводчика определяется характером поэтического слова в его оригинальном творчестве, где каждое слово имеет «ореол осмыслений». Привлечение подстрочника позволяет проследить за интереснейшим процессом и методом перевода Жуковского. Однако это – отдельная тема в переводоведении.

Второй вопрос, который мы рассмотрим в разделе, связан с эпитетами в подстрочнике Грасгофа и русской «Одиссее». Актуальность сравнительного рассмотрения эпитетов в немецком варианте и переводе Жуковского обусловлена тремя факторами. Во-первых, интересна передача сложного эпитета формульного эпического стиля Гомера. Во-вторых, необходимо определить, является ли эпитет Жуковского оригинальным или эта высокая образная насыщенность присутствует уже в композитах (сложных определениях, к которым тяготеет немецкое словообразование) Грасгофа. И наконец, если авторство этой перенасыщенности принадлежит Жуковскому, то говорить о ней нужно в системе слова русского поэта, где эпитет определяет характерологию, а сложный эпитет является «соединением содержательно самостоятельных и последовательно входящих в район впечатления» элементов[1].

Грасгоф стремится перевести буквально и, конечно, сохраняет все эпитеты Гомера. Жуковский не только сохраняет постоянные эпитеты, но и распространяет их. Например, только в первых двенадцати песнях встречаются 54 упоминания о качествах Одиссея: Одиссей не только «божественный», но и «многоумный», «богоравный», «многохитрый», «хитроумный» и «многостойкий». У Грасгофа характеристики «der vielgewendete Odysseus» (опытный, многоумный); «viel gepriesener» (многовосхваляемый) и «glänzender Odysseus» (блистательный Одиссей) употребляются 12 раз, что примерно в 4 раза меньше, чем у Жуковского. Такая же ситуация возникает при характеристике богов: для Жуковского это не только «бессмертные боги» – «unsterbliche Götter», но и «блаженные боги», «вечные боги». В произведении романтика помимо объективного плана, акцентирующего некоторые закономерности космоса жизни, возникает не менее значимый пласт, вырабатывающий из этой системы субъективные смыслы. Особенно ярко это выражается в описании стихий – моря и ветра. Излюбленная водная

[1] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1918. С. 455.

стихия у Жуковского предстает реализацией высших сил, а потому море у него не только «глубоко-пучинное», «винно-черное», «туманное», «широкое», что находит соответствие в немецком переводе-посреднике, но и «высокоприбойное», «широкодорожное» и «священное». В переводе Грасгофа ветер – это «der hellpfeifende Wind» или «der schöne Wind», что значит – звонко (громко) свистящий и прекрасный ветер. Жуковский привносит целый ряд определений и новые оттенки значения – ветры здесь «бушевавшие», «грозящие», «губящие». Таким образом, ветер Жуковского превращается из гомеровского задорного ветерка в бушующую стихию, способную перевернуть жизнь героя. Словом, эпитеты у Грасгофа передают гомеровские определенные, постоянные характеристики, сохраняющиеся неизменными на протяжении всей поэмы, Жуковский же открывает новые стороны героев, явлений, понятий, привнося свое понимание произведения, творя свой индивидуально-авторский текст. Эта тенденция раскрывается в полной мере в окказиональных сложных эпитетах поэта, придающих русской «Одиссее» неповторимую окраску индивидуальной романтической системы Жуковского, отражающих самостояние главного героя: «кресло прекрасноузорное», «суда крутобокие», «корабли синеносые», «мирмидонцы копьеборные», женихи «короткожизненные и горькобрачные». В то же время русский поэт не стремится поупражняться в словотворчестве: многие сложные эпитеты передаются описательно или в простых эквивалентах («hochstrebender» – «высокий», «waldreich» – «богатый лесами» и др.). Словотворчество Жуковского размыкает границы переводимых образов и обогащает их новыми оттенками значения. С его помощью Жуковский пытается стилизировать чужеродность гомеровских инверсий и словоупотребления, соблюсти, по его собственному признанию, «место» в строке, не нарушая норм русского языка и передавая содержание Грасгофа. К примеру:

Грасгоф

wenn irgendwie plötzlich gekommen sein wird des Windes Stürmen (Wehen),
entweder des Notes (Süd) oder Zephyros (West) *des widrig wehenden*, welche in der Regel am meisten
ein Schiff zerstürmen, der Götter wider Herren (Schutzpatrone)? (12.288–290)

(если как-нибудь вдруг придет ветра ураган (порыв),
или Нота (южного), или Зефира (восточного), *враждебно веющего*, которые, как правило, чаще всего
корабль разбивают, богов вопреки покровителям (заступникам)?).

Жуковский

Вдруг с неожиданной бурей на черное море примчится
Нот иль Зефир *истребительно-быстрый*? От них наиболее
В бездне морской, вопреки и богам, корабли погибают (12.288–290).

Таким образом, в «Одиссее» Жуковского происходит сложное взаимодействие объективного и субъективного в слове, характерное для всей его поэзии. Это слияние имеет сквозной характер и является результатом целостного осмысления переводчиком истории Одиссея, античной мифологии и эпоса Гомера[1]. Фольклорность оригинальной «Одиссеи» выражается в «сказочности» русского перевода, которая соединяет искусство «сказочного гекзаметра» Жуковского и черты национального аутентичного эпоса, реалии жизни русского народа. Ср.:

Песнь, стих	**Грасгоф**	**Жуковский**
4.455	nicht der greis der listigen vergass Kunst	Старик не забыл *чародейства*
10.450	sorgfältig badete [-] und salbte fett mit Olivenöl	*Баней* себя освежили; душистым натершись елеем
10.472	Wunderlicher (Unbegreiflicher), endlich jetzt erinnere dich des väterlichen Landes	Время, *несчастный*, тебе о возврате в Итаку подумать
11.577	der aber überhin neun lag Pelethron (zu 100 Fuss = 1/6 Stadium)	Девять заняв *десятин* под огромное тело

Вторая магистраль интерпретации Жуковским античного эпоса – включение религиозно-христианских понятий, имеющих в системном романтизме поэта оригинальные и устойчивые смыслы, прочитывающиеся как мифологемы[2]. Главным образом сквозь эпический стиль Гомера просвечивает «душа» Жуковского:

Песнь, стих	**Грасгоф**	**Жуковский**
11. 37–38	in die Grube [hinein], erfloss und das Blut das schwarze; die aber versamelten sich die Seelen unter heraus aus dem Erebos der Todten der abgestorbenen.	*Души* усопших, из темныя бездны Эреба поднявшись: *Души* невест, малоопытных юношей, опытных старцев,
10. 492	der Seele sich bedienen sollende (um die Seele zu befragen) des Thibäers Tiresias des Sehers (Wahrsagers) des blinden, dessen Verstand unverrückt (unversehet) ist	*Душу* пророка, слепца, обладавшего разумом зорким, *Душу* Тиресия фивского должно тебе вопросить там.
12.300	dass nicht irgendwo Jemand mit Frevel bösem	*святотатной* рукой не коснетесь
9. 476–477	Sogar allzusehen dich sollten erreichen (über dich kommen) die bösen Handlungen	*Святотатным* // Делом всегда на себя навлекаем мы верную гибель

[1] См. об этом: *Макушкина С.Ю.* В.А. Жуковский и Гомер (Путь к эпосу): Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2003.

[2] Подробнее см.: *Никонова Н.Е.* Стихотворные повести В.А. Жуковского 1830-х гг.: Проблемы перевода и мифопоэтики: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2005. 203 с.

Целостного изучения и специального уточнения в связи с привлечением подстрочника Грасгофа требует реализация в «Одиссее» поэтической историософии Жуковского (концепция И.Ю. Виницкого[1]), а также самый богатый и полный лингво-культурологический анализ русского перевода, принадлежащий известному филологу-классику В.Н. Ярхо[2]. Мы имеем в виду его сопоставление перевода Жуковского с аутентичным греческим текстом Гомера, по итогам которого фрагменты комментируются как «добавление переводчика», «неточный», «не вполне точный» «неудачный» или «вольный перевод», перевод, который «не находит соответствия в оригинале». Неточности перевода «Одиссеи» связаны часто с естественными издержками и утратой смысла при переводе через подстрочник. Так, например, оригинальное «я пытался поднять руки (чтобы защитить Кассандру?), но опустил их на землю, умирая, пронзенный мечом»[3] ошибочно переведено Жуковским как «попытался / Хладную руку к мечу протянуть я» из-за следования подстрочнику и графической похожести немецких отглагольных форм «sterbend» (умирая) и «strebend» (стремясь).

Таким образом, интерлинеарный перевод «Одиссеи» проф. К. Грасгофа представляет собой уникальный опыт посредничества в межкультурной коммуникации, в задачи переводчика входит не только буквальный перенос содержания Гомера, но и собственный избирательный комментарий. Поэтому отдельным этапом литературоведческого исследования должно быть переосмысление русской «Одиссеи» как перевода с немецкого.

9. О переписке В.А. Жуковского по поводу перевода «Одиссеи»

Остановимся подробно на особенностях эпистолярной прозы Жуковского на материале отдельного сегмента поздней переписки поэта с его «немецкими друзьями».

Переписка Жуковского с «немцами» имеет большое значение для понимания его творчества и роли в становлении русско-европейского культурного диалога. Главный принцип жизнестроения Жуковского «Жизнь и Поэзия – одно» раскрывается в тематическом единстве философско-исторической и поэтической проблематики. Темы революции,

[1] См.: *Виницкий И.Ю.* Теодиссея Жуковского: Гомеровский эпос и революция 1848–1849 годов // НЛО. № 60, 2'2003. С. 171–193.

[2] *Ярхо В.Н.* Примечания // Гомер. Одиссея. Перевод В.А. Жуковского. С. 355–451.

[3] Там же. С. 358.

монархии и «религиозное беспокойство» поэта уравновешивается пассажами о переводе Гомера. В итоге именно в переписке с немцами складывается «Теодиссея» Жуковского (И. Виницкий).

Немецкие адресаты поэта: Карл Август Фарнгаген фон Энзе (1785–1858) – немецкий писатель, критик и дипломат, Аполлоний Петрович фон Мальтиц – поэт, знакомый литературной Германии, русский поверенный в делах в Веймаре, где Жуковский бывает ежегодно в течение 20 лет; Вильгельмина Шези (von Chézy, 1783–1806) – немецкая писательница; Александр фон Гумбольт – немецкий естествоиспытатель, почётный академик Санкт-Петербурга, прусский король Фридрих-Вильгельм IV, автор немецкого подстрочного перевода профессор Карл Генрих Фридрих Грасгоф (1799–1874), веймарский канцлер Фридрих фон Мюллер (1779–1849) и др.

Хронология корреспонденции Жуковского к немецким адресатам (более 30 развернутых писем) определяется 1845–1851 гг. В это время Жуковский работает над главным переводом своей жизни – русской «Одиссеей». Более 120 писем Жуковского этого периода имеют сквозную гомеровскую тему с собственными мотивами. Письма Жуковского к немцам представляют собой экстракт его подробных русских писем-манифестов к Елагиной, Киреевскому и Уварову, послание к которому, по завещанию поэта, позже стало, как известно, «Предисловием к русской Одиссее». Только самым близким своим русским адресатам и немцам поэт пишет о своем сокровенном опыте, о таинстве перевода Гомера. И отклик на «Одиссею» приходит в первую очередь от немецких друзей.

Прежде всего, работу над переводом гомеровской поэмы Жуковский рассматривает как созидательный акт, связанный с новым этапом его жизни и его поэзии. В письмах к немецким адресатам Жуковский позиционирует себя главным образом как автора русской «Одиссеи». Так, например, практически в каждом послании к Мальтицу он не забывает упомянуть о своем главном труде: «Cela me procure le plaisir de vous rappeler mon existence et en vous la rappelant par écrit je vous rappelle que je m'occupe de travestir l'Odyssée en langue Russe»[1] (11). Перевод: «Это мне доставляет удовольствие напомнить вам о своем существовании, и, напоминая вам об этом письмом, напоминаю также о том, что я писатель, и что я занимаюсь перелицовкой "Одиссеи" на русский язык» (12). Сожалеет о несостоявшейся встрече с ним,

[1] Письма В.А. Жуковского к немецким друзьям и их переводы цитируются по изданию: Русский библиофил. 1912. Нояб. – дек. Страницы указываются в скобках.

замечая: «Je me promettais aussi tout le plaisir a vous revoir at a vous parler de ma bonne Odyssée» (10). Перевод: «Я представлял себе удовольствие снова увидеться с вами, поговорить с вами о моей милой “Одиссее”» (10). Отвечая в свой день рождения прусскому монарху Фридриху-Вильгельму IV, он определяет занятие поэзией Гомера как «содержание теперешней жизни», соответствующее его 68 годам.

Трепетность отношения поэта к своему творению выражается в почти интимном образе любимой дочери. Так, в письме к Мальтицу Жуковский впервые вводит развернутую метафору отцовства «Одиссеи»: «Toutefois vous pouvez prétendre au titre de parrain de mon enfant, et cela explique votre prédilection pour elle: c’est a vous presque le premier que j’ai confie mon projet de russifier l’Odyssée». Перевод: «Все-таки вы можете претендовать на титул крестного отца моего дитяти, и это объясняет ваше к нему пристрастие: вам почти первому я доверил мое предположение обрусить Одиссею…». Не без самоиронии Жуковский и позднее в ответ на восторженный отзыв корреспондента на первую часть перевода развивает этот мотив: «On aime ses enfants qu’on a eu dans sa vieillesse plus que ceux qu’on a produit dans son jeune âge. Voila pourquoi mes derniers enfants que j’ai loge a part dans les deux volumes, qui vous ont été envoyés, et surtout ma bonne petite Odysseinette me plaisent plus que les autres qui occupent les volumes précédents <…> ; voila pourquoi les compliments que vous daignez prodiguer a cette petite payenne attendrissent mon cœur orthodoxe» (15). Перевод: «Вообще, детей, которых получают на старости лет, любят больше, чем тех, которых получили в молодом возрасте. Вот почему мои последние дети, помещенные отдельно в двух томах, которые вам были посланы, и особенно моя маленькая Одиссеюшка, мне нравятся больше, чем другие дети, занимающие предыдущие тома (вы их получите по мере того, как они будут выходить в свет), и вот почему комплименты, которые вы удостаиваете расточать этой маленькой язычнице, трогают мое православное сердце» (16).

Жуковский видит в гомеровском эпосе прообраз подлинной поэзии. В «Гомеровых сказках» он находит источник чистоты и благоуханности. И в этом контексте можно понять его инвективы в адрес современной жизни и поэзии. Уже в первых эпистолярных размышлениях о причинах своего обращения к переводу «Одиссеи» Жуковский определяет их историософский подтекст. Поэзия Гомера, по мысли поэта, может стать спасительной в смутные для Европы времена революций, волнений и героев баррикад в силу своего непреходящего значения. «Humble Odyssée russe» (смиренной русской «Одиссеи»), по

мысли Жуковского, поможет его немецким адресатам найти «un calmant momentané bien nécessaire dans un temps ou l'âme continuellement vexée ne trouve rien sur quoi s'appurer (puyer?)» (24). Перевод: «Вы найдете мгновенное успокоение, сильно необходимое в такое время, когда измученная душа не находит точки опоры» (25). Тема «la sotte révolution» (глупой революции) разворачивается в переписке Жуковского в античной гомеровской образности. Поэт пишет к Фарнгагену фон Энзе: "J'espère que mon Odyssée Hyperboréenne comme son héros grec, passera sans périr entre la Scylle et la Charybde de la révolution" (31). Перевод: «Я надеюсь, что моя гиперборейская Одиссея, как ее греческий герой, безопасно пройдет между Сциллой и Харибдой революции» (32). Действительно, работа над второй частью перевода пришлась на самый пик революции; это была «жизнь на вулкане». Осенью 1848 г. Жуковский переехал из опасного Франкфурта в более спокойный Баден, завершил работу над переводом, но в конце апреля 1849 г. ему с семьей пришлось искать убежище в Швейцарии. Два периода работы над переводом (1842–1844 и 1848–1849) принципиально отличались друг от друга не только общей ситуацией общественно-политической жизни в Европе, но также и мироощущением поэта.

Переписка Жуковского с немецкими адресатами содержит ряд принципиальных размышлений о технике перевода и античной поэзии. Но и здесь мы найдем характерную игру литературным, событийным планами и многообразие форм и функций юмора. Например, Жуковский замечает, что вторая половина Одиссеи сложнее для перевода, так как «un combat contre un lion (si on n'est pas lâche) est moins difficile qu'une bataille contre des moucherons qui piquent partout et ne sont accessibles nulle part» (28). Перевод: «Битва со львом (если не быть трусом) менее трудна, чем сражение с комарами, которые везде жалят и ни с какой стороны неприступны» (29).

Особого разговора заслуживает, конечно, полилингвизм эпистолярия Жуковского. Прекрасно владея немецким языком, Жуковский пишет своим немецким друзьям, в том числе прекрасно понимающим по-русски Фарнгагену фон Энзе и Мальтицу, только по-французски. Более того, здесь возникает немецко-французская диглоссия. В письмах к переводчику своих русских текстов фон Мальтицу Жуковский исправляет ошибки в немецком тексте, комментируя их по-французски. При этом поправки касаются принципиальных оттенков смысла таких понятий Geschöpf (творение, создание) и Schöpfung (творение, созидание); «Бог влияет/действует» и «Бог созидает» и др. «Au lieu de:

gleichbedeutend ne serat il pas mieux de dire: *identisch*. De meme au lieu de : *als Geschöpf* il faut mettre *: als Schöpfung* ; ainsi que au lieu de : *Gott aber wirkt* ne serait-il plus exact de dire : *Weil Gott schafft*» (17). Перевод: «Вместо *gleichbedeutend* не будет ли лучше сказать *identisch*, также вместо *als Geschöpf* нужно поставить *als Schöpfung*, также как вместо: *Gott aber wirkt* не будет ли более правильным сказать *Weil Gott schafft*» (18).

Объяснение этой парадоксальной ситуации, на первый взгляд, очевидно: поэт хочет сохранить «нейтралитет», поэтому не пишет ни на своем родном языке, ни на родном языке своих корреспондентов. Французский язык, в силу своей стандартизованности и жесткоиерархической этикетности создает позицию некоторого эмоционального отстранения и официальности. Письмо, например, на русском языке, в силу отсутствия русского эпистолярного языкового этикета, по определению не могло быть таковым.

С другой стороны, французский язык позволяет Жуковскому выдержать пограничную ситуацию нарратива, когда быт и бытие, этико-философские максимы и повествование о повседневных событиях чередуются: тем самым они уравниваются в языковом, стилевом и эстетическом статусе. Таким образом сохраняется элемент языковой игры и разговорности, передается модель предметно-бытового мира в письмах к Мальтицу. Французский помогает естественно чередовать размышления о высокой поэзии Гомера с историософскими включениями в духе «поэзии действительности» в переписке с Фарнагеном фон Энзе и, наконец, оставаться искренним и естественно галантным в общении с королем.

Необходимо еще раз заметить, что знаковые размышления об «Одиссее» во французских письмах к немцам дублируются в русских письмах к соотечественникам того же времени. В результате этого диалога возникает устойчивый мотивный комплекс, сопровождающий русскую «Одиссею», который целиком войдет в «Предисловие» к ней. Другими словами, полилингвизм переписки Жуковского представляет собой, с одной стороны, беспрецедентную интерлингвальную работу, с другой – экспериментальную лабораторию по оттачиванию художественного слога будущей «поэзии мысли».

Можно утверждать онтологическую динамику эпистолярных мотивов в жизни и творчестве Жуковского. Принцип «жить как пишешь» или *романтическое жизнестроение* поэта в полной мере отражается в поэтике его эпистолярного текста. Высокий

нравственно-религиозный пафос корреспонденции с царственными особами дополняется естественной самоиронией большинства его писем; античный эпос срастается с автобиографией самого поэта. Живой эпистолярный диалог Жуковского-поэта и Жуковского-человека с немецкими адресатами становится территорией коммуникации *межкультурной*, которая всегда была для него необходимым «огнивом» для открытия собственных идей.

10. Переписка В.А. Жуковского и К. фон Зейдлица: русско-немецкий диалог

Самые подробные и искренние письма из-за границы, среди прочего и о переводе «Одиссеи», Жуковский пишет по-русски, но адресованы они одному из самых верных его друзей – К.К. Зейдлицу. Ответы он получает исключительно на немецком. Их почти 30-летний русско-немецкий эпистолярный диалог был, как известно, продолжен Зейдлицем, написавшим две (по-немецки и по-русски) монографии о своем друге-поэте после его смерти.

Карл Иоганн фон Зейдлиц (Karl Johann von Seidlitz, 1798–1885, русское имя – Карл Карлович Зейдлиц) известен науке о литературе, прежде всего, как первый биограф Жуковского, написавший в 1860-х книгу, судьба которой в России была непростой. По совету заведующего кафедрой русской словесности дерптского университета А.А. Котляревского, он вынужден был сократить свой труд до очерка, опубликованного в «Журнале Министерства народного просвещения» за 1869 г. Тогда Зейдлиц принял решение выпустить полный вариант по-немецки: в 1870-м г. в Митау выходит книга «Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben» и только через 13 лет, к 100-летнему юбилею поэта, публикуется монография «Жизнь и поэзия Жуковского».

Русская словесность никогда не была главным его занятием. Ко времени работы над книгой в память о Жуковском Зейдлиц был известен как практикующий врач и автор многих исследований по медицине, касающихся болезней глаз, сердца, мозга, как автор медицинской истории турецкого военного похода и др. Среди интересов Зейдлица были иные области науки и техники, однако он остался в истории российского образования, главным образом, как основатель кафедры ака-

демической терапевтической клиники Санкт-Петербургской медико-хирургической академии[1].

Переписка Зейдлица с Жуковским позволяет по-новому взглянуть на его личность: этот немец, переехавший в Россию, стал задушевным другом и помощником русского поэта, поселившегося в Европе, крестным отцом его дочери. Жуковский доверяет Зейдлицу не только свои самые сокровенные переживания, но и самое дорогое, что у него есть – свою семью, назначив его за 5 лет до кончины опекуном своих детей и «помощником жены». Зейдлиц также видит в старшем товарище (Жуковский был старше его на 15 лет и умер на 33 года раньше) близкого друга, способного разделить его личные радости и понять его не всегда восторженные и лестные представления о России, Петербурге и общих знакомых. В письмах к Жуковскому Зейдлиц предстает не только надежным поверенным в неоднозначных финансовых вопросах, но, прежде всего, заботливым семьянином, отцом семерых детей, отзывчивым товарищем, а также почитателем поэтического таланта Жуковского. С годами это взаимное доверие возрастает, о чем свидетельствуют обращения адресатов друг к другу. Жуковский называет Зейдлица не иначе как «мой милый Зейдлиц», «мой почтенный друг и брат», «мой любезнейший Зейдлиц» «мой милый, превосходный и превосходительный Зейдлиц», Зейдлиц обращается Жуковскому так же тепло: «lieber Joukoffsky» (милый Жуковский[2]), «mein teurer Joukoffsky und записной кум!» (мой дорогой Жуковский), «mein lieber alter Freund» (мой милый старый друг), «mein teurer Freund Joukoffsky» (мой дорогой друг Жуковский).

Жуковский и Зейдлиц ощущают тесную взаимосвязь собственных судеб, начавшуюся в Дерпте. В одном из последних писем поэт размышляет «…мы оба каждый своею дорогою пустились в житейский путь из Дерпта, который и в твоей, и в моей судьбе играет значительную роль. И вот теперь большим обходом возвращаемся на пункт отбытия, чтобы на нем до конца остаться…»[3]. Однако и после отъезда из Дерпта их судьбы оказываются связанными непосредственно (об этом подробнее в обзоре содержания переписки).

Жуковский не случайно выбрал Зейдлица в качестве своего поверенного: он уверен в его деловых и человеческих качествах, в преданности дерптскому братству, личном участии друга, в абсолютной че-

[1] Подробнее об этом см.: *Пупкевич-Диамант Я.С., Кузнецов И.А.* Карл Карлович Зейдлиц и его время. СПб.: ЭЛБИ-СПб, 2003.

[2] Перевод с немецкого везде наш. – *Н.Н.*).

[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 29 об.

стности и понимании тонкостей и нужд своей заграничной немецкой жизни. Жуковский неустанно напоминает Зейдлицу о своем доверии, просит у него помощи и совета: «У тебя на роду написано вступаться во все важные дела нашего семейства»[1], «прошу оказать мне свою дружбу и исполнить мое желание, т.е. дать свой совет»[2], «возлагаю на твое братское сердце заботу о моей семейной жизни <…>, будешь нам спасительным помощником. Мне на старости трудно учиться практической жизни; ты же, напротив, вынес ее на плечах»[3]; «что бы ни случилось, ты уже наперед обязан быть сторожем моего семейства, и я поручаю его твоей верной дружбе»[4]; «ты ведь опекун моих детей, и тебе, вероятно, со временем придется заботиться о судьбе их»[5].

Зейдлиц – один из немногих, кто не оставляет без внимания поздние поэтические опыты Жуковского: один из немногих, «которых мнение ему драгоценно», и «самый значительный», как по «поэтическому чувству, так и по знанию дела»[6]. Зейдлиц дает развернутый отзыв на главные переводы поэта – «Одиссею» и «Рустема и Зораба», замечая: «in der Poesie, welche Ihr Gemüt noch immer jugendlich frisch zu erhalten scheint, Kinder blühten ohne Zahl! Dazu gehört nun auch Ihr Rustem und Zorab»[7]; «Sollten die Bahnen unserer Lebensläufer sich wirklich in Dorpat treffen, so können wir mündlich über Rustem und Sorab, sowie über manche andere, den свинопас богоравный, nicht zu vergessen – schwatzen»[8] (в поэзии, которая, кажется, все еще поддерживает Вашу душу по-юношески свежей, дети расцветают без счета! К ним принадлежит и Ваш Рустем и Зораб; Если действительно суждено сойтись в Дерпте дорогам наших жизней, то мы сможем устно поболтать о Рустеме и Зорабе, как и о некоторых других, не забыв свинопаса богоравного).

Все это позволяет более пристально всмотреться в известные и не опубликованные до сих пор письма и определить их место и значение в жизненной судьбе и творческой биографии поэта и контексте культурно-исторической эпохи.

Интересующий нас корпус текстов имеет свою историю публикации. Впервые письма Жуковского частично были опубликованы самим

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 10.
[2] Там же. Л. 6.
[3] Там же. № 107. Л. 12 об.
[4] Там же. Л. 13 об.
[5] Там же. Л. 28 об.
[6] ПД. РІ. Оп. 9. Ед. хр. 70. Л. 12 об.
[7] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 57.
[8] Там же. Л. 58.

Зейдлицем в его «Очерке…» в 1869 г., затем в немецком переводе в книге о Жуковском в 1870 г. и, наконец, в русском варианте монографии. Фрагментарно им опубликованы более десятка писем, и 4 почти полных письма вошли в приложение. «Русская старина» публикует некоторые письма в том же 1883 г. Девятью годами позже в 1902 г. в Собрание сочинений Жуковского под редакцией А.Д. Алферова входят четыре письма поэта – 2 перевода с французского и 2 русских текста в «Русском Библиофиле» (№ 7–8). В 1912 г. Н.В. Соловьев публикует черновик еще одного французского письма Жуковского в оригинале и переводе. Интерес к этой переписке возобновляется в новое время. В частности, стоит отметить тематически связанные, полемические статьи Л.И. Вуич[1] и М.Г. Салупере[2], каждая из которых дает целостное представление о характере диалога Зейдлица и Жуковского и вводят в научный оборот их неопубликованные письма.

Собственные письма Зейдлиц публикует в монографиях о Жуковском только фрагментарно, и они изучены гораздо слабее, в том числе из-за трудностей в расшифровке готического шрифта. Кроме того, они появились в России только в 1928 г., когда из Парижа было получено собрание А.Ф. Онегина. Некоторые неопубликованные письма Жуковского и переводы писем Зейдлица опубликованы Л.И. Вуич[3]. Автор полностью приводит записку Жуковского за 1823 г., хранящуюся в Русском музее, и письмо К. фон Зейдлица 1823 г. из Астрахани в переводе Р.Ю. Данилевского.

Таким образом, из более 60 писем и записок Жуковского к Зейдлицу опубликовано частично или полностью меньше половины, из интереснейших по сути ответных писем полностью опубликовано одно и описаны менее половины.

Подготовка к публикации переписки Жуковского в рамках издания его Полного собрания сочинений и писем (в 20 томах) в Томске позволила не только прокомментировать обращения поэта к немецкому адресату, но и подробно изучить неопубликованные немецкие письма

[1] *Вуич Л.И.* «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц. «Думая о тебе, невольно прихожу к мысли, что между твоею и моею судьбою есть какая-то таинственная связь». В.А. Жуковский – К.К. Зейдлицу // Наше наследие [Интернет-журнал]. Режим доступа: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6914.php. Код доступа: свободный. Дата обращения: 12.03.2009 г.

[2] *Салупере М.Г.* Зейдлиц и Жуковский – к истории взаимоотношений Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 181–197.

[3] *Вуич Л.И.* Указ. соч.

Зейдлица и поставить вопрос об эпистолярном стиле адресатов; словом, более или менее полно реконструировать 30-летний диалог Жуковского и Зейдлица на основе фактического материала.

***

Письма Жуковского к Зейдлицу находятся в составе крупнейших рукописных фондов – в Российской национальной библиотеке, Пушкинском Доме, Русском государственном музее и Российском государственном архиве литературы и искусства. Основной массив писем и записок на русском, французском и немецком (всего 48) находится в составе фонда Жуковского в РНБ (ф. 286, оп. 2, № 105–107 и дело № 443), в РГАЛИ выявлено всего два письма; в Пушкинском Доме – 9 писем из собрания Б.Л. Модзалевского и 1 письмо из Онегинского собрания, в Русском музее находится одно письмо. Подробнее это выглядит следующим образом:

РНБ. Ф. 286. Оп. 2:

№ 105 – 3 письма на французском языке за 1829 г.: 4 февраля, 9/21 марта, 13/25 марта; а также 2 на русском языке того же года: от 18 и 29 апреля. Здесь находятся 9 записок без дат, которые по содержанию можно отнести к периоду с 1829 по 1839 г.

№ 106 – 2 записки без дат, 3 письма за 1843 г.: 4 (16) марта, б.д., 6 ноября; 3 письма за 1844 г.: 2 от 22 февраля/5 марта, 15/27 апреля; 1 письмо от 11 июня 1845 г.; 5 за 1846 г.: 9/21 февраля; 4/16 июля, 10 октября; 7/19 декабря, а также 3 за 1847 г.: от 20 января; б.д. и от 31 декабря.

№ 107 – 5 писем за 1848 г.: от 21 марта/2 апреля, 17/29 мая, 3/15 июля и одно без точной даты; 3 письма за 1850 г.: от 12/24 января и два без точных дат; 8 писем за 1851 г.: от 18/30 мая, 27 августа/10 сентября; 4 августа н.с.; 9/21 августа; 29 августа/10 сентября; 8/20 ноября; 6/18 декабря; 19 (31) декабря; а также 1 письмо за 1852 г.: от 19/31 марта.

№ 443 – 1 записка без даты, предположительно 1841 г.

ПД:

РІ. Оп. 9. Ед. хр. 70; «Из собрания Б.Л. Модзалевского» – 2 письма на французском языке за 1829 г.: 4/19 февраля и 13/25 марта; 2 приложения к письмам 1844 г. (росписи капиталов сестер Воейковых): от 6 марта и 15/27 апреля; 2 письма за 1845 г.: 7/19 февраля и без точной даты; а также окончание письма от 12/24 января (начало см. в РНБ) и 2 письма за 1851 г.: от 9 марта н.ст. и 28 июня/10 июля.

Онег. собр., № 27745 – одно письмо за 1846 г.: от 7/19 декабря.

РГАЛИ

Ф. 209 (Зейдлиц). Оп. 1. № 21. Л. 1-4 – одно письмо от 30 октября 1837 г. и одно письмо за 1842 г. без точной даты.

Гос. Русский музей.

Ф. 10. Архив Е.Е. Рейтерн. №74 – одна записка б.д.

Нами выявлено и расшифровано более 60 писем и записок Жуковского к Зейдлицу. Дальнейшая работа позволит уточнить датировки документов. Этим вопросом занимался П.А. Висковатов – письма Жуковского к Зейдлицу содержат его многочисленные карандашные пометы относительно точной даты письма и редакторские комментарии.

Хронология точно датированных писем Жуковского выглядит так: 1829 г. – 5 писем на французском языке[1]; 1837 г. – 2; 1842 г. – 2; 1843 г. – 3 письма; 1844 г. – 5; 1845 г. – 3; 1846 г. – 6; 1847 г. – 3; 1848 г. – 5; 1850 г. – 3; 1851 г. – 11; 1852 г. – 1 письмо. Тексты условно можно разделить на две группы: первая относится к 1820-м гг., вторая принадлежит 1840-м – началу 1850-х гг. Такое разделение объясняется наличием коммуникативных поводов, связанных со смертью в 1820-е гг. близких обоим адресатам женщин – М. Протасовой-Мойер в 1823 г., сестры ее А. Протасовой-Воейковой в 1829 г. и дочери последней Е. Воейковой в 1844 г.

Почти все письма Зейдлица к Жуковскому находятся в Пушкинском Доме: 33 письма в деле ПД 28.052). Они написаны по-немецки и расположены в хронологическом порядке, период корреспонденции охватывает 30 лет. Одно письмо за 1829 г. хранится в РГАЛИ (Ф. 198 (Жуковский), оп. 1). Вероятно, это не исчерпывающий список, однако, думается, самый полный. Подробнее он выглядит так: 2 письма за 1822 г. – от 13 мая и 24 ноября; 2 за 1823 г. – от 17 января и б.д.; одно за 1829 г.; одно за 1831 г. – от 14 апреля; одно за 1835 г. – от 22 июня; 2 за 1839 г. – от 12 марта и 14 июля; 2 за 1843 г. – от 9 мая и 6/18 августа; 3 за 1844 г. – от 6 марта, 15/27 марта и 10 мая; одно за 1845 г. – от 22 января; 3 за 1846 г. – от 17/29 января, 10/22 сентября, 24 ноября; 5 за 1847 г. – 1/13 января, 12/24 января, 30марта/11 апреля, 7/19 июля, 17/29 декабря; 4 за 1848 г. – от 5/17 марта, 13/25 июня, 4/16 июня, 23 июля; одно за 1850 г. – от 8/20 сентября; 5 за 1851 г. – от 14/26 марта, 1/13 июня, 17/29 июля, 13/25 сентября, 19 ноября; а также одно письмо за 1852 г. – от 21 февраля/4 марта. Всего нами обнаружено 34 письма.

[1] Остальные письма написаны по-русски, выбор языка переписки в 1829 г. связан, очевидно, с пребыванием адресата в заграничном путешествии по Швейцарии, а именно, когда Зейдлиц сопровождает Александру Андреевну Воейкову с дочерьми на юг Франции, в Швейцарию и Италию.

Эпистолярная история Зейдлица, как видно, не имеет четко выраженных вершин, как у Жуковского; Зейдлиц пишет Жуковскому регулярно, и в 1830-е гг. хотя, конечно, не активнее, чем в 1840–1850-е гг.

Большинство писем Жуковского написаны на двойных листах серо-голубой или желтоватой бумаги без водяных знаков, или без конвертов, или сложенных в конверты с написанным рукой Жуковского именем адресата: «Доктору Зейдлицу» или «Зейдлицу»; или адресом, например: «Seinem Excellenz Dem Herrn wirklichen Staatsrath Doktor Seidlitz in Dorpat in Lievland» (Его превосходительству господину государственному советнику доктору Зейдлицу в Дерпте в Ливонии). На письмах, сложенных в конверт, имеются почтовые штемпели, типа: «Baden 30 Mai 51», «Дерпт получено 25 мая 1851». Жуковский пишет к Зейдлицу из Санкт-Петербурга, Перми, Дерпта, Франкфурта-на-Майне, Дюссельдорфа, Швальбаха, Баден-Бадена и получает от него письма из Санкт-Петербурга, Астрахани, Ревеля, Дерпта.

Перед текстом встречаются пометы адресата. Например, в письме от 31 декабря 1847 г.: «Письмо писано 1847, доставлено мне после смерти Жуковского в 1852 году. Зейдлиц»[1]. Имеются также пометы после текста с указанием о выполнении поручения, так, в письме от 7/19 декабря 1847 г. рукой Р.Р. Родионова: «Билет Государственного Коммерческого банка 25 апреля 1841. № 4345 на капитал 1930 р. серебр. на счет девицы Ек.А. Воейковой. Одиннадцать билетов Государст. Комиссии погашения долгов третьего займа № 218270 – 4.218277-9. 218280-2 и 218304 в пятьсот рублей каждый для доставления Г-ну Тайному Советнику Василию Андреевичу Жуковскому получил Коллежский Советник Ростислав Родионов. 18 декабря 1846»[2].

Два письма – от 4 августа н.с. и 9/21 августа 1851 г. – по причине болезни глаз Жуковского писаны карандашом с помощью печатной машинки, которую он сам изготовил («Пишу тебе об этом с закрытыми глазами, пользуясь машинкой, которую сам для себя на случай полной слепоты состряпал»[3]). Письма от 29 августа (10 сентября), 8/20 ноября, 6/18 декабря, 19/31 декабря 1851 и 19/31 марта 1852 г. писаны под диктовку по этой же причине.

Необходимо заметить, что практически все письма Жуковского к Зейдлицу содержат карандашные пометы П.А. Висковатова разного характера: это может быть уточнение датировки письма, реальный комментарий, сведения о публикациях фрагментов писем. Например,

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 35.
[2] Там же. № 106. Л. 15.
[3] Там же. № 107. Л. 22 об.

издатель будущей монографии Зейдлица дает ответ на вопрос Жуковского: «Что знаешь о Мойере и Кате Елагиной?»[1]: «Екатерина Ивановна Мойер вышла за сына Авдотьи Петровны Киреевской по второму мужу Елагиной – Василия Алексеевича Ел.»[2].

К 41 письму Жуковского из всех хранящихся в архиве Императорской публичной библиотеки имеются копии, сделанные одним лицом, которые однако, содержат ошибки или пропуски. В делах № 105–107 РНБ хранятся также записки жены Жуковского Елизаветы Рейтерн к Зейдлицу с перечислением необходимых при переселении в Дерпт предметов мебели и интерьера.

***

Первое из обнаруженных посланий Жуковского датируется 1823 г. После смерти М.А. Мойер горечь потери и общее воспоминание о ней и дерптских временах навсегда связали Зейдлица и Жуковского: «Не скажу: какой ангел нас покинул! Нет! к а к о й а н г е л б ы л с н а м и (разрядка автора. – *Н.Н.*)! Он с нами и теперь. В этой мысли все святое в жизни! все доброе в настоящей и все прекрасное в будущей»[3]. Начинает эту переписку Зейдлиц. Уезжая в Астрахань на борьбу с холерой и опасаясь не вернуться, он отдает на хранение Жуковскому изображения М. Мойер, цепочку и шнурок из ее волос, а также книги из ее библиотеки с ее пометами. В ответ он получает «камушек с ее могилы», волосы и ее платье. Образ Маши невидимо присутствует в подтексте дальнейших писем друзей и возникает непосредственно в самые важные моменты их жизни. Так Зейдлиц сообщает другу 14 апреля 1834 г. об искреннем чувстве к своей избраннице и будущей жене: «<…> ich habe gefunden, was meiner Seele fehlte, was der Tag mir vor 14 Jahren entriss, als die von uns, und von so vielen verehrte Mutter Marie dahinschied. <…>, welche mich in die schönen Zeiten Dorpats zurückversetzt <…>. Как она похожа Марии Андреевне! Какая душа!»[4] (<…> я нашел то, чего не доставало моей душе, что отнял у меня тот день 14 лет назад, когда умерла нами и так многими глубокоуважаемая мать Мария. <…> нашел ту, которая перенесла меня в прекрасные дерптские времена). Ее имя добавляется в постскриптуме: «Bald hätte ich vergessen, zu sagen, wer denn meine Braut ist: Justine Rauch»[5] (Я чуть было не

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 10.
[2] Там же. Л. 10 об.
[3] Рукописный отдел Гос. Русского музея. Ф. 10. Архив Е. Рейтерн. №74. Л. 3.
[4] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 9 об.
[5] Там же. Л. 10 об.

забыл сказать, кто же моя невеста: Юстина Раух). Жуковский отвечает: «…письмо твое, в котором уведомляешь о своем счастии, меня изумило и обрадовало. Благослови всевышний это чистое счастие твое надолго, надолго. Если в жене своей ты нашел тот идеал, которым мы оба когда-то украшали свою жизнь, то остается желать тебе только одного – долгой жизни ей и тебе»[1].

В 1829 г. переписка возобновляется в связи со смертью сестры Марии Протасовой. Зейдлиц как доктор и друг проводил Александру Протасову-Воейкову, находясь у постели умирающей, Вот как об этом пишет Жуковский: «Ты берег ее милую душу в последние минуты, и ты же сберег для нас всю прелесть этих последних, небесных минут. Благодаря тебе ее смерть не представляет нам ничего тяжелопечального»[2].

После этих событий активная переписка друзей прерывается. Они тесно общаются, поселившись оба в Петербурге, о чем свидетельствуют многочисленные записки Жуковского, который просит Зейдлица приехать к нему как друга («Нельзя ли, мой любезный Зейдлиц, ко мне заехать. Надобно с тобою посоветоваться. Хорошо бы прежде Х-ти часов»[3]) и как доктора («Мой милый Зейдлиц, у меня засел в шею ревматизм. Нельзя ли его в шею вытолкать из шеи? Посылаю тебе мою карету»[4]).

Жуковский, поселившись за границей, возобновляет переписку с Зейдлицем. Весной 1843 г. он пишет из Дюссельдорфа: «Милый Зейдлиц <…> Хотя мы друг другу не пишем, но мы друг друга любим, в этом я и ты уверены»; также в следующем письме: «Мой милый Зейдлиц, я беззаконный человек, не писал тебе ни разу со времени моего отъезда из России – в это время, как тебе известно, я женился и уже приобрел премиленькую дочку»[5]. Третьим событием, сплотившим друзей в 1840-е гг., стала смерть дочери умершей Александры – Екатерины Воейковой. Зейдлиц становится для Жуковского самым надежным и верным другом в России, на которого можно положиться, не сомневаясь во взаимопонимании и преданности. Узнав о смерти Кати, поэт отправляет ему письмо с подробными инструкциями о капитале сестер Воейковых: «…тебя, мой милый Зейдлиц, прошу, зная неповоротливость Мойера, все, что можно, наперед обделать в Петербурге; просьбы, доверенности и отречение должны быть написаны начисто на гербовой бу-

[1] РГАЛИ. Ф. 209. Оп. 1. № 21. Л. 1 об.
[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 105. Л. 5 об.
[3] Там же. Л. 14.
[4] Там же. Л. 16.
[5] Там же. № 106. Л. 6.

маге так, что им оставалось бы только подписать; даже и подписи напишите карандашом, иначе и то они там могут сделать как-нибудь навыворот. <…> Прости, мой милый Зейдлиц. Надеясь на дружбу твою, уверен, что не откажешь в помощи нашим милым сиротам»[1]. Зейдлиц выполняет все инструкции Жуковского в этом неоднозначном деле, на протяжении многих лет заботясь о капиталах Воейковых; он тут же отвечает 15/27 марта 1844 г.: «Ihren Brief vom 22 Febr./5 März habe ich empfangen, und werde erfüllen, was Sie gewünscht haben»[2] (Ваше письмо от 22 февраля/5 марта я получил и исполню, что Вы пожелали).

И, наконец, последним мотивом общения в середине 1840-х – начале 1850-х гг. стало возвращение поэта с семьей в Россию. Начиная с 1845 г. ни одно письмо Жуковского не обходится без обещания приехать в Россию: «Мой милый Зейдлиц, в ответ на твое дружеское письмо скажу, что я намерен приехать к вам в мае, но только не в мае 1846, а в мае 1847 года. Итак еще целый год нам с тобою не видеться. А может быть… но все на свете может быть, мы только не можем знать, что быть может»[3] (9/21 февраля 1846 г.); «На будущее лето мы приедем в Россию; и конечно не минуем Мейергофа, если ты там будешь, ибо непременно поедем через Лифляндию, где я на время оставлю жену у ее родных, а сам отправлюсь один в Петербург, дабы осмотреться и сделать планы для житья на будущее время. Я еще вовсе не знаю, где мне жить; уже колеблемся между Петербургом, Москвою и Лифляндией. Но в Петербурге жить не по моим доходам; в Москве и дешевле, и здоровее, и тише. Всего бы лучше в Лифляндии, но Лифляндия уже не то, что была прежде. Не знаю, почему однако, но меня обрадовало известие, что ты переселился на житье в Мейергоф. Я не знаю Мейергофского дома, но на плане он был огромен; и мне как будто мерещится, что если этот огромный дом устроен, то в нем могли бы поселиться две семьи, вместо одной, что мы бы могли часть этого дома нанять на летнее житье»[4]; «Что ты скажешь об этой Мейерсгофской колонии? Впрочем такие дела совершаются не заочно, а на месте»[5]; «Какое будет для меня сердечное удовольствие все это тебе показать при моем возвращении в Петербург на будущее лето»[6] (4/16 июля 1846 г.); «Я во всяком случае буду нынешним летом в Петербурге, с женою или без

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 12 об.
[2] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 24.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 21.
[4] Там же. Л. 22 об.
[5] Там же.
[6] Там же. Л. 23.

жены, которая все еще не оправилась»[1] (20 января 1847 г.); «мы отправимся в Россию. <…> подумай о том, как бы удобнее и где поселить мою семью в Дерпте. Если Бог позволит, мы явимся туда в начале или половине августа»[2] (21 марта/2 апреля 1848 г.) и т.д. Жуковский назначает точные даты, описывает назначенные маршруты, советуется по поводу покупки дома в Дерпте, искренне верит в скорую встречу с Зейдлицем, желает поселиться если не вместе, то поблизости и дает ему новые и новые поручения в связи с переездом. Последний, в свою очередь, выполняет все его просьбы, осматривает квартиры в Дерпте, размещает у себя вещи Жуковского, присланные из Петербурга, заказывает мебель для его нового местожительства. В своем последнем письме к Жуковскому он подробно расписывает для него годовой бюджет проживания в России, заключая: «Da haben Sie ungefähr die Übersicht der höchsten Größe, Ich kann Sie aber versichern, dass hier in Dorpat keine Familie lebt, welche soviel jährlich vorausgibt, als Sie mir für sich disponsibel angeben»[3] (21 Febr./ 4 März 1852 г.) (Вот вам обзор максимальных расходов. Однако я могу Вас заверить, что здесь в Дерпте не проживает ни одной семьи, которая ежегодно тратила бы столько, сколько, как Вы указываете, имеется в Вашем свободном распоряжении).

Зейдлиц до последнего времени не верит в скорое возвращение друга, но не потому, что не доверяет его словам. Дело в том, что доктор искренне считает этот замысел неудачным. Он неоднократно намекает на это и пишет открыто, не советуя поэту переезжать в Россию. Ср.:

St. Peterg. 22 Januar 1845

Man sagte mir, Sie gedächten Ihre Hütten entweder hier an der Newa, oder an der Moskwa zu bauen. Wie sehr Sie auch in Herzen Russ sind und an Ihrem Vaterlande hangen, so glaube ich doch, als Freund und als Arzt, Ihnen den Rath geben zu müssen: lieber dort zu bleiben, wo Sie jetzt sind! Drängt es Sie, einmal die alten Bekannten wiederzusehen, nun so kommen Sie auf einige Wochen her – bald aber werden Sie selber sich wieder hinweg fahren, dahin, wo die Luft rein und mild weht, wo die Welt, wenigstens für Sie, keine Pest der Intriquen und Ränke gebiert. Selbst nur von solchen Reden zu hören ist schon ekelhaft, – was ist's nicht, ihnen gar zu verfallen![4] (Мне сказали, что Вы задумали устроить свое жилище или здесь на Неве, или на Москве-реке. Как бы сильно Вы не были привязаны всем сердцем к Руси и Вашему Отечеству, все же, полагаю, я, как друг и как доктор, должен дать Вам совет: лучше оставаться там, где Вы сейчас! Если же Вам не терпится увидеть своих знакомых, тогда приезжайте на несколько недель – вскоре однако Вы сами снова уедете прочь, туда, где воздух чист и мягок, где мир, по крайней мере для Вас, не порождает чумы интриг и козней.)

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 30 об.
[2] Там же. № 107. Л. 19.
[3] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 71 об.
[4] Там же. Л. 28 об.

Sankt-Petersburg 24 November 1846

Was Sie mir von Ihren Plänen zukünftiger Jahre schreiben, hat mich sehr erfreut. Wird es aber auch zur Ausfuehrung Ihrer Reise oder Ihres Entschlusses kommen? Ich propagiere Ihnen aber voraus: Sie werden sich Livland, Petersburg und Moskwa angehen – und wieder an den Rhein zurückkehren. Wenn Sie am Rheine sich auch einen Fremden nennen, so müssen Sie sich doch dort heimischer fühlen als hier, wo die alten Herzen schon nicht mehr schlagen und die, welche noch schlagen, nicht die alten mehr sind. Hier, scheint es, freut sich niemand mit kindlicher Lust seines Lebens, nicht einmal die Kinder. Daher zum Teil auch mein Entschluss, mich aufs Land zurückzuziehen, wo meine Jungen sich vielleicht zwanglos in Wald und Flur ergehen können, und zu Menschen heranwachsen – eine Tierart, die immer seltsamer wird[1] (То, что Вы пишете мне о своих планах на будущее, очень меня порадовало. Но сбудется ли Ваше путешествие или Ваше решение? Я предсказываю Вам заранее: Вы покорите Лифляндию, Петербург и Москву – и снова вернетесь на Рейн. Если Вы называете себя чужим даже на Рейне, то там Вы все же должны в большей степени чувствовать себя как дома, чем здесь, где былые сердца уже больше не бьются, а те, что еще бьются, уже не те, что былые. Здесь, кажется, никто не радуется своей жизни с детским восторгом, даже сами дети. Отчасти по этой причине я решил переехать в деревню, где мои дети смогут гулять на природе и вырасти людьми – породой, которая становится диковинной).

St Petersburg 12/24 Febr 1844

Leben Sie wohl, Gott erhalte Ihnen und Ihrer lieben Gemahlin Gesundheit und frohen Mut – und bewahre Sie von den Beschwerden eines Überzuges, die ich gerade jetzt, wo ich nach Meyerhof übersiedele, aus dem Gesinde kennen lerne![2] (Будьте здоровы, дай Бог Вам и Вашей милой супруге здоровья и веселого настроения – и упаси Вас Бог от тягот переезда <…>!).

Жуковский не обращает внимания на эти советы, никак их не комментирует, и даже в последнем письме Зейдлицу, менее чем за месяц до кончины, он не теряет надежды вернуться на родину, 19/31 марта 1852 г. он пишет из Бадена:

Мой милый Зейдлиц, ты меня весьма порадовал известием, что дом Бриниг для меня не пропал и что он нанят мне на год; авось в нынешнем году я доберусь до Дерпта <…>. Теперь только началась теплая погода, но устоит ли, Бог знает. Гугерт надеется, что в половине июня я могу покинуть Баден; дай Бог устами его мед пить. <…> Но заочно судить ни о чем нельзя; перспектива завестись собственным домом меня веселит»[3].

Таким образом, Жуковский и Зейдлиц оказываются неразрывно связаны, подружившись в 1810-х гг. в Дерпте. Объединяющее их глубокое чувство к Марии Протасовой-Мойер проходит сквозь их эпистолярный диалог, хотя потенцируют их переписку трагические события. Смерть трех самых дорогих им женщин (самой Марии, ее сестры и племянницы) и хлопоты об оставшихся в живых двух сестрах Воейковых связывают друзей на долгие годы. Последний сюжет их взаимоотношений – (не)возвращение Жуковского в Россию – также оказывается

[1] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 36 об.
[2] Там же. Л. 41.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 37.

печальным, завершившись смертью поэта в 1852 г. Несмотря на это, диалог Зейдлица и Жуковского проникнут светлыми чувствами благодарности, веры в Бога и человека, надежды на лучшее.

***

Исследуемая переписка является не только ценным биографическим и историческим документом, но и литературным памятником, частью эпистолярного наследия целой эпохи.

Во-первых, этот эпистолярный диалог интересен своей полиглоссией. Зейдлиц пишет только по-немецки, часто с русским и французским интертекстом. Жуковский начинает на французском (письма 1820-х гг.), но вскоре переходит на русский и впредь пишет своему адресату на родном языке, не считая одной записки по-немецки. При этом полиглоссия русских писем Жуковского и немецких писем Зейдлица имеет особый характер.

Иноязычные включения обретают у Зейдлица функцию языковой игры с комическим или сатирическим эффектом. Ср., например: «Sie – der frühere Besitzer – fragen: Что это за Уннипихт? – Wissen Sie denn nicht, dass Ihre Besitzungen aus der Graftschaft Meyerhof und der Markschaft Unnipicht bestanden»[1] (Revel 7/19 Juli 1844). Или: «In der Zeitung las ich, dass Woeykoff gestorben, wozu ich сердечно поздравляю! – Leben Sie wohl! (Revel den 17 Juli 1839)»[2] (В газете я прочел, что умер Воейков, с чем <…>!). Иногда они имеют статус цитат без кавычек, но вводятся с той же функцией – для усиления игрового подтекста. Так, 12/24 февраля 1844 г. Зейдлиц настаивает на приезде Жуковского в Петербург для личного участия в разделе капитала умершей Екатерины Воейковой и заключает: «Also, с женою или без жены – Sie kommen!»[3] (Итак, <…> Вы приезжаете!); или, например: «daher с Богом – приезжайте!»[4]. В письмах Жуковского такого рода диглоссы также встречаются, хотя гораздо реже. Например: «Письма, посланного мне с Раухом, я не получал: zu Rauch geworden»[5]. Фамилия свекра Зейдлица соответствует немецкому слову «дым», в результате языковой игры получается, что письмо «превратилось в дым/ стало Раухом».

[1] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 44.
[2] Там же. Л. 16 об.
[3] Там же. Л. 40.
[4] Там же. Л. 64.
[5] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 8.

Русско-немецкая диглоссия выходит на уровень ключевых формул рассматриваемого эпистолярного диалога, вводит некоторые смысловые лейтмотивы переписки. Таким обозначением становится, например, метафорическое высказывание Жуковского в связи с многолетним делом о капиталах Марии и Александры Воейковых после смерти их сестры Екатерины: «Смерти верить нельзя, она как вор приходит не в законный час и крадет все, что ни попадется ей в когти»[1] (7/19 декабря 1846 г.). Зейдлиц цитирует его ровно через год в связи с кончиной художника Мейделя: «Sie werden wohl zuvor erfahren haben, dass unser Freund Meydell im Sommer gestorben ist. Право! Смерть приходит как вор не в законный час!»[2] (Вы, наверное, уже знаете, что наш друг Мейдель летом умер.)

Думается, франко-русская, а затем немецко-русская диглоссия двух периодов исследуемой переписки связана с определенным типом функциональной нагрузки. С одной стороны, французские тексты Жуковского 20-х гг., как и других русских поэтов первой пол. XIX в., соотносятся, по верному замечанию И. Вяткиной, с «необходимым этапом в выработке индивидуального поэтического и прозаического стиля» на пути становления «повествовательно-разговорных элементов русского языка»[3]. С другой стороны, то, что ранние послания к Зейдлицу написаны по-французски, объясняется, очевидно, коммуникативным сюжетом. Жуковский упрекает Зейдлица в том, что тот не оповестил его заранее о смертельной болезни Александры Воейковой, и все его письма 1820-х гг. продиктованы беспокойством о ее положении, а после ее смерти – о судьбе ее дочерей. Можно предположить, что в это время молодой доктор Зейдлиц еще не достаточно близок Жуковскому, это начало его посредничества в семейных делах поэта. После похорон Александры и хлопот, связанных с устройством ее дочерей в Дерпте, которые легли на плечи Зейдлица, Жуковский проникается к нему полным доверием и переходит с официально-формального французского на русский язык. Зейдлиц, в свою очередь, пишет только по-немецки не только потому, что плохо знает иностранные языки (его поздние письма содержат объемные русские и французские цитаты). Обращение к адресату на родном языке означает, среди прочего, доверие и искренность пишущего.

Во-вторых, одним из текстообразующих факторов рассматриваемого эпистолярного диалога являются шуточные прозвища – элемент, восходящий к арзамасской традиции.

---

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 29 об.

[2] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 47 об.

[3] *Вяткина И.А.* Диглоссия русских маргинальных жанров (домашняя поэзия и эпистолярий В.А. Жуковского): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 7.

Жуковский начинает эту игру: «Прости, мой милый Барон Мейерсгофский и Маркиз Униппихтский, будь счастлив в новом ранге землевластителя. Наблюдай, чтобы мои бывшие подданные были счастливы»[1] (5 мая 1841 г.). Дело в том, что Зейдлиц покупает Мейерсгоф – поместье, принадлежавшее когда-то Жуковскому, в чем оба видят высший смысл. Зейдлиц продолжает этот игровой сюжет в письме от 9 мая 1843 г., сочинив о бывшем владельце-поэте шуточное стихотворение:

Вот! и будет с меня! Dafür hoffe ich aber auch, künftig mich auf jenen bis jetzt so verwaist gewesenen Gütern wie im Himmel zu fühlen, besonders, wenn jemals die Russen dahingelangen sollten, gleich die Engländer die Besitzlichkeiten ihres Poeten für heilige Wallfahrtsplätzen zu halten. An der Landtür wird nämlich eine goldene Inschrift Folgendes besagen:

«Hier, Wandrer halte an! und setze dich zum Erden:
Joukoffsky, der Poet, hat einst dies Gut besessen!»[2].

(Зато я однако надеюсь, что буду чувствовать себя и поныне в таком осиротелом имении как на небесах, особенно, если вдруг будут заглядывать русские, которые, подобно англичанам, должны будут считать владения своего поэта святым местом паломничества. Надпись золотом на входной двери будет гласить:

«Здесь, путник, остановись! и сядь на землю:
Жуковский, поэт, когда-то владел этим имуществом!»).

Юмористический эффект двустишия усиливается непереводимым созвучием немецких глаголов «sich setzen» (садиться) и «besitzen» (обладать, владеть чем-л.).

Второе прозвище – «превосходительный и превосходный» – дано Зейдлицу и появляется как будто случайно в связи с путаницей в обращениях и титулах в России, куда Жуковский адресует свои письма из-за границы, и впоследствии закрепляется. Ср.: впервые – «Да как к тебе надписывать: превосходительство или высокородие. Ты, превосходный, достоин именоваться превосходительным»[3] (9/21 февраля 1846 г.); затем – «В Дерпте есть мой собственный стол, находящийся под опекой др К.К. Зейдлица, и письменный стол, обещанный мне на употребление по смерть оным же Действительным Статским Советником, превосходительным и превосходным»[4] (27 августа/10 сентября 1851 г.).

Однако Зейдлиц не остается в долгу и отвечает другу не менее ярким поэтическим олицетворением. Пародический образ Жуковского представлен посредством интертекста стихотворения Ф. Шиллера «Das Mädchen aus der Fremde» («Дева с чужбины»). Это шуточное имя Зейдлиц дает Жуковскому в связи с последним сюжетом их перепис-

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 3.
[2] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 19 об.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 24 об.
[4] Там же. Л. 20 об.

ки – возвращением поэта в Россию. Письмо от 14/26 марта 1851 г. Зейдлиц начинает таким образом:

In einem Thal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr
Sobald die ersten Lerchen schwirrten
Ein Madchen schon und wunderbar etc. etc.

Eben so erscheint mit jedem jungen Jahr bei mir die Botschaft von meinem lieben Freunde Joukoffsky; ihm in Dorpat eine Wohnung zu mieten. Alles zu seinem Empfange bereit zu machen – aber kaum baut sich die Lerche ihr Nest, kaum lässt die Nachtigall sich hören, solange auch schon wieder das Brieflein an, in welchem es heißt: dieses Jahr bleiben wir noch in Deutschland! Doch diesmal, glaube ich, wird's mit Ihrer Heimkehr ernst; ob auch mit der Übersiedlung nach Dorpat – das liegt auf den Knien der unsterblichen Götter![1]

(В долине у бедных пастухов
Являлась каждую весну,
Как только начинали кружиться первые жаворонки,
Дева, прекрасна и великолепна, и т.д. и т.д.

Так же является мне каждую весну послание от моего дорогого друга Жуковского; чтобы я снял для него в Дерпте жилье. Подготовил все к его приему – но как только построит жаворонок свое гнездо, как только послышится пение соловья, тут же снова приходит письмецо, в котором говорится: в этом году мы еще остаемся в Германии! Однако на этот раз, я полагаю, с Вашим возвращением на родину все серьезно; а с переездом ли в Дерпт – это известно лишь бессмертным богам!)

Менее чем через 5 месяцев 4 августа н.с. 1851 г. Жуковский отвечает: «Чего доброго может случиться, что das Mädchen aus der Fremde опять останется in der Fremde»[2].

Третьим текстообразующим фактором русско-немецкого диалога Зейдлица и Жуковского являются близкий и понятный обоим принцип романтического жизнестроения. Языковая игра и искрометный юмор Зейдлица не затмевают склонность обоих к характерным морально-назидательным сентенциям, своего рода притчевым поучениям. У Жуковского они выражаются в оригинальных размышлениях типа: «по милости Божией (которая из человеческого безумства творит свое благо)»[3]. Его адресат выражает если не те же, то созвучные идеи более кратко, посредством интертекстем, например, известных немецких поговорок, выставляя их в качестве эпиграфа или заключения. К примеру, письмо от 6 марта 1844 г. он предваряет мудростью «Der Mann denkt, // Gott lenkt!»[4], которую можно перевести как «Человек предполагает, а Бог располагает» или «Неисповедимы пути Господни»; свои рассуждения от 8/20 сентября 1850 г. он завершает так: «Doch, kommt

[1] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 59.
[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 107. Л. 21.
[3] Там же. № 106. Л. 22 об.
[4] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 22.

Zeit, kommt Rath!»[1] (Однако, будет день – будет пища!). Письма Зейдлица содержат многочисленные узнаваемые интертекстемы из Шиллера, Ламартина и других поэтов. В этих формулах содержатся близкие Жуковскому-романтику мысли – актуальные в его зрелом творчестве идеи судьбы, веры в Провидение и доверенности на Бога.

Четвертый игровой и одновременно знаковый лейтмотив переписки, обнаруживающий тонкую связь судеб двух друзей, символически разворачивается в поэтике вещей, воплощается в образах дорогих их сердцам предметов, сохранившихся у Зейдлица. Это стол Жуковского с его бумагами и колыбель, сделанная Зейдлицем для Кати Мойер. Жуковский регулярно справляется о своем любимом столе, шлет ему приветствия: «Здоров ли мой стол? Прошу его беречь, как глаза – то есть мой стол с рисунками Короля Прусского»[2]; «поклонись моему столу»[3] (15/27 апреля 1844 г.); «Поклонись столу»[4] (4/16 июля 1846 г.); и даже отдельно упоминает его в письме-завещании, отправленном Зейдлицу после смерти поэта: «Драгоценный стол мой находится у тебя. Все это должно быть сохранено жене моей, кроме бумаг, которые должны быть преданы сожжению»[5] (20 января 1847 г.). Зейдлиц неустанно уверяет, что со столом все в порядке: «Ihr Tisch befindet sich ganz wohl und wird, wie sich's gebührt, in Ehren gehalten»[6] (Ваш стол чувствует себя очень хорошо и содержится с подобающими почестями); и передает его позже на сохранение своему свекру «Ihren vom Könige von Preußen gezeichneten Tisch habe ich für's erste zu meinem Schwiegervater Dr. Rauch in Verwahr gegeben. Ich erwarte Ihre weitere Verfügungen über dieses Kleinod»[7], 30 Marz/11 April 1844 (Ваш полученный от Короля Прусского стол я передал на хранение своему свекру доктору Рауху. Жду Ваших дальнейших указаний по поводу этого сокровища). Он, в свою очередь, так же трогательно относится к колыбели: «Die Wiege, welche ich vor 27 Jahren für Katti Moier gemacht habe, steht jetzt in Unnipicht, um mein sechstes Kind in den Schlaf zu halten. Eine ganze Geschichte liesse sich aus dieser Wiege schreiben!»[8], 7/19 Juli 1844 (Колыбель, которую я сделал 27 лет назад для Кати Мойер, стоит сейчас в Унниписхте, чтобы сохранять сон моего шестого ребенка. Можно было бы

[1] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 63.
[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 106. Л. 7 об.
[3] Там же. Л. 9 об.
[4] Там же. Л. 23.
[5] Там же. Л. 35 об.
[6] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 20.
[7] Там же. Л. 43.
[8] Там же. Л. 45 об.

написать целую историю на примере этой колыбели!); «Habe ich doch die Wiege, welche ich für Katti Moier selber getischlert, an Alexandrine gleichen gehabt, und darauf meine eigenen sieben Kinder darin gewiegt; so will ich mich denn auch als Depositär der Wiege Ihrer Schwanenlieder ansehn»[1], 14/26 Marz 1851 (У меня ведь есть колыбель, которую я сам вырезал для Кати Мойер, такая же была у Александры, и в ней качал моих собственных семерых детей; так же и я хочу стать хранителем колыбели Ваших лебединых песен).

Наконец, близость и глубокое человеческое доверие между Жуковским и Зейдлицем открывается в их эпистолярном общении на самые сокровенные темы – практически ни одно письмо не обходится без упоминания о жене и детях. Зейдлиц, как более опытный отец, поздравляет поэта с рождением сына: «Möchten Sie in vollem Masse die Seeligkeit empfinden, welche dem Vater nur die jugendliche Seele seines Sohnes entgegenstrahlt, seines Sohnes, in welchem er zu vollenden gedenkt, was er selber hinwieder nicht vermacht, oder versehet hat! In den Kindern feiern wir ja die erste Wiedergeburt unserer Selbst! Gott erhalte Ihnen und die Ihrigen!», 22 Januar 1845[2] (Желаю Вам почувствовать в полной мере то душевное тепло, которое излучает навстречу отцу юная душа его сына, его сына, в котором, он думает, свершиться то, чего не сделал или проглядел он сам! В детях мы радуемся первому воскрешению нас самих! Храни Бог Вас и всех Ваших!). Жуковский в самые сложные моменты своей заграничной жизни остается с ним абсолютно откровенным в переписке второй половины 1840-х – 1850-х гг.: «У меня плохо. Жена жестоко страдает нервами, после болезни почти 4 недели продержали ее в постели. Это так мучительно и для меня, что иногда хотелось бы голову разбить об стену»[3] (7/19 декабря 1846 г.).

Таким образом, русско-немецкий эпистолярный диалог Жуковского и его первого и лучшего биографа Зейдлица представляет полную картину жизни и творчества русского романтика 1830–1850-х гг. и впервые открывает интереснейшую личность Зейдлица-поэта, друга, доктора, хранителя и поверенного в делах, до последних дней не оставлявшего Жуковского. Более 30 лет переписки, около 100 писем обоих адресатов представляют уникальный богатый сюжетами цикл искрометных, полиязычных эпистолярных текстов «золотого века» русской литературы.

[1] ПД. 28.052 Онег. собр. Л. 59 об.
[2] Там же. Л. 28.
[3] ПД. РІ. Оп. 9. Ед. хр. 70. Л. 1 об.

Часть вторая

ПЕРЕВОД И НАРРАТИВ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В.А. ЖУКОВСКОГО НА ПУТИ К ЛИРОЭПОСУ 1820–1840-х гг.

1. Ранние прозаические переводы В.А. Жуковского: лаборатория повествовательных форм

Русская проза рубежа XVIII–XIX вв., как известно, прошла серьезную и необходимую для своего развития школу перевода. Свой путь в прозе с переводов начинали Карамзин и Муравьев. Обращение к переводам прозы сыграло важнейшую роль и в становлении Жуковского-прозаика. Прозаические переводы составляют основной объем раннего прозаического наследия писателя, органично входя и в его творчество, и в процесс формирования русской литературы, прозы начала XIX в. в частности. Разграничивая оригинальные и переводные произведения, Жуковский тем не менее избегал их прямого противопоставления. В отношении к переводам выдвигались весьма высокие требования, начиная с проблематики и кончая «слогом». Неслучайно М.А. Дмитриев называл прозаические переводы Жуковского «памятником русского языка»: «Кто не изучал прозы Карамзина и Жуковского, последнего особенно в переводах, тот не скоро научится русскому стилю. <…> я знаю, время изменяет и язык, и слог; но основания их слога, чистота грамматическая, логическая последовательность речи, выбор слов и точность выражений, наконец, их благозвучие – это основания вечные, которые должны оставаться и при вековом изменении русского языка и слога русских писателей»[1].

Принципы отбора, поэтика перевода, в первую очередь, были связаны у Жуковского с выработкой разнообразных повествовательных форм, с жанрово-стилевыми исканиями. Кроме того, всякий раз заостряя нравственно-психологическую актуальность произведения, чем и обусловливался в основном характер его отклонений от подлинников, переводчик стремился избежать прямого морализаторства. Высокий нравственный пафос его переводов, как и оригинальных сочинений, оказывался эстетически переживаемым.

---

[1] Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 121.

Упорному труду Жуковского как переводчика прозы, начавшемуся еще в конце XVIII в., многим обязаны своим развитием, прежде всего, русская повесть и русский классический роман. Однако первое переводное прозаическое произведение Жуковского, появившееся в «Ипокрене» в 1799 г., следует отнести к промежуточным жанрам, и посвящено оно поэту и поэзии. Это была статья «Полные сочинения г. Леонарда», взятая, как установлено нами, из «Spectateur du Nord, journal politique, litteraire et moral»[1], аннотирующая изданное в 1798 г. в Париже В. Кампеноном (Campenon F.-N.-V., 1772–1843) собрание сочинений французского поэта Н.-Ж. Леонара (Lèonard N.-G., 1744–1793). Суть ее составляли размышления о главном в творчестве Леонара жанре идиллии. «Чтобы хорошо чувствовать Автора Идиллий, должно весьма любить стихи и натуру» – в этих словах эстетическая программа Кампенона, горячо поддержанная Жуковским[2]. В конце 1810-х – начале 1820-х гг. он сам всерьез обратится к этому жанру и придаст своим идиллиям программный характер, создав вокруг них «ситуацию <…> эстетической демонстрации»[3], связанной с поворотом к эпосу, к новому слогу и в стихах, и в прозе.

Весьма примечателен интерес молодого Жуковского и к Леонару, и к его собранию сочинений, изданному Кампеноном, и к статье об этом издании. Жуковскому, судя по характеру перевода, оказалась очень близка лироэпическая картина патриархального мира, созданная в идиллиях Леонара, запечатленное в них миросозерцание. Так, особое внимание в статье обращается на идиллию «Жертвоприношение», действующими лицами которой являются дети, которые «молят богов об умирающем отце», окруженные «приятной картиной цветов и росы, их окропляющей» (с. 86–87).

Показателен и такой момент: рецензент «Spectateur du Nord», а вместе с ним и переводчик, отмечают как удачу помещение в трехтомник Леонара пастушеского романа «Алексис». Этот роман определен как «идиллия в прозе, смешанной со стихами. <…> В нем проза имеет всю приятность, и даже обильность, какую она должна иметь в сем роде» (с. 103).

Одним из интересных поворотов статьи, который, думается, не мог не привлечь Жуковского, является мысль о жанровых перекличках

[1] Oeuvres complètes de Lèonard // Le Spectateur du Nord, journal politique, litteraire et moral. Janvier, fevrier et mars. 1799. Vol. 9. P. 368–383.

[2] Иппокрена, или Утехи любословия. 1799. Ч. 2. С. 83. Далее цитирую по этому изданию, указывая страницы в тексте.

[3] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 158.

идиллии и элегии. Леонар, как утверждается в статье, «мог бы иметь отличное место между поэтами в роде Элегии» (с. 89). Целесообразно в этом плане отметить наполненность первой элегии Жуковского «Вечер» «идиллико-пейзажными формулами европейской сентиментальной поэзии»[1].

Вторая часть статьи включает в себя перевод идиллии Леонара «Два ручья», выполненный Жуковским прозой (прозой переведены и отдельные стихи – от пяти до двух – из других идиллий Леонара, приводимые в статье). Таким образом переводчик подчеркнул повествовательное начало Леонаровой идиллии, будничность ее объекта изображения. Вместе с тем сравнение подлинника и перевода с особой наглядностью демонстрирует музыкальность прозаического текста Жуковского, которая поддерживается и ритмом, и синтаксическими приемами, и звукописью. Любопытно в этой связи вспомнить один из первых опытов Жуковского в переложении прозы стихами, который был осуществлен именно в жанре идиллии. Речь идет о прозаической идиллии Геснера «Миртил и Тирсис», которую Жуковский, в процессе работы над описательной поэмой «Весна», пытался переложить в стихи.

***

Переводной роман «Мальчик у ручья» стоит у самых истоков прозаического творчества Жуковского. Первое издание перевода появилось в 1801 г. и разошлось по нескольким десяткам читателей. В списке «благоволивших подписаться» на книгу – 157 человек. Среди подписавшихся – М.Г. Бунина, А.А. Алымова, Е.А. Протасова, а также, что очень примечательно, Н.М. Карамзин.

При всей показательности обращения Жуковского, начинающего прозаика и переводчика прозы, к жанру романа, факт этот на первый взгляд может показаться вполне случайным, вызванным внешними обстоятельствами: заказом книгопродавца, финансовыми затруднениями начинающего поэта. К. Зейдлиц в своей книге «Жизнь и поэзия В.А. Жуковского» сообщает: «В Пансионе содержали Жуковского М.Г. Бунина и П.Н. Юшков, но карманных денег ему давали мало. Он должен был умножать их своими литературными трудами. Очень кста-

[1] Об «идиллическом подтексте» этой элегии пишут Ц. Вольпе (*Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. / Ред. и прим. Ц. Вольпе. Л., 1939–1940. Т. 1. С. 360), А.С. Янушкевич (Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 159). См. также комментарий к «Вечеру» Н.Ж. Ветшевой (ПССиП, I, 466).

ти пришлись ему требования книгопродавцев на <…> переводы с немецкого, с французского»[1].

Перевод «Мальчик у ручья», источником которого является большой по объему роман А. Коцебу (A. Kotzebue, 1761–1819) «Geprüfte Liebe», отличающийся сложно выстроенным сюжетом, разветвленной системой героев, действительно был выполнен Жуковским по заказу книгопродавца. Он призван был удовлетворить большой читательский спрос на сочинения Коцебу, о котором Н.М. Карамзин писал в 1802 г. в статье «О книжной торговле и любви к чтению в России»: «Теперь в страшной моде Коцебу, наши книгопродавцы требуют от переводчиков <…> Коцебу, одного Коцебу! Роман, сказка, хорошее или дурное – все одно, если на титуле имя славного Коцебу»[2].

Однако, как отмечал еще П.А. Плетнев, Жуковский «умел <…> примирять нужду с потребностью таланта»[3]. Судя по письму А.Ф. Мерзлякова к Жуковскому (1802 г.), можно говорить о широком интересе обоих, а также многих их друзей и знакомых (среди них – А.И. Тургенев) к Коцебу: «Коцебу! – Ох, этот Коцебу! Что мне с ним делать. Только три книжки дома, прочие Александр Иванович (Тургенев) роздал и не знаю, как их взять. <…> Итак, подожди, мой любезный; как скоро возьму, так и доставлю»[4]. А.Ф. Мерзляков и был, по-видимому, посредником между Жуковским и книгопродавцом И. Зеленниковым, поощряя начинающего поэта к переводам из Коцебу[5].

«Крайне мало оригинальный писатель» (В.И. Резанов), Коцебу четко улавливал и концентрировал в своих произведениях достижения сентименталистской литературы, находящие горячий отклик у массового читателя. Он удачно воспроизводил многие принципы элитной литературы, ориентируя их на массовое сознание, делая тем самым великое дело – приобщая к чтению массы. «Во всей всемирной литературе искал он своей добычи; Вольтер, Мольер и все французские комики, Гольдони, Гоцци, поэты Sturm-und-Drang'a, Гете и Шиллер, Шредер и его английские образцы – были им использованы; в биографиях, характеристиках, романах, новеллах умел он находить черты, которыми и наделял

[1] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. СПб., 1883. С. 21. См. также: *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 7–8.

[2] Вестник Европы. 1802. Ч. 3. С. 60–61; см. также «Письма русского путешественника», в частности письмо от 2 июня, в котором Карамзин замечает: «Коцебу знает сердце», или письма Карамзина к И.И. Дмитриеву (например, от 14 июня 1792 г.).

[3] Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 384.

[4] Русский архив. 1871. Стлб. 0135.

[5] См. письма А.Ф. Мерзлякова к Жуковскому в Русском архиве (1871. Кн. 2. Стлб. 0139–0140).

своих героев»[1]. Жуковскому, как уже отмечалось, несовершенство оригинала было, если так можно выразиться, даже необходимо для свободы творчества, причем как в поэзии, так и в прозе.

Таким образом, «Мальчик у ручья» органично вписывается в раннее творчество Жуковского-прозаика, в логику его развития, связанного во многом с начавшимся в отечественной словесности пересмотром соотношения «полезного» и «приятного» в прозе, в романе в частности. Этот перевод позволяет определить позицию Жуковского в серьезной полемике, завязавшейся вокруг художественной прозы и, в первую очередь, жанра романа еще во второй половине XVIII в., не прекращавшейся и в начале следующего столетия, когда, по утверждению исследователей, роману жизненно необходимо было отпочковаться от «сказок» и «романцев», обратиться к изображению действительности и выработать для этого новые художественные средства. В 1800-е гг., пишет Л.И. Рублева, «на повестку дня встала задача создания романа, соединяющего широту взгляда на мир с вниманием к жизни частного человека»[2]. «Мальчик у ручья» демонстрирует первые попытки писателя овладеть стилистическими и жанровыми приемами сентименталистского романа, обращенного к массовому читателю.

Любопытно в связи с этим уже название перевода, по поводу которого недоумевал Зейдлиц в своей монографии о Жуковском: «В 1801 г. он перевел роман Коцебу “Die jüngsten Kinder meiner Laune”, который он назвал неизвестно почему, – “Мальчик у ручья”»[3]. Здесь требуется несколько уточнений. Во-первых, переведенное Жуковским произведение называется «Geprüfte Liebe», Зейдлиц же указывает сборник, в состав которого оно вошло[4]. Во-вторых, приведем полное название перевода Жуковского: «Мальчик у ручья, или Постоянная любовь. Повесть г-на Коцебу. Перевод с немецкого». Заглавие перевода находится в соответствии с распространенной сентименталистской традицией – оно двойное. К названию подлинника – обобщенно-абстрактному заголовку «Постоянная любовь» – переводчик прибавляет свое, возникшее, впрочем, «по поводу чужого»: «Мальчик у ру-

[1] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 278

[2] *Рублева Л.И.* Романы В.Т. Нарежного: традиции и новаторство. М., 2002. С. 33. См. также: *Лотман Ю.М.* Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Лотман Ю.М. Собр. соч. М., 1998. Т. 1; *Манн Ю.В.* У истоков русского романа // Вопросы литературы. 1983. № 5; *Сахаров В.И.* Русская проза XVIII–XIX веков. Проблемы истории и поэтики. М., 2002. С. 7–13; и др.

[3] *Зейдлиц К.К.* Указ. соч. С. 21.

[4] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Leipzig, 1795–1797. T. 4–6 .

чья» – это расширенное название первой главы «Geprüfte Liebe». Таким образом, в название оказались вынесенными ключевые для сентиментализма понятия, раскрывающие основную идею перевода, – природа, человек и его чувства.

Характер перевода «Мальчика у ручья» свидетельствует об особой заботе Жуковского о соразмерности объема произведения, задаваемого жанровыми традициями романа, и его содержания. Жуковскому важна гармония в сюжетном построении, в системе персонажей, хотя вслед за Коцебу он допускает здесь некоторую растянутость, что вытекало из несовершенной композиции и общей сюжетно-фабульной аморфности. Вместе с тем растянутость для романа – своего рода достоинство. Этим объясняется полнота перевода Жуковского. «Мальчик у ручья», как и «Geprüfte Liebe», состоит из 4 книг. Внутри книг текст делится на главы. Количество глав и их названия совпадают в подлиннике и в переводе. Поглавный анализ обнаруживает довольно высокое искусство структуры текста Коцебу, у которого Жуковский, будучи в данном случае очень точным, явно сознательно учится. В переводе, как и в подлиннике, соблюдена определенная гармония объема глав, чередование глав о «сердечной» жизни и о внешнем мире, окружающем героев. Все это задает тексту (и Коцебу, и Жуковского) определенный ритм.

При этом и автор, и переводчик, определяясь в жанровом отношении уже в заглавии произведения, дают ему подзаголовок «повесть». Это лишний раз доказывает, что в России начала XIX в., да и в Европе до полного признания романа было далеко. Кроме того, следует учитывать и синкретизм мышления как важнейшую черту русского (и европейского) художественного сознания начала века в целом и Жуковского в частности.

Наконец обратим внимание на еще один подзаголовок: в соответствии с общепринятой в русской культуре перевода традицией Жуковский не указывает имя переводчика. Но есть четкое указание на то, с какого языка был сделан перевод, приведено имя автора подлинника. Это имеет принципиальное значение. Жуковский подчеркивает именно переводной характер текста, т. е. тот факт, что в его тексте, не являющемся ни переложением, ни подражанием, ни переделкой, будет господствовать специфическая атмосфера произведения иноязычного автора. Это было новостью – «XVШ век не знал ничего подобного, и притом не только в России, но и в Европе», – пишет С.С. Аверинцев[1]. Действительно, Жуковский, приступая к переводческой деятельности

[1] *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996. С. 142.

(и в поэзии, и в прозе), изначально формирует отношение к переводу как к «законному и в принципе равноправному с другими жанру литературы»[1]. Второе издание книги вышло в свет в 1819 г., в год смерти Коцебу, под тем же названием, вновь без указания имени переводчика, как и раньше, в 4 книгах[2].

Содержание «Geprüfte Liebe» составляет рассказ о судьбе двух молодых людей – Вильгельма и Анхен. Их социальное неравенство мешает им вступить в брак, что и определяет завязку трагического действия. Однако эпигонский характер романа Коцебу обусловливает счастливый финал этой истории. Основные события, изображенные в романе, связаны с «сердечной жизнью» героев. И хотя последняя поставлена в романе в зависимость от внешних, случайных причин: встреч с разбойниками, неожиданных разлук и т. п., хотя характерной особенностью повествования у Коцебу являлся дидактизм, открытое морализирование всеведущего автора, начинающего каждую главу с аллегорических рассуждений о «хитреце Амуре, Самолюбии и Чувственности», о «ласковости» и т.д., рассматриваемый роман «решительно извлекал слезы» читателей. Вот характерный отзыв о читательском восприятии «Мальчика у ручья», принадлежащий М.А. Дмитриеву: «Мальчик у ручья Коцебу – решительно извлекал слезы! Дело в том, что при этом чтении, в эти минуты вся семья жила сердцем или воображением и переносилась в другой мир, который на эти минуты казался действительным, а главное – чувствовалось живее, чем в своей однообразной жизни»[3].

***

Очевидно, что одной из важнейших для переводчика была проблема языка. По этой причине в переводе, особенно в первых главах романа, допускается буквализм, из подлинника в перевод переносятся стилистические штампы, подобные, например, такому: «Бездыханен, полумертв стоял бедный юноша, ноги его, казалось, были прикованы

[1] См.: *Ратгауз Г.И.* Немецкая поэзия в России // Золотое перо: немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах, 1812–1970. М., 1974.

[2] Во 2-м изд. сохранен курсив, фиксация конца и начала книг. Оно тоже открывается «Посланием к Д* (И.И. Дмитриеву)» Н.М. Карамзина, правда, без указания на «Аглаю». Что касается разночтений, то, как показывает выборочное сличение изданий, во 2-м изд. нет ни языковых изменений, ни изъятий, ни лексических, ни формальных замен. Встречаются случаи изменения пунктуации. Однако, настаивать на том, что эти изменения внесены самим Жуковским, весьма проблематично. Никаких сведений о возвращении Жуковского к работе над «Мальчиком у ручья» в связи с его 2-м изд. нет.

[3] *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 48–49.

на одном месте, колена дрожали, волосы стояли дыбом» («Kalt wie stein und leblos stand der arme Jüngling, seine Füse wurzelten am Boden, seine Knie schlotterten, sein Haar sträubte sich»). Зная установку Жуковского на отрицание буквализма, о чем он очень скоро уже заявит как о принципе любого перевода, и прозаического, и стихотворного, случаи буквального перевода в «Мальчике у ручья» можно объяснить именно как следствие неразвитости русского литературного языка

При этом обращает на себя внимание постепенное повышение стилистического уровня перевода. Вначале Жуковский затрудняется при передаче довольно пространных и часто встречающихся у Коцебу описаний, отличающихся лексическим и синтаксическим однообразием, ритмической монотонностью. В первых главах, кроме буквализмов и стилистических штампов, находим лексические архаизмы, соседствующие с просторечиями. Например: «расстреляли почти всю амуницию» («munition»), «своеручное письмо» («eigenhandiges Empfehlungsschreiben»), «укралась из трактира» («geschlichen»). Калькируется и синтаксис: «она представила ему свою нужду» («sie trug ihm ihr Anliegen vor …»), «тонкий пол способствовал его любопытству» («der dünne Fusboden begunstigte seine Neugier»). Рядом с архаической лексикой («червь», «особливо» и т. п.) используется разговорная: «сударка», «разинув рот», «глазеешь» и др. К концу перевода значительно сократилось количество подобных словоупотреблений, что привело к выравниванию стиля. Кроме того, в процессе перевода Жуковский настойчиво разрабатывает сентименталистскую стилистику. В активный словарь переводчика входит эмоционально-психологическая и морально-этическая лексика: «шутливый ветерок», «печальные однозвучные песни», «трогательный», «ласковый» в сочетании с существительными «голос», «взгляд» и т. д.

Как известно, ближайшую к языку пушкинской прозы версию русского литературного языка создал Н.М. Карамзин. «Посланием Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву» (в качестве эпиграфа) Жуковский открывает свой перевод, и это было для него принципиальным и даже программным моментом, так как сразу же вводило восприятие перевода в русло карамзинской традиции. «Наиболее общие положения карамзинской языковой программы, – пишет В.Н. Топоров, – состоит в признании историчности языка и литературы»[1]. Отсюда, как нам представляется, следует карамзинский принцип «писать, как говорят, и говорить, как пишут», а также его установка на сознательное усовершен-

[1] *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 15–16.

ствование русского литературного языка. Жуковский, открытый и западному влиянию (в частности, влиянию немецкого языка), и внутренним ресурсам родного языка, весьма последовательно развивает эти идеи в «Мальчике у ручья». Именно это позволяет ему уже в первом своем прозаическом переводе говорить с читателями о том, о чем до него на русском языке сколько-нибудь адекватно говорить было невозможно. Развивая традиции законодателя русского сентиментализма, Карамзина, Жуковский усовершенствует язык сердца и философских рефлексий.

Прежде всего, в «Мальчике у ручья» Жуковский осваивает различные повествовательные формы, стилистические приемы изображения внутренней жизни человека. В центре романа оказались довольно сложные (для прозы начала века), вплоть до противоречивости характеры. Причем переводчик постоянно переключает свое внимание на изображение «внутреннего человека», пытаясь сделать повествование более эмоциональным, психологически более точным, глубоким и напряженным. Сравним, например, небольшой фрагмент перевода с подлинником – описание состояния Лизы, читающей молитву за Вильгельма, которого она считала уже погибшим:

Коцебу: Horch! da schallten rasche männliche Füßtritte den langen öden Gang herauf. – Wem mag der Späte Besuch gelten?- Horch! Da Krabbelte etwas ander Thur. Wass soll das heisen?[1]

Жуковский: В д р у г послышались скорые шаги в длинном, пустынном переходе. – К кому это посещение? – В д р у г зашумело нечто у дверей. – Что, что значит?..[2]

Двукратным наречием «вдруг», выделением его в тексте разрядкой, усилением вопросительной интонации (дважды употреблено вопросительное местоимение «что»), использованием знака многоточия, изменением синтаксических конструкций (в переводе употреблены краткие, динамичные предложения), их симметричностью Жуковский акцентирует внимание читателей на изображении внутреннего смятения Лизы, предчувствующей (но не отдающей себе в этом отчета) приближение Вильгельма. Эмоциональность, психологическая напряженность сцены в целом возрастает, по сравнению с подлинником.

Особую роль в раскрытии характеров героев у Жуковского играют не только сцены, где они изображены наедине с собой: важны и те, в которых герой описан наедине с природой. Роман открывается именно такой сценой:

---

[1] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. T. 6. S. 159.

[2] Мальчик у ручья, или Постоянная любовь. Повесть г. Коцебу. Перевод с немецкого: В 6 кн. М., 1801. Кн. 2. С. 34.

Вильгельм сидел у ручья под березою. Из коры молодого ракитного сучка вырезал он для себя свирель и наигрывал на ней печальные, однозвучные песни; он часто останавливался, неподвижно устремлял глаза свои в ручей и плакал горькими слезами; – шага на два от берегу лежала его шляпа, а в шляпе – кусок черного хлеба. Ласточки и коноплянки порхали около него с ветки на ветку; потом, спускаясь ниже – ниже уселись без всякой церемонии на шляпу и начали клевать хлебные крошки. – Вильгельм видел это, улыбался сквозь слезы и принуждал себя рыдать тише, чтоб не помешать маленьким гостям своим[1].

Природа и герой здесь – одно целое. Ощущение всеобщей одухотворенности поддерживается на протяжении всего фрагмента. Панорамность описания мира природы передает сложность и многогранность душевного мира юноши. Очень важен мотив слез и музыки, которые как бы растворяются в текущей воде ручья. Это светлые слезы – сквозь улыбку, печальные песни, облегчающие душу. В дальнейшем русская повесть усвоит данный мотив как способ выражения чувств, переживаемых персонажем.

Интересна поэтика имен в переводе. Жуковский заменяет имя героини «Анхен» на «Лизу». Это был весьма значительный и смелый шаг. Имя «Лиза» уже многое говорило русскому читателю. В его контекст вошли и Новая Элоиза Ж.-Ж. Руссо, и «бедная» Лиза Н.М. Карамзина. Дав своей героине столь обязывающее имя, Жуковский строит этот образ, очевидно опираясь на карамзинскую традицию. Лиза Карамзина и Лиза Жуковского обладают многими общими чертами – чувствительностью, наивностью, беззащитностью, добротой и т. д.

Именно это сходство позволяет увидеть ориентацию Жуковского не столько на «Бедную Лизу» Карамзина, сколько на его более поздние повести, такие как «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена». Так, у Жуковского, как и в названных преромантических повестях Карамзина, идея верности героини своему возлюбленному очень сильно осложняется. Лиза, потерявшая невинность из-за трагически сложившихся обстоятельств, будучи внутренне чуждой безнравственности, долгое время живет с ощущением вины перед Вильгельмом. Отсюда – ее поведение: храня верность своему жениху, она избегает встречи с ним. Отсюда же акцентировка Жуковским элегического звучания образа Лизы и связанной с ней линии повествования, несмотря на «happy end» романа и судьбы героини. Кроме того, Лиза в «Мальчике у ручья» не крестьянка. Последнее стало литературным штампом: только крестьяне, люди от природы, нравственны уже в силу своего происхождения. Близость героини к природе, безусловно, осмысливается Жуковским как почва, питающая ее нравственность, но эта идея перера-

[1] Мальчик у ручья. Кн. 1. С. 5–6.

батывается им в направлении ее углубления новыми мотивировками, включая психологические. В этом плане можно говорить об определенной близости «Мальчика у ручья» и «Марьиной рощи» – та же сюжетная ситуация, только рассказанная с точки зрения другого участника коллизии. «Такое перемещение субъектного плана, – отмечает В.Э. Вацуро, – стало возможным потому, что самые характеры перестали соответствовать традиционному разделению ролей»[1].

Объектами повествования в переводе Жуковского, как и у Коцебу, оказались персонажи в их движении, нравственном развитии. Неслучайно они столь активны в своих внешних передвижениях на пути к счастью. Причем их путь структурно часто напоминает путь героев волшебной сказки. В ряде мест мифопоэтическая основа (в частности, мотив испытаний, инициация, чудесные помощники) выходит чуть ли не на поверхность, организуя четкую композиционную схему довольно запутанной, на первый взгляд, фабулы. При этом Жуковский подчеркивает и другой момент: разными дорогами герои идут к осознанию себя, своего места в этом мире. Переводчику важнее показать то, что внешний путь Лизы и Вильгельма обернулся для них путем внутреннего, духовного развития. Каждое их приключение в переводе, каким бы случайным оно ни было, есть некоторый этап постижения ими идеала.

Отличие же «Мальчика у ручья» от сказки, причем принципиальное, заключается в наличии, по крайней мере, четырех главных героев. При этом среди них есть и более, и менее активные. Отсюда вытекает некая асимметрия, разрушающая условность повествования при определенной схематичности сюжета. Создается «похожее» на реальность романное пространство. Все это Жуковский тщательно сохраняет в своем переводе.

В связи с проблемой изображения внутренней жизни героев в «Мальчике у ручья» некоторые графические и чисто языковые особенности текста заслуживают особого разговора. Прежде всего обращает на себя внимание активное использование курсива. В том, что это не просто работа типографии, легко убеждает сравнение с переводом «Geprüfte Liebe» А.П. Версилова[2], который часто буквально повторяет перевод Жуковского, и в котором курсива нет. Нет курсива и в оригинале. К тому же, если судить по рукописям, Жуковский всегда был очень склонен к различным графическим способам акцентировки внимания на отдельные слова, фрагменты или даже целые фразы. Эта осо-

[1] *Вацуро В.Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 284.

[2] Мальчик у ручья, или Постоянная любовь. Повесть. Сочинение г. Коцебу. Перевод с немецкого. Смоленск, 1802.

бенность сказалась и в методике Жуковского-читателя, всегда пользовавшегося выработанной им самим определенной системой помет.

Конечно, в переводе встречается и формальное использование курсива – чаще всего, в диалогах. Только формальное использование разрядки (имена в диалогах) встречаем как раз у Коцебу и в переводе Версилова. Но, как правило, у Жуковского курсив служит смысловой и эмоциональной потребности выделить текст, курсивом подчеркиваются интонации переводчика. В этом плане очень показательно подверстывание с помощью курсива внутренних монологов героев.

Примечательна и система знаков препинания. Жуковский активно использует тире и многоточие, передавая ощущение неопределенности, текучести изображаемых чувств. Довольно часто встречаются в тексте скобки, служащие уточнению повествования в психологическом плане. Одним из самых любимых знаков препинания у Жуковского является восклицательный знак (он может быть двойным и даже тройным), вызывающий эмоциональные движения читателя в ответ на текст. Соразмерности фразы (а, следовательно, ее ритмизации) за счет внутрифразового членения служат многочисленные точки с запятой.

Интересно отношение Жуковского-переводчика к элементам готического романа, активно используемым Коцебу. Он старается перевести их, говоря словами В.Э. Вацуро, «на язык сентиментального психологизма и сентиментальной поэтики». В первую очередь, переводчика интересуют такие экстраординарные обстоятельства (и поведение героев в них), как безумие возлюбленной, воскрешение умерших влюбленных. Впоследствии эти мотивы перейдут и в лирику Жуковского, и в его прозу (начиная от «Марьиной рощи», переводов, сделанных для «Вестника Европы», и кончая поздней статьей «Нечто о привидениях»). Жуковского привлекают пейзажи Коцебу, картины полуразрушенных замков, склепов, выполненные в духе готического романа, сопровождаемые готическими мотивами слухов о нечистой силе, предзнаменований, явления призраков. Все это перейдет в прозу Жуковского периода становления его романтической эстетики. Для примера проанализируем один из многочисленных пейзажей романа «Мальчик у ручья»:

Наконец решилась она идти вперед по большой дороге, и прошедши немного, увидела тропинку влево <…> До сих пор могла она различить свою дорогу при бледном свете угасающей зари; скоро заря совсем угасла, последний луч ее скрылся, ночь становилась темнее – и Лиза наконец увидела себя при входе мрачного, дремучего леса. <…> Вдруг дорожка начала извиваться в кустарнике далее-далее <…> скрылась между кустов, и Лиза уже не могла более попасть на нее. Она увидела себя вдруг в большом пустом месте, окруженном соснами и елями <…> Наконец, утомясь до крайности, бросилась она на землю и поручила себя во власть Ангела-хранителя. Через час взошел месяц и с ним просияла надежда в душе ее, и при свете луны зачала проби-

раться сквозь чащу кустов. <…> скоро увидела она вдали огонь, который изредка мелькал между деревьями[1].

В описании природы подчеркивается ее отчужденность от человека: мрачный, дремучий лес, ощущение того, что нога человека никогда здесь не ступала, страх героини, потерявшей дорогу. К тому же картина выстроена на идее постоянной подвижности окружающего Лизу пространства, что усиливает атмосферу страха и вместе с этим такое качество сцены, как суггестивность. Одновременно в пейзаж входят контрастные по своей семантике мотивы луны, огня и ангела-хранителя. Пространство леса в переводе Жуковского, способное напугать человека, оказывается вместе с тем родным, близким. Ощущение универсальности поддерживается всеохватностью описаний (темнота и неизвестность *здесь* и мерцающий *вдали* огонь). Очень важны для повествователя мотивы угасания зари и восхождения месяца. В дальнейшем в русской прозе, в том числе и в прозе самого Жуковского, это станет одним из ведущих способов создания художественного пространства. Так начинала формироваться та философско-эстетическая почва, из которой выйдут и романтические баллады Жуковского, и проблематика ряда программных статей Жуковского, написанных в разное время (начиная со статьи конца 1800-х гг. «О таинственности» и кончая «Очерками Швеции» и еще более поздней статьей «Нечто о привидениях»).

***

Итак, психологизм стал существенным завоеванием Жуковского-переводчика романа Коцебу, именно здесь он возник как некая дальняя цель русской прозы. Но вместе с тем интересующее Жуковского изображение процесса формирования личности потребовало от него новых объяснений сути связей человека с миром, их взаимозависимости. Поэтому он так заботится уже в первом своем прозаическом переводе о соответствии нравственно-психологического и историко-культурного контекстов.

Предельно важную в этом плане функцию в «Мальчике у ручья», значительно более отчетливую, чем в подлиннике, выполняет автор-повествователь: его образ способствует интеллектуализации, философизации текста. Жуковский неслучайно так внимательно переводит его «отступления» – часто уточняя их – на темы молодости, любви, дружбы, войны и мира, смерти, а также авторские размышления по поводу конкретных исторических событий, культурных явлений, деятелей культуры и т. д. Очень показательна в этом плане та роль, которая отведена в

[1] Мальчик у ручья. Кн. 2. Гл. 17.

повествовании теме Великой французской революции и вообще революционному вмешательству в ход истории. Переводя сентиментальную историю любви двух молодых людей, Жуковский «попутно» открывал русской литературе многофункциональность прозы. Так, его перевод можно было читать и для удовольствия и развлечения, и для того, чтобы возвыситься душой, вынести нравственный урок, повысить свой культурный уровень. Это был огромный шаг, открывающий новую, следующую за карамзинской, страницу в истории русской прозы.

Показателен сам тип повествования. В «Мальчике у ручья» еще нет фигуры рассказчика как такового (как в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина, например). Читателю перевода (как и подлинника) неизвестно, откуда повествователь знает все о своих героях и происходящих с ними событиях. Но вместе с тем, это уже и не всеведущий автор, с которым приходится сталкиваться в просветительской прозе XVIII в., в частности у Коцебу. Специфика фигуры повествователя в «Мальчике у ручья» заключается в том, что он переживает судьбу героев, соотносит ее если не со своей судьбой, то со своими личными наблюдениями, размышлениями и т.п. Так создается иллюзия подлинности изображаемого, жизненности литературного (условного) материала.

Биографически повествователь почти «пуст», но его функции в другом – чему раньше в прозе вообще не придавали значения. Он вводит личную историю своих героев (а судя по его отступлениям, они – его современники) в контекст общей (можно сказать, общественной) жизни. Он учит читателя следить не только за сюжетом, к чему приучали многочисленные авантюрные романы, но за чувствами, настроением, мыслями героев и автора. При отсутствии собственной сюжетной линии образ повествователя оказывается очень рельефным. Он рефлексирует, описывает, судит о поступках героев и тем самым раскрывает свой внутренний мир. Преодолеть инерцию недооценки переводного романа Жуковского «Мальчик у ручья» можно, лишь приняв во внимание высокий гражданский и нравственный пафос, культурный «кругозор», во многом внесенный в текст переводчиком в процессе работы над образом автора-повествователя.

***

Остановимся специально на сложнейшем вопросе – о национально-историческом колорите повествования, который оказался в центре внимания Жуковского в переводном романе «Мальчик у ручья». В связи с этим, прежде всего, обращает на себя внимание бережное отношение переводчика к передаче историко-культурных интертекстов,

с помощью которых характеризуются герои, повествователь и, в конечном итоге, повествованию обеспечивается эпическая полнота. Главные персонажи переводного романа (как и в подлиннике) отличаются многосторонними знаниями в области истории, философии, разных национальных искусств. Их историко-культурный кругозор чрезвычайно разнообразен. Вильгельм читает в подлиннике римского писателя Корнелия Непота. Его друг Фриц снабжает его романами Сервантеса и Филдинга, вслед за ним Вильгельм знакомится с поэмой Виланда «Оберон» и драмой Шиллера «Дон Карлос». Любимыми сочинениями Лизы, возлюбленной Вильгельма, являются «Уединение» Циммермана и «Ночные думы» Э. Юнга, «Опыты» М. де Монтеня и романы «Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию» Ж.Ж. Бартелеми и «История Жиль Блаза из Сантильяны» А.Р. Лесажа и т. д.

Особенно активно, как уже отмечалось выше, вступает в диалог с историей и культурой повествователь. Он постоянно вплетает в свой рассказ о героях и событиях исторические факты, имена политиков, историков, писателей, художников, цитирует сочинения самых разных авторов (С. Буфлера, Ж. Лабрюера, Морица, Грессе и мн. др.), его рассказ пестрит именами мифологических героев, аллюзиями на мифологические сюжеты и проч. Так, например, г. Жерома он характеризует следующим образом:

Г. Жером, которого жители города Л** обыкновенно называли Шроммом, был французский эмигрант, выгнанный из Франции не Эдиктом Нантским и не Национальным Конвентом, а только худым своим счастием, которого принужден был искать по белу свету[1] (ср.: Herr Jerome, den die Bürger der kleinen Landstadt L*** nur Schromm zu nennen pflegten, war ein französischer Emigrant, den aber weder das Edikt von Nantes, noch der National Konvent vertrieben hatten, sondern der blos dem Glücte nachlief, wei es ihn zu Hause nicht suchte <…>[2]).

Или приведем, например, описание психологического состояния Лизы, увидевшей, как ее возлюбленный теряет сознание:

Лиза почла сие обмороком, бросилась к окну за каплями; схватила ложку и думала сосчитать на нее двадцать капель, но она влила туда, по крайней мере, восемьдесят, ибо рука ее дрожала, и она считала так худо, как будто бы нумерация была для нее то же, что Кантова «Critik der reinen Vernunft[3] (ср.: <…> es wurden aber wenigstens achtzig daraus, theils weil ihre Hand zitterte, und theils weil sie so verkehrt zählte, als ob sie eben so wenig vom Einmal Eins als von Kants Kritik der reinen Bernunft hätte reden hören[4]).

Еще один пример:

[1] Мальчик у ручья. Кн. 6. С. 14.

[2] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 1. S. 11.

[3] Мальчик у ручья… Кн. 1. С. 62.

[4] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 1. S. 35.

Минстер – примечательный город; *любопытный* путешественник с тайным благоговением вступает в Ратгауз, где некогда заключен был оный славный Вестфальский мир[1] (ср.: Münster ist eine merkwürdige Stadt. Der Reisende eintritt mit Ehrfurcht das Rathaus, wo der berühmte westhpälische Friedens schlußen wurde<…>[2]).

Примеры можно продолжать и продолжать. Но укажем на самое главное – повествователь в романе Коцебу не просто демонстрирует свою эрудицию, он пытается переплести личные истории героев с современным для них национально-историческим контекстом, который связан в романе с событиями Великой французской революции. Жуковский сохраняет в своем переводе все детали повествования, отражающие не только само по себе время действия в нем, но и позицию повествователя, описывающего своих героев на фоне революционных событий. Приведем характерные примеры. Вот презентация читателю одной из главных героинь:

Полина – так называлась незнакомка – Полина была дочь одного дворянина, который имел несчастие быть богатым и честным человеком, и следственно, неприятелем республики[3] (ср.: Babet war die Tochter eines Edelmanns, der das Unglück hatte reich und ein ehrlicher Mann zu seyn, und der folglich den damaligen Machthabern im Wege Stand[4]);

или – описание пребывания Лизы в революционном Париже, названном повествователем «театром злодейств Робеспьеровых»:

Она для предосторожности притворилась бедною, и Петр, в самой вещи, был точный sanculotte. Такая маска была ей выгодна тем, что ее никто не заметил. <…> несколько недель жила она уже в Париже и не могла еще узнать, к кому адресоваться для получения паспорта, с которым бы безопасно проехать во внутренность Франции. Ее отсылали из одной конторы в другую и нигде не обходились с ней с должным ее полу отличением. Там какой-нибудь портной вздергивал перед нею нос, тут парикмахер с трехцветным поясом подшучивал над нею[5] (ср.: Sie hatte die Vorsicht gebraucht, sich arm zu stellen, und Peter sah aus wie ein ächter Sanscülotte, daher genoß sie den wünschenswerthesten Vorwug einer Zeit, nämlich den, unbemerkt zu bleiben. <…> Mehrere Wochen war sie in Paris, ehe sie nur Einmal erfahren konnte, an wen sie sich zu wenden habe, um einen Paß zu erhalten, der sie sieher in das Innere von Frankreich geleite. Man schickte sie von einem Büreau zum Andern, nirgends behandelte man si mit der ihrem Geschlechte schuldigen Achtung. <…> Hier gab sich ein Schneider vornehme Art; dort spöttelte ein Peruckenmacher mit der dreifarbigen Schärpe <…>[6]).

Самыми яркими в свете рассматриваемых здесь проблем являются книги третья и четвертая. Так, книга третья открывается размышлением героя (переданного голосом повествователя) о войне, которое сме-

[1] Мальчик у ручья… Кн. 2. С. 26.
[2] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 1. S. 112.
[3] Мальчик у ручья… Кн. 2. С. 70.
[4] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 2. S. 36.
[5] Мальчик у ручья… Кн. 4. С. 9.
[6] Kotzebue A. Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 4. S. 113-114.

няется описанием проводов полка, где служил Вильгельм, в поход против французов:

Что такое война? <…> Один великий философ <…> сказал, что наша земля <…> не иное что, как театр *всеобщей брани*; но добрые люди неохотно верят такой ужасной истине; добрые люди больше думают, что во всех тварях, от слона до полипа, *побуждение любить* пробуждается с весною и умирает с наступлением зимы <…>. Чрез два дня должен был выступить полк Вильгельмов; беспрестанно слышала она (Лиза. – *И.А.*) стук под своими окнами; багаж и повозки перетаскивались по улицам; пушки перевозились и гремели; все было живо, все суетилось, между тем как она, плача, стояла на коленях перед дорожным сундуком своего мужа, укладывала его белье, прибирала к стороне полотно и перевязки, нужные для тех случаев, когда он будет ранен <…> Густое облако пыли вдали возвестило выступление войск: один полк за другим проходил мимо ее, жены и дети со слезами и воплем втирались в сомкнутые ряды их. Там плачущий гренадир нес маленькую девочку на руках своих, и беременная мать, рыдая, шла подле него; там веселый парень с важным видом тащил на себе суму отца своего. Тут с добродушием тряс простосердечный усач благословляющую руку своей матери – здесь другой лежал в слезах на шее расплаканной жены своей; молодые солдаты, которые ни к чему не были привязаны, веселились и потрясывали своими шапками, обвитыми зелеными ветвями. Там и сям маркитанты продавали свои товары; многие пили вино для того, чтобы несколько ободриться, и слезы катились в их стаканы[1].

Ср.: Ein großer Philosoph <…> hat behauptet: dieser winzige Planet <…> seu zum Schauplaß eines krieges Aller gegen Alle erschaffen. – Gute Menschen mögen undern solche blutige Wahrheiten bekennen. Gute Menschen stützen sich auf die Bemerkung: das vom Elephanten bis zum Polypen, der Trieb zu lieben im Lenzerwache, Empfindung und Leben in Millionen geschöpfe hauche, und gegen den Winter ersterbe. In zwei Tagen sollte das Regiment ausmarschieren. Stündlich hörte sie unter ihrem Fenster ein lärmendes töne; Troß und Bagage wurden durch die Straße geschleppt, kanonen rollten dumpf vorüber; Alles lebte, Alles life durcheinander, während sie, weinend vor einem Koffer kniete, die Wäsche ihres Gatten einpackte, Leinwand und Binden zurecht legte <…> Eine dicke Staubwolke in der Ferne verkündete die heraufziehenden Truppen. Ein Regiment nach dem Andern marschirte an ihr Vorüber. Weiber und Kinder drängten sich heulend zwischen die Glieder, hier trug ein weinender Grenadier ein kleines Mädchens auf dem Arm, und die Schwangere Mutter ging schluchzend neben her; dort schleppte ein lustiger Bube seineg Vaters Tornister. Hier schüttelte ein Schnurrbart die segnende Hand seiner alter Mutter, und dort lag ein Anderer in den Armen seines Weibes, das sich angstvoll um seinen Hals klammerte. Junge Bursche, die an nichts hingen, jubelten dazwischen, und schwenkten ihre Hüte mit grünen Zweigen besteckt. Hier und da boten Marketender ihre Waare feil. Mancher trank um Muth zu gewinnen, und Thränen tröpfelten in das Glas[2].

С одной стороны, в переводе сохранены многочисленные детали описания, делающие картину эпической, полной, объективной, а с другой – все подобранные (Коцебу и сохраненные переводчиком) подробности работают на передачу главной идеи автора-повествователя – о противоестественности войн, революций, любого насилия в челове-

[1] Мальчик у ручья… Кн. 2. С. 1.

[2] *Kotzebue A.* Die jüngsten Kinder meiner Laune. Bd. 2. S. 9, 15.

ческой истории, независимо от того, отдают себе люди в этом отчет или нет.

Не менее колоритными в этом отношении оказываются (и в подлиннике, и в переводе) гл. XXVI–XXVII, в которых описывается попытка Вильгельма и Фрица убежать от разгневанных французских крестьян, готовых уничтожить их только за то, что они «не французские граждане». Укажем и на сцену въезда Лизы в революционный Париж, когда героиня оказалась в самом центре «беснующейся толпы». Это описание вновь переходит в рефлексию нарратора – на сей раз о «смятении черни», уподобляемой им песку «в пустыне, который сперва подымается от дуновения ветерка, веется тихо, потом сильнее, сильнее и вдруг обращается в страшный вихревый столб, крутится, вырывает с корнем деревья, все рушит и опровергает. Верно, опять какой-нибудь якобинец подстрекнул бедных поденщиков и дневных плутов своею системою о равенстве состояний, а сии возмутили чернь, которая тотчас с слепым бешенством умертвила несколько богатых людей для того, чтобы разделить между собою их богатства»[1]. Все это очень точно переведено Жуковским.

Как видим, предельно важную роль в создании национально-исторического колорита в «Мальчике у ручья» (и в подлиннике, и в переводе) выполняет автор-повествователь: его образ способствует интеллектуализации, философизации текста. С его фигурой в романе связан определенный уровень национального сознания, формирующийся на основе непосредственного жизненного опыта, личных наблюдений за событиями национальной истории, определенная философия истории, человека, отдельной нации и человечества. Жизнь героев, например, изображается состоящей из отдельных, часто случайных событий, но при этом она оказывается в конечном итоге выстроенной в соответствии со строгой логикой: персонажи последовательно (совершая ошибки и раскаиваясь в них) движутся к добру, нравственности. Это общий закон бытия, истории отдельных государств и человечества, как понимали его просветители, в том числе и В.А. Жуковский. Именно поэтому личные истории героев, мотивированные той социально-исторической и национально-культурной ситуацией, в которой они существуют, тесно переплетены (и для переводчика это принципиально) с самой логикой большой истории, как ее понимает автор-повествователь.

Что же касается передачи национальных «примет» героев романа

[1] Мальчик у ручья… Кн. 4. С. 14.

и окружающего их мира, то здесь Жуковский явно пытается держать равновесие двух крайних переводческих стратегий: его не устраивает ни чрезмерная акцентация национального колорита, ни его затушевывание. Желая избежать эффекта «непонятности непонятного» для русского читателя и одновременно все-таки передать национальный колорит повествования, Жуковский вырабатывает свои тактики передачи национального в переводе. Прежде всего, он старается оставить в повествовании географические названия, национально-культурные приметы той или иной местности (особенно если речь идет о знакомом русскому человеку пространстве), названия денежных единиц, предметов быта. Случаи русификации на этом уровне перевода встречаются довольно редко. Но главная особенность перевода заключается в другом: внешность героев, их речь, привычки, особенности бытового поведения, пейзажи, отступления повествователя – все это, как и в подлиннике, носит общечеловеческий вневременной характер, что находится в полном соответствии с сентименталистской эстетикой, в русле которой работали и Коцебу, и Жуковский, и законом которой было изображение чувствительного человека, при понимании чувствительности как вечного, врожденного свойства любого человека эмоционально реагировать на добро и зло.

Итак, авантюрный любовный роман Коцебу, переведенный Жуковским, наполнен многообразным историческим и национальным материалом, начиная с конкретных фактов и имен и кончая общим пониманием истории и ее национальной специфики. Конечно, историко-национальный колорит носит в романе, скорее, внешний характер. События национальной (франко-немецкой) истории окружены устойчивым ореолом, определяющимся авторской мыслью общечеловеческого вневременного плана. Мир внешний и внутренний изображены, по удачному выражению Н.Н. Петруниной, «разным масштабом». Но в целом перевод отражал зарождение интереса Жуковского к лироэпическому типу прозаического повествования, предначертывая хотя бы в самом общем виде дальнейший ход развития русской прозы.

***

В основу сюжета другого произведения Коцебу, переведенного Жуковским, – «Ildegerte, Königin von Norvegen. Historische Novelle» – положены события из легендарной истории Дании, Норвегии и Шве-

ции[1]. Военно-историческое повествование, сцены, передающие национально-исторический колорит, переплетаются здесь с изображением личных судеб героев, которые последовательно связываются с судьбой государства, нации. Перевод был опубликован в 1801 г.[2] Жуковского привлекают к повести Коцебу, если судить по времени работы над переводом, по характеру перевода, по контексту творчества переводчика, несколько моментов. Прежде всего, историческая тема «Ildegerte, Königin von Norvegen».

Переводная повесть «Ильдегерда» стоит у истоков большого процесса, определявшего многое и в мировоззрении, в историософии Жуковского, и в его прозаическом творчестве. Закрепленные здесь формы карамзинского художественного исторического повествования, а также порой еще только намеченные новые его тенденции позднее органично вошли в русскую прозу, развились, четко определились в исторических повестях и романах М.Н. Загоскина, Ф.В. Булгарина, В.Т. Нарежного, А.Ф. Вельтмана, Н.А. Полевого, И.И. Лажечникова и, конечно, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя. Переводная историческая повесть Жуковского, предвосхитив его собственные попытки создать оригинальное произведение на историческую тему, явилась одним из многих глубинных источников целого потока исторической прозы, образовавшегося в русской литературе в 1830-е гг.

Уже тема выбранной для перевода повести, ее проблематика, сюжетно-композиционный строй свидетельствуют о представлении Жуковского об истории как о постоянном изменении в жизни отдельного человека и всей нации. Сюжет исторической повести «Ильдегерда» отличается многособытийностью (в этом плане он вполне сопоставим с романным сюжетом «Мальчика у ручья») и главное – необычайной динамичностью (и именно жанр повести играет здесь свою роль: краткость рассказа требует динамики). Примечательно, что в переводе точно воспроизведен весь сложнейший *ход* событий. Интересно и то, что здесь соблюдена их хронологическая последовательность. Время в исторической повести (и в подлиннике, и в переводе) линейное. Как известно, именно идея линейности истории сыграла ведущую роль в

[1] В.И. Резанов, ссылаясь на Ch. Rabany, указывает на то, что повесть представляет собой «свободное подражание» рассказу Ле Нобля (Le Noble, 1643–711) «Ildegerde, reine de Norvège ou L'amour magnanime» (Paris, 1693). См.: *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1906. Вып. 1. С. 307.

[2] Королева Ильдегерда, героическая повесть: В 2 ч. М., 1801. Атрибуция автора перевода и его датировка опирается на письма А.Ф. Мерзлякова к Жуковскому (Русский архив. 1871. Кн. 2. Стлб. 0139–0140), стиль и технику перевода. Впервые на это указывает В.И. Резанов (с. 277).

историческом сознании рубежа XVIII–XIX вв., будучи органически связанной с культурой эпохи Просвещения и предромантизма[1].

Источником всепроникающей динамики в исторической повести Коцебу являются не столько общественные проблемы или политика, сколько столкновение нравственных основ бытия: добра и зла, верности и предательства, чести и коварства, любви и ненависти и т. д. Так, например, шведский король Раифрид, будучи женат, предлагает Ильдегерде, будущей норвежской королеве, стать его любовницей. Отвергнутый, он с войском вторгается в Норвегию и требует, чтобы Ильдегерду отдали ему. Или другой сюжетный поворот: принц Гаральд, открывший Ильдегерде свою любовь и получивший в ответ предложение дружбы, поднимает против Дании Швецию, запугивает мужа Ильдегерды предстоящей войной и предлагает ему забыть о своей супруге и вступить в брак с сестрой шведского короля и т.п.

Судя по переводу, Жуковский *акцентирует* мысль о том, что история и нравственность – две вещи неразрывные. Потому в центре исторической повести у Жуковского, как и в исторических повестях Карамзина, оказываются не исторические события как таковые, а отдельные личности, их мораль и психология, страсти. История в повести Жуковского творится, безусловно, в душах героев. Причем внимание в переводе явно сосредоточено на Ильдегерде, в которой Жуковский видит героическую личность. Именно в связи с таким пониманием образа Ильдегерды переводчик вносит характерное уточнение в жанровое определение повести: не историческая, как у Коцебу, а героическая.

Все средства характеристики Ильдегерды, начиная от ее портрета и поступков и кончая прямыми авторскими оценками, ее положением в системе героев, направлены на создание образа идеальной личности. Перед нами высоконравственный человек, отличающийся целостностью, гармонией внешнего и внутреннего, личного и общественного. Однако при этом Жуковский явно отталкивается от традиционного для высоких классицистических жанров образа героя. Работа переводчика направлена на преодоление абстрактности, условности образа героической личности, и в связи с этим в Ильдегерде подчеркиваются весьма примечательные качества: она добра, искренна, способна преданно и нежно любить, тонко и глубоко чувствует окружающий мир, голос ее

[1] См. об этом: *Лотман Ю.М.* Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 285 и далее; *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика (раздел «Золотой век и Царство Божие»). СПб., 1996. С. 112–131.

совести всегда сливается с голосом ее сердца. Все это – комплекс идей, связанных с просветительской, сентименталистской, карамзинской концепцией человека, согласно которой общественный пафос понимания личности развертывается в сторону его сердечного звучания. Гражданский долг, ответственность человека перед обществом – эти идеи обогащаются в переводе Жуковского принципами гуманизма. Важнейшим критерием истинного героя у Жуковского является чувствительность, способность Ильдегерды быть «другом человечества». В этом плане прозаический перевод «Ильдегерды» встает в один ряд с такими ранними оригинальными (стихотворными и прозаическими) произведениями Жуковского, как «Добродетель», «Герой», «Истинный герой». Опыт работы над «Ильдегердой» сказался впоследствии в «Вадиме Новогородском», «Вильгельме Телле».

Сентименталистский, карамзинский пафос и определил особенности перевода Жуковским «героической повести». Сохраняя и точно передавая все сцены, характеризующие Ильдегерду как мужественную защитницу своего народа, переводчик обращает особое внимание на изображение ее внутренней жизни, подчеркивая ее женское начало. Сравним одну из сцен в подлиннике и в переводе:

Коцебу: Der Bote ging, Ildegerde fiel auf ihre Knie und betete <…> Sie schwieg und sah mit betbränntem Blick nach dem heraufsteigenden Ballmond. Horch! Da flüsterte ein leiser Abendwind in den Blättern der Buche <…>, und die Nachtigall klagte in einzelnen, schmachtenden Tönen. Ildegertens Busen ward enge, die schauerliche Dämmerung um sie her, füllte ihr Herz mit bangen Ahnungen[1].

Перевод Жуковского: Гонец пошел, Ильдегерда упала на колени и молилась <…> Она умолкла, и слезящий взор ее обратился к восстающей луне. Тихий вечерний ветерок веял в кустах <…> и соловей запел унылую томную песнь. Грудь Ильдегерды сжалась, мрак, окружавший ее, наполнил сердце ее горестным предчувствием[2].

В переводе ощутимо стремление Жуковского глубже раскрыть внутренний мир героини. С этой целью повествование освобождается от излишней «бурности», гиперболизма и напыщенности в изображении душевного состояния Ильдегерды, что было столь характерным для Коцебу, типичнейшего представителя так называемой тривиальной литературы («смотрела пылающим взором» у Жуковского переведено как «слезящий взор ее обратился», «соловей жаловался отдельными тоскливыми звуками» – «соловей запел унылую томную песнь», «поднимающийся шар луны» – «восстающая луна», «страшное предчувствие» – «горестное предчувствие»).

[1] *Kotzebue A.* Ildegerte, Königin von Norvegen. Historische Novelle. Reval, 1788. S. 101.
[2] Королева Ильдегерда. Повесть г. Коцебу. М., 1801. С. 156.

Исторический взгляд на мир и человека, осваиваемый Жуковским, состоял не только в отношении к истории как вечному движению, смене событий и фактов, но и в их личном переживании, осознании. Жуковский стремится к тонкому соответствию исторического и поэтического, поэтому событие попадает в его повести и в морально-психологический контекст героев, и в личностный, литературно-стилистический контекст повествователя, когда повествование, лироэпическое по своей природе, стремится следовать и логике события, и движениям души повествователя. Причем Жуковский подчеркивает связь повествования с оссианической традицией, весьма поверхностно намеченную у Коцебу. Оссианический тип повествования дал выход интересу нарратора не только к эмоционально-психологическим переживаниям героев и к элегическим интонациям рассказа о них, но и к национально-историческому тону повествования. Приведем хотя бы два примера – сцену оплакивания норвежским народом смерти Торы и описание сражения, возглавляемого Свендом, выстроенные и в подлиннике, и в переводе на пересечении изображения внутреннего состояния героев и деталей национальной культуры и истории:

При горестных воплях миллионов насыпан курган, долженствовавший покрыть ее остатки. Безмолвно, с покрасневшими от слез глазами приближался нищий и приносил последнее свое имущество для погребения его, по обычаю государства, с умершею. Ни один рыцарь не стыдился плакать. *Свенд*, рыдая, закрывал лице свое, *Ильдегерда* бросилась на могилу, и слезы ее лились на белые ее кудри[1].

Ср.: Unter dem lauten Jammer vieler Tausende ward der Grabhügel aufgeworten, der ihre Asche decken Sollte. Schweigend und mit rothgeweintem Auge nahte sich auch der Aermste, darbringend eine Gabe, welche nach der Sitte des Landes mit der Entseelten begraben wurde. Kein Ritter schämte sich der Thräne im Auge, Swend verbüllte schluchzend sein Gesicht, Ildegerte warf sich auf den Grabhügel, und wusch ihre langen Locken in Lähmen[2].

Свенд летал от одной ставки к другой, обнимал каждого рыцаря, жал каждому воину руку, лил пламень взоров своих в грудь каждого; воинство запылало юношеским огнем его и скоро раздался крик брани! За ним шел старик *Томм*, осматривал с важностию лежащее пред ним военное поле и показывал каждому солдату его место, место, которое он, не иначе как победив или погибнув, должен был оставить; посреди криков разгоряченного войска, в которых едва слышалися бранные песни бардов, думал *Свенд* только об *Ильдегерде*[3].

Ср.: Swend flog von Zelt zu Zelt, umarmte jeden Ritter, goß das Feuer seines Auges in jeden Busen, steckte mit seiner jugendlichen Hitze das ganze Heer an, und in wenig Minuten erscholl an diesem und jenem Ende des Lagers Feldgeschrei, Ihm folgte langsam Gott der Greis, überschauend mit denkendem Ernst das vor ihm leigende Schlachtfeld, jedem Ritter den Plaß andeutend den er nur als Sieger oder als Leiche verlassen sollte. Mitten im lärmenden

[1] Королева Ильдегерда… С. 19.
[2] *Kotzebue A.* Ildegerte… S. 14–15.
[3] Королева Ильдегерда… С. 47.

Getümmel der erhitzen Scharen, durch welches der Kriegsgefand der Barden kaum hörbar tönte, say Swend in jedem blanken Schild nur Ildegertens Bildniß[1].

Автор-повествователь в «Ильдегерде» Жуковского, если судить по его речи, оценкам, даваемым им героям и их поступкам, по внесюжетным элементам, это чувствительный человек, с просветительскими взглядами, элегически настроенный художник. Он оформляет национально-героическую тему во многом по-новому, погружая ее в атмосферу духовности, тонких эмоционально-психологических переживаний. На повествователя возложены важнейшие функции. Прежде всего, он берет на себя задачу художника-воспитателя. Интересно, что в связи с этим повествователь в первую очередь заботится о создании иллюзии жизненной подлинности главной героини повести – идеальной личности. В очень большой мере этому способствует авторская установка на психологизм.

Итак, автор-повествователь становится в «героической» (исторической) повести Жуковского «Ильдегерда» важнейшей фигурой. Его голос звучит в самых разных интонациях: правдивое изображение исторических фактов, глубокое проникновение в личную мораль и психологию участников этих событий. Автор-повествователь в переводе Жуковского стал для читателей учителем и наставником, философом, стремящимся осознать особенный статус времени, суть и качество истории, а также пропагандистом русского литературного языка, способного передать как сложнейшие внутренние движения человеческой души, так и широкие эпические картины.

***

Эволюцию исторических интересов Жуковского и связанные с ней тенденции его прозаического повествования демонстрирует переводная повесть «Вильгельм Телль, или Освобожденная Швейцария», вышедшая в свет в 1802 г.[2] Жуковский обратился к прозаической «поэме» Ж.-П. Флориана[3], сюжет которой строится на материале очень популярной в немецкой литературе конца XVIII в. народной легенды, отразившей борьбу швейцарцев против австрийского ига. Как справедливо утверждает исследователь, «Guillaume Tell» Флориана, поро-

[1] *Kotzebue A.* Ildegerte… S. 34.

[2] Вильгельм Телль, или Освобожденная Швейцария, сочинение И. Флориана, с историческою картиною. М., 1802.

[3] *Florian I.P.* Oeuvres posthumes de M. de Florian, conten. Rosalba, nouvelle sicilienne, plusieurs fables, inédits et le poëme de Guillame Tell, avec la vie de l'auteur par L.F. Jauffret. Paris, 1799

жденный революционной эпохой, является прозаическим аналогом героической эпопеи, рисующей образ народного вождя»[1]. Характерно, что Шиллер и Гете оценят «этот прекрасный сюжет» именно за то, что он позволял «взглянуть на род человеческий в известной его широте» (Шиллер). Народное предание об освободительном восстании швейцарских крестьян XIV в. позволяло делать исторические обобщения, отвечать на вопросы о судьбах исторического развития отдельных наций, о путях человеческого прогресса вообще.

Таким образом, выбранная Жуковским для перевода повесть, обращенная в прошлое, целиком была посвящена настоящему и будущему, а в конечном итоге – вечным проблемам. И здесь Жуковский идет вслед за Карамзиным, за логикой развития его исторической повести – от «Натальи, боярской дочери» к «Марфе-посаднице». Весьма примечательно в связи с этим, какой вопрос волнует Жуковского в «Вильгельме Телле» в первую очередь – это вопрос о пробуждении народного сознания, становлении национального самосознания. Идейное содержание, пафос и художественное своеобразие перевода Жуковского определялись положенными в его основу категориями «народ», «нация», которые, как известно, уже через несколько лет станут особенно актуальными в романтической философии истории и в романтической эстетике, а позднее многое будут определять в русской классической прозе. Проблемы были поставлены самой действительностью: Великой французской революцией, чьи результаты дали о себе знать во всей Европе, и собственно русскими социально-освободительными настроениями, которые активно набирают силу в обществе с самого начала XIX в. Не меньшую роль, как уже было сказано, сыграли и эстетические веяния времени[2].

С одной стороны, в основу понимания такой категории, как «народ», Жуковским положены классические философские построения XVIII в. (например, Руссо, Гердера), согласно которым все люди от рождения равны в своих свойствах и, следовательно, народ – это, по точному выражению Ю.М. Лотмана, «сумма отдельных людей, количественно умножающая свойства отдельного человека»[3]. С другой

[1] *Разумова Н.Е.* В.А. Жуковский и французские писатели-моралисты: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1985. С. 10.

[2] Исследователями отмечается, что «Вильгельм Телль» вполне органично продолжает лирический строй ранней прозы Жуковского, соотносясь прежде всего с «Вадимом Новогордским». При этом отмечается одическая окрашенность лирической по своей природе авторской позиции в переводном романе (Н.Е. Разумова). Нам ближе точка зрения Н.Н. Петруниной, усматривающей в этом переводе оссианические интонации.

[3] *Лотман Ю.М.* Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. С. 289.

стороны, для Жуковского очень важно такое понятие, как «национальный дух», новое в русском общественном сознании, укоренившееся в нем именно в эпоху предромантизма и романтизма. «Национальный дух» невозможно механически разложить, как сумму, на равные слагаемые. Именно это повлекло за собой пристальный интерес русских романтиков к вопросу о роли личности в национальной истории. Жуковский оказывается на этом пути первопроходцем.

Герои повести названы Жуковским уже в двойном ее заглавии. Это, прежде всего, швейцарский народ, находящий свою силу в единстве и потому оказывающийся двигателем истории, и легендарная личность – Вильгельм Телль. Обе темы тесно переплетаются: Жуковский мастерски переводит все массовые народные сцены и при этом создает целую галерею героев из народа. Особенно значительным для автора перевода является, конечно, образ Вильгельма Телля. Главным нервом этого образа становится абсолютное единство в нем личного и общественного. Одна из кульминационных сцен повести – гибель Гесслера – особенно показательна в этом плане. Жуковский подчеркивает, как тесно переплетаются мотивы поведения героя: он карает австрийского наместника за бесчисленные насилия над народом, одним из которых стало приказание Гесслера самому Вильгельму Теллю стрелять, в знак покорности, в яблоко, стоящее на голове его сына. «Друзья, – восклицает герой, – Гесслера нет более: сей лук, сия рука наказала преступника. <…> Швейцария отомщена» [1]. Вот фрагмент его обвинительной речи в адрес наместника:

Внимай мне, Геслер, внимай <…>! Мера почти исполнена; чаша бедствий наших, врученная тебе раздраженным Небом, уже не вмещает их. Тобою Вышний истощил на нас весь ужасный гнев свой. Внимай воплям невинных, заключенных тобою в темницы; внимай воплям младенцев, вдов, которые требуют от тебя отцов, супругов своих, лишенных тобою жизни посреди мучений[2].

Ср.: Écoute-moi donc, Gesler, puisque tu consens á m'entendre. La mesure est bientôt comblée; la coup du Malheur, que le ciel irrité contre nous voulut remettre dans tes mains, déborde de toutes parts. Dieu épuisa sur nous , par tes mains, tous les traits de sa colère; sa justice va te frapper. Entends les cris des innocens que tu retiens dans les cachots; entends les cris des enfans, des veuves qui te redemandent leur époux, leurs pères, expires par ton ordre au milieu des tourmens[3].

Образ Вильгельма Телля при всей его легендарности оказывается для прозы начала XIX в. достаточно конкретным. Жуковский сосредоточивается как на изображении подвигов героя, непосильных для дру-

[1] Вильгельм Телль… С. 100.
[2] Там же. С. 99.
[3] *Florian I.P.* Oeuvres posthumes… P. 79.

гих, так и на описании его внутренней жизни. Последнее является у него совершенно необходимым средством создания идеальной героической личности. Любящий муж, заботливый сын и отец, преданный друг и гражданин сливаются в образе Телля. Именно внутренний мир героя-борца подчеркивает его разумную нравственную силу, многократно умножаемую органичным слиянием с настроениями, этикой, философией народа. За свои заслуги перед отечеством Телль хочет только одного: «чтобы я опять вступил в сан простого воина, опять сравнялся с вами, сограждане! <…> я не хочу, я не требую, не приемлю от вас ничего, кроме священного имени брата вашего»[1]. В финале Телль, Вернер, Мелькталь «получают в награду своих подвигов дубовые венцы и приобщаются к народу» (ср.: Pour moi, citoyens, je ne veux, je ne demande, je n'accepte de vous que le nom de votre frère, que le droit de combattre dans vos rangs. <…> Tell, Verner, Melctal <…> reçoivent pour leur recompense une couronne de chêne. Ils rentrent, se confondent au milieu du people <…>[2]).

Важнейшей идеей повести становится мысль о том, что Вильгельм Телль – один из многих. И другие герои из народа – это люди, сознательно вступившие в борьбу за свои права, являющиеся правами народа, нации, и шире – это права общечеловеческого характера. Таков друг Телля – Мелькталь, «столь же добрый, столь же неустрашимый и великодушный, как Телль, подобно ему любил страстно добродетель, свободу, отечество». Такова Эдме, ненавидящая тиранов и обожающая отчизну не менее своего мужа Вильгельма. «Ты обожаешь отчизну твою; суди же, могу ли я не обожать ее, когда она вместе и твоя, и моя отчизна?» – говорит она мужу. О республике и о том дне, когда «во всей Швейцарии все друзья свободы низложат врагов ее», мечтает Вернер. Даже маленький сын Телля, Жемми, объясняя Гесслеру значение слова «добродетель», вкладывает в него такие понятия, как «страх Божий, любовь к человекам и ненависть к их угнетателям»[3].

Таким образом, выделив человека как решающую силу истории и обратившись в связи с этим к внутреннему миру отдельной личности, Жуковский одновременно осмысливает народ как единицу истории и соответственно ставит вопрос о национальном своеобразии, о народном сознании. Постановка этого вопроса вывела Жуковского к принципиальному интересу к обычаям, нравам, культурным традициям, определяющим своеобразие одного, в данном случае швейцарского,

[1] Вильгельм Телль… С. 164–165.
[2] *Florian I.P.* Oeuvres posthumes… P. 115.
[3] Вильгельм Телль… С. 27, 43, 101, 78.

народа. Это уже было открытием для русской прозы, с высоты которого ни Жуковскому, ни кому другому в это время пока не виделось необходимости распространять общий принцип истории – идею развития, изменения – и на народное сознание, и на национальное своеобразие.

Традиции мыслятся в повести Жуковского незыблемой основой, источником исходного совершенства нации, народа. Повесть начинается и заканчивается гимном швейцарцам как сынам природы, сохранившим «драгоценную чистоту нравов», «древние свои законы, обычаи». Обитатели Ури, Швица и Ундервальда занимаются сельским хозяйством, в течение многих веков не знают преступлений, тщеславия, раздоров. Старики всегда были окружены здесь любовью и почетом, дети любят своих родителей и имеют только одно желание – «им повиноваться и подражать им»[1]. Австрийское иго рассматривается как попытка увести швейцарский народ от его естественного исконного состояния, уже потому она обречена на поражение. Как видим, сочетание идеи линейности истории, вечно устремленной вперед, с представлением о народе как хранителе и защитнике вечных устоев, что вело в конечном итоге к слиянию прошлого и будущего и замыкало историю в кольцо, лишая ее движения, оказалось недоступно Жуковскому, а возможно, эта несочетаемость не была им даже осознана.

Признавая роль каждого члена общества и всех вместе взятых в историческом развитии, Жуковский между тем явно подчеркивает в переводе роль надличной, Божественной силы, которая в конечном итоге и руководит всем происходящим. Этот мотив проходит через всю повесть. «Небо, правосудное небо» («le ciel, le juste ciel») скрывает от наемников хижину Вильгельма, и они не встречают Эдме и ослепленного Мелькталя. Уповая на Бога, «покровителя невинных и защитника друзей добродетели», переплывают разбушевавшееся озеро в челноке Телль и Вернер: «благоприятствовал ли случай, или сам Бог, призываемый Вильгельмом, покровительствовал защитникам Швейцарии, ветр вдруг утихает, волны успокаиваются, лодка несется по зыбкой поверхности озера»[2] (ср.: Mais, soint un effet du hazard, soit que ce Dieu juste et puissant que Guillaume invoquait dans son coeur veillât sur les libérateurs de la Suisse, le vent s'apaise tout á coup, les flots se calment, l'onde franquille porte la barque de Tell <…> Il a bientôt franchi le lac[3]). «Тайный голос» извещает Жемми о том, что, стреляя в яблоко, стоящее на его голове, отец не убьет его.

[1] Вильгельм Телль… С. 9.
[2] Там же. С. 94–95.
[3] *Florian I.P.* Oeuvres posthumes… P. 66.

Таким образом, «Вильгельм Телль», один из ранних переводов Жуковского, органично вписывается в общее русло становления его прозы и не позволяет упрощать представления о Жуковском как о прозаике в период его увлечения сентиментализмом и предромантизмом, который был по сути отправной точкой развития его прозы.

***

«Сицилийская повесть» «Розальба» Ж.-П. Флориана, отмеченная активным использованием явной (страшной) фантастики, «готических» элементов, вошла в состав того же издания, в котором была помещена историческая повесть о Вильгельме Телле. Обе эти разновидности стали впоследствии весьма характерными для романтизма жанровыми формами повести. Как всегда, процесс перевода у Жуковского стал и постижением жанровой специфики флорианoвской повести, и одновременно попыткой ее творческого преобразования.

В «сицилийской повести» Флориана Жуковский усмотрел целый ряд важнейших для развития отечественной литературы – и поэзии, и прозы – эстетических идей, обладающих, в свою очередь, глубокой преемственной связью с отечественными художественными традициями предшествующего периода, в частности с таинственной повестью Н.М. Карамзина. «Розальба», появившаяся в творчестве Жуковского на почве его увлечения оссианической поэзией, «кладбищенскими элегиями», была по сути первым опытом Жуковского в жанре фантастической (таинственной, как ее принято было называть в начале XIX в.) повести. Она, в свою очередь, подготавливала этап его творческих поисков в лирике – в его излюбленном жанре баллады, принесшем в русскую литературу романтизм.

Сюжетная схема Флориана разрабатывается Жуковским в своем эмоциональном и стилевом ключе. Прежде всего, он продолжает в этом переводе поиски в области поэтики страшного, ужасного, которая внедрялась в русскую литературу на волне увлечения готическим романом. Вслед за Карамзиным и вместе с его последователями, своими современниками П.И. Шаликовым, В.В. Измайловым и др., Жуковский ставит вопрос о возможности сделать ужас «приятным». Читая в 1800-е гг. философско-эстетический трактат Руссо «Письмо к д'Аламберу», создавая свой «Конспект по истории литературы и критики», Жуковский рассуждает об этом в связи с проблемами нравственно-этической пользы искусства и природы эстетического воздействия на человека. Отталкиваясь от классицизма с его рационалистическими установками, писатель утверждает, что интерес человека к «сильным дви-

жениям», в том числе к страшному, ужасному, проистекает из его духовных потребностей. Душа человека нуждается в сильных эмоциональных импульсах, с чем напрямую, считает Жуковский, связано углубление его внутреннего мира. Специфику эмоционального воздействия, производимого на человека искусством, он видит в сопереживании, которое может сделать приятным и полезным для человека даже ужас, способный произвести глубочайшее потрясение, целый переворот в личности: «Трагедия делает для нас ужас и сожаление приятными – вот ее цель <…> будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до которых страсть доводит действующих перед нами и которые казались бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть <…> просто *зрителями*»[1].

Весьма примечательна творческая установка Флориана, сформулированная в подзаголовке, не оставленная без внимания и Жуковским: «сицилийская повесть». Для переводчика этот подзаголовок важен не столько в связи с насыщением текста национальным колоритом, сколько с возможностью введения психологических мотивировок характера главной героини, участницы описанных страшных событий. В Розальбе, с одной стороны, подчеркивается сентименталистский «колорит». Она «прекрасна, мила, тиха и умна», «счастье благоприятствовало ей, но природа еще более» (с. 55)[2]. Она сочиняет стихи, поет под аккомпанемент арфы так, что «и самые ангелы не могут петь лучше» (с. 55). Вместе с тем в русскую литературу Жуковским вводилась необычная героиня. При всей ее чувствительности и кротости она – сицилийка – обладает «пылким характером, который составляет отличительное свойство всех сицилианок» (с. 55; ср.: Elle était née tendre, vive et passionnée comme une Sicilienne[3]). Это была героиня, чье поведение не поддается рационалистической упорядоченности, предсказуемости. «В любви рассудок молчит», – так определяет рассказчик мотивы поведения сицилийки Розальбы. Особенно показательно то, как ведет себя героиня ночью у виселицы. Здесь открывается вся сила ее чувств к мужу, которая заставляет ее забыть и о страхе, и об опасности, и о здравом смысле.

Но самое главное в повести – это общая особая «таинственная» атмосфера, в осмыслении и изображении которой и проявляются, в первую очередь, зачатки новой эстетической системы. В «Розальбе» представлен неповторимый художественный мир, во многом новый для

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 137.

[2] Здесь и далее цитирую «Розальбу» по кн.: *Жуковский В.А.* Розы Мальзерба. Москва; Париж; Псков, 1995. Страницы указаны в тексте.

[3] *Florian J.P.* Oeuvres posthumes… P. 321.

русской прозы. Это мир, в котором уже произошел сдвиг в мировосприятии. Он определяется отходом от рационалистического отношения к жизни и человеку как к чему-то упорядоченному, раз и навсегда данному. Неслучайно в повесть были введены две вставные новеллы, также тщательно переведенные Жуковским, в которых развивался параллельный основному сюжет о колдовской силе, способной изменить жизнь человека кардинальным образом.

Однако новые тенденции литературного развития выступают в повести как отдельные элементы, они сочетаются с нормами старой поэтики – отсюда мотивация «таинственного» и «ужасного» сюжета, появляющаяся в финале повести Флориана и сохраненная Жуковским. Оказывается, колдунья предугадала, рассчитала поведение мужа Розальбы – Кастелламара, который должен был, увидев жену у виселицы выполняющей ради него страшное поручение гадалки, раскаяться в своей неверности раз и навсегда. Но, несмотря на подобный финал повести, главное уже было сделано – было изображено свободно проявляющееся чувство героини, требующее и от читателя непосредственности восприятия. Обращенная к проблемам морали, повесть была лишена открытого морализирования. Человек и его отношения с миром были изображены как нечто сложное, противоречивое, вызывающее сильные эмоции у читателя – от ужаса и страдания до сочувствия и сострадания.

Таким образом, анализ ранней переводной прозы Жуковского из Коцебу и Флориана позволяет нам сделать несколько важных выводов, касающихся, прежде всего, ее конструктивной роли и в художественном самоопределении Жуковского в начале XIX в., и в формировании в названный период русской прозы, ее нарративных стратегий. С особой наглядностью она демонстрирует принципиальный интерес Жуковского-прозаика к национально-историческому колориту повествования, открывающий его безусловную близость к нарративным традициям сентиментализма с его пафосом вечного и общечеловеческого, и вместе с тем движение писателя вперед, к романтическим нарративам, отличающимся специальным вниманием к истории и национально-ментальным проблемам.

2. «Дон Кишот Ла Манхский» в системе ранней переводной прозы В.А. Жуковского

Особое место в системе ранней переводной прозы Жуковского занимает перевод одного из шедевров европейской романистики – зна-

менитого «Дон Кихота» Сервантеса[1], отличающегося, как известно, сложной проблематикой, глубоко содержательной системой образов, жанровой природой и оказавшего серьезное влияние на прозу русских классиков. По справедливому утверждению исследователей, «талантливый перевод Жуковского» полностью отвечал «насущным потребностям эпохи», он «заложил основы нового понимания романа в России и способов воссоздания его на русской почве»[2].

Перевод «Дон Кишот Ла Манхский», самый крупный в творческом наследии Жуковского, был осуществлен в 1803–1806 гг.[3]. Прежде всего, показательна та настойчивость, с которой начинающий писатель, озабоченный проблемами развития отечественной прозы, обращается к жанру романа, пытаясь в данном случае приспособить специфику ренессансного романа, стоявшего, как известно, у истоков романа Нового времени, к задачам русской прозы XIX в. Позднее, в «Письме из уезда к издателю» (1808) Жуковский обозначит самую главную мысль в отношении этого жанра, который станет во второй половине XIX в. ведущим в русской литературе. Рассуждая о несовершенстве современного романа, Жуковский утверждает, что именно роман может дать *«пищу для ума»*, может способствовать возвышению духа. Именно роман может изменить отношение к чтению и приготовить человека к «обращению с людьми», а значит, к потребности самосовершенствоваться, «час от часу более привязываясь ко всему доброму и прекрасному»[4]. Но реально такого романа в русской литературе еще не было, о чем Жуковский с сожалением писал в «Письме из уезда…». И сам он не был готов к созданию романа, модель которого вычертил в своей

---

[1] Жуковский, как известно, переводил роман Сервантеса, пользуясь переводом-посредником, выполненным Ж.-П. Флорианом. П.А. Плетнев писал по этому поводу: «Он (Жуковский. – *И.А.*) воспользовался трудом Флориана, автора, столь уважавшегося в его время. Как ни странно теперь думать, что первоклассный поэт руководствуется второстепенным кудреватым писателем, при всем том истинное дарование вывело переводчика на прямую дорогу, и в книге его до сих пор много достоинств неотъемлемых» (Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 384). Очень высоко оценил перевод Жуковского М.А. Дмитриев: «Перевод отличается необыкновенно хорошим слогом <…> Жаль, что он не напечатан в полном собрании переводов в прозе Жуковского» (Там же. С. 121).

[2] *Багно В.Е.* Жуковский – переводчик «Дон Кихота» // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 310–311.

[3] Дон Кишот Ла Манхский. Сочинение Серванта. Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским: В 6 ч. М., 1804–1806. Далее цитирую это произведение по указанному изданию, отмечая в тексте том и страницу.

[4] *Жуковский В.А.* Письмо из уезда к издателю // Эстетика и критика. С. 159–160. Ср. со статьей Н.М. Карамзина «О книжной торговле и любви ко чтению в России» (1802).

статье. «Романное начало» нового типа, освоение которого оригинальной русской прозой запаздывало, вызревало в его переводах. В этом плане роль работы Жуковского над переводом «Дон Кихота» трудно переоценить.

По справедливому утверждению исследователей, этот перевод, отражая нравственно-философские искания Жуковского 1800-х гг., становление его предромантической и романтической концепции личности, его представления об идеальном человеке, положил начало философско-психологическому истолкованию «Дон Кихота» в России, философско-психологической русской прозе и философско-психологическому русскому роману[1]. Факт обращения Жуковского к «Дон Кихоту» закономерен и в другом отношении. Пытаясь преобразовать русскую прозу путем сближения лирического и эпического начал, Жуковский начинает работу над переводом романа, запечатлевшего эволюцию эпической формы в европейской литературе при переходе ее от средневековой эпической поэмы к роману нового времени. По образному и очень глубокому выражению В. Набокова, «Дон Кихот» демонстрирует, как с эпической формы Средневековья «сползает ее метрическая кожа, стопы привыкают к пешей ходьбе, и от крылатого эпического чудовища и занимательного эпического рассказа рождается плодовитый гибрид <…> европейский роман»[2].

Главным для Жуковского стало создание образа, в чьей жизни стержнем является внутренняя подвижность. Дон Кихот в переводе Жуковского, будущего открывателя «Америки романтизма» в русской литературе, это – личность, творящая себя и окружающий мир. При этом читателю перевода Жуковского ясно, что внутренняя работа Дон Кихота посвящена служению человечеству. В этом плане Жуковский обнаружил в герое Сервантеса многое из того, что отвечало его этико-философской системе, прежде всего, ее главной идее самосовершенствования личности. А.Н. Веселовский одним из первых среди исследователей обратил внимание на то, что не только философия и эстетика писателя повлияли на характер перевода «Дон Кихота», но и сам переводчик ассоциировался у его современников с Дон Кихотом[3]. Именно в период белевского уединения Жуковский писал А.И. Тургеневу: «Мне хочется непременно сделать из себя <…> все лучшее, полезное»[4]. Под

[1] См.: *Багно В.Е.* Указ. соч. С. 295.

[2] *Набоков В.* Мигель де Сервантес Сааведра // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 484.

[3] См.: *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 309–310.

[4] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 20 (письмо от 8 янв. 1806 г.).

углом зрения проблемы самосовершенствования, движения к идеалу Жуковский ведет свои ранние дневники, читает в 1800-е гг. труды Цицерона и Гарве, Дюкло и Руссо и мн. др. В этом чтении, в дневниках и письмах Жуковского вырабатывались основы его «моральной практической философии», которая нашла свое отражение и в «Дон Кишоте». Интересно, что в хрестоматии «Примеры слога», работа над которой велась параллельно переводу романа Сервантеса, Жуковским был задуман специальный раздел «Моральная практическая философия». В него должны были войти переводы из сочинений Руссо, Шатобриана, Массильона, Бартелеми, Фенелона, Тома и др. на темы «О угрызении совести», «Любовь к человечеству», «Победа над самим собою славнейшая из побед», «Наружность счастья и истинное счастье» и т.д.

Вместе с тем в романе Сервантеса, завершавшем период Возрождения, очень остро была поставлена проблема человеческих возможностей, т. е. типично романный вопрос о человеке и обстоятельствах. Это вполне закономерно могло и даже, пожалуй, должно было интересовать Жуковского, проявлявшего с самого начала творческого пути внимание к тесной связи «внутреннего человека» и окружающей его жизни, к общественной природе человеческой личности. Интересно в этом плане отмеченное многими исследователями отсутствие в переводе Жуковского пародийного начала в отношении к Дон Кихоту, образ которого выдержан, скорее, в элегическом, «буколически-идиллическом» (Ю. Малишевский) настроении, органично синтезирующемся с одическим. Показательно, что синтез элегии, идиллии, оды и описательной поэмы оказался характерен и для поэзии Жуковского этих лет («Сельское кладбище», «Опустевшая деревня», «Идиллия», «Вечер»).

Рыцарское поведение героя в обществе при любых обстоятельствах передается в переводе Жуковского как доминанта характера Дон Кихота, основа его индивидуальности. Это также было вполне созвучно принципиальному интересу Жуковского к нравственным проблемам личности, к добродетели как фундаменту человеческого характера. В русле этого интереса находятся и круг чтения Жуковского 1800-х гг. (Лабрюйер, Вовенарг, Вейсс), и замысел специального раздела в упомянутой выше хрестоматии «Примеры слога», который так и должен был называться: «Характеры. Сравнения». Примечательно, что Жуковского привлекают «странные», противоречивые характеры, отличающиеся, в силу постоянного развития, неповторимостью, непредсказуемостью. Жуковского интересуют особенности человеческой памяти, мышления, переживания, воображения. Он формирует в

это время собственную систему психологического анализа. Перевод «Дон Кихота» в полной мере демонстрирует нам эти интересы Жуковского.

Прежде всего, рассматриваемый перевод открывает понимание ранним Жуковским индивидуальной психологии человека. Он обратился к переводу романа с особенным предметом изображения: это – субъективное переживание героем действительности, воображаемый им игровой мир. Здесь особое соотношение позиции автора и героя: герой выстраивает игровые отношения с миром, решает превратить свою жизнь в роман об идеальном рыцаре, «дозором обходящем Вселенную», и при этом отказывается от объективного знания о мире. Автор, в свою очередь, играет разными планами изображения: субъективным и объективным, лирическим и эпическим, стиховым и прозаическим. Здесь двуплановый сюжет, создающий объемное изображение мира и одновременно трансформирующий его в поэтическую, метафорическую картину, что было столь близко художественному сознанию Жуковского. Чудо превращения реальности в миф, поэтического наполнения образов ассоциативными смыслами потребовало от Жуковского утонченных психологических мотивировок, пристального внимания к внутреннему миру Дон Кихота, воспринимающего реальность как наваждение, с которым нужно бороться, что во многом и определило специфику перевода Жуковского[1].

Роман Сервантеса сам направлял Жуковского к проблеме сложности внутреннего мира человека и его отношений с окружающей действительностью. И здесь чрезвычайно показательно глубокое понимание Жуковским вопроса о безумии Дон Кихота, вокруг которого концентрируется в романе вся его философская, нравственно-психологическая проблематика. Опираясь на труды европейских сенсуалистов, прежде всего французских просветителей, которые он штудирует в 1800-е гг., в период работы над переводом романа Сервантеса, Жуковский акцентирует глубочайшее философское содержание «Дон Кихота», с особой силой выделяя, конечно, вопросы, отвечающие потребностям своего времени. Это проблемы соотношения ума и чувства, человека и общества, индивидуальности и индивидуализма. Решая вопрос о безумии Дон Кихота, Жуковский в своем переводе подчеркивает, прежде всего, веру героя в безграничность своих возможностей, его одержимость

[1] Об особенностях перевода сервантесовского романа Жуковским написаны подробные убедительные работы, что освобождает нас от специального обращения к этой проблеме. См., напр., работы В.И. Резанова, А.Н. Веселовского, В.Е. Багно, Н.Е. Разумовой, Ю. Малишевского, Л. Туркевич.

благородной целью усовершенствовать мир и самого себя, что и принимается окружающими, увязшими в эгоизме и погоне за материальным благополучием, как сумасшествие. Отсюда элегические мотивы одиночества, странничества, органично перешедшие в перевод прозаического сочинения из поэзии Жуковского (см., например, «сильно элегизированный», по выражению В.Н. Топорова, перевод «Опустевшая деревня», 1805, перевод из VI элегии Э. Парни «В разлуке я искал смягченья тяжких бед…», 1806, перевод стихотворения Шиллера «Die Ideale» – «О счастье дней моих! Куда, куда стремишься…», 1806).

Явлением и в масштабах творчества Жуковского, и в истории русской прозы «Дон Кишот» стал в связи с заострением в нем проблемы нравственного выбора. Все герои романа Сервантеса живут в свободном (ренессансном) мире, но только два из них выбирают для себя служение высоким идеям. Дон Кихот и Санчо Панса, совсем не похожие друг на друга, все же объединяются в своем сознательном стремлении к идеалу. Жуковскому предельно дорога эта важнейшая мысль романа в связи с его размышлениями о духовности как особом начале человеческой личности, пробуждающем ее «нравственный инстинкт». Своего рода «двоемирие» двух главных героев романа Сервантеса осмысляется переводчиком, родоначальником русского романтизма, не как бегство от действительности, а, наоборот, как устремленность к ней с благородной целью соединения мечты и реальности. Именно под этим углом зрения Жуковский читает в период работы над переводом «Дон Кихота» сочинения Руссо, Шефтсбери и др. европейских мыслителей. Этико-философская проблематика романа Сервантеса, выделенная Жуковским в своем переводе, определяла, в свою очередь, психологическое истолкование образов, конфликтов произведения, своеобразие его жанрово-родовой природы.

В связи с этим поставим ряд вопросов, связанных с процессом взаимодействия лирики и прозы в «Дон Кишоте», который, как уже отмечалось, многое определял в формировании эстетики и поэтики прозы у поэта Жуковского. В частности, обратимся к такому моменту: для Жуковского оказалась чрезвычайно значимой (особенно это заметно на фоне отступлений переводчика от подлинника) прозиметрическая тенденция, характерная для ренессансного романа Сервантеса. Вероятно, чередование стиховых и прозаических частей текста носит для Жуковского принципиальный характер (и здесь он опять у истоков большой традиции, продолженной Пушкиным, а в дальнейшем и другими русскими писателями), так что анализ проблемы прозиметрии в

«Дон Кишоте» Жуковского представляется весьма плодотворным. Для начала назовем основные аспекты этой проблемы.

Прежде всего, анализ текста позволяет говорить о том, что прозаические и стихотворные фрагменты несут в романе каждый свою родовую нагрузку. Однако граница лирического и эпического в «Дон Кишоте» Жуковского оказывается сама по себе довольно размытой и не напрямую спроецированной на стихо-прозаическую границу, поскольку прозаический текст романа психологизирован, подчинен, как уже было отмечено выше, изображению личностного, крайне субъективного образа мира. Что касается объемного соотношения, то прозаического текста в романе оказывается, конечно, значительно больше стихотворного. Хотя и здесь все не столь однозначно. Стихотворные фрагменты за счет их особой жанрово-родовой природы явно выходят за рамки своего видимого объема и пронизывают прозаические фрагменты, определяя во многом характер их восприятия читателем. Весьма показательна в этом плане равномерность распределения стихового материала в прозаическом (10 – в т. 1–3 и 9 в т. 4–6).

Любопытен и сам принцип организации границы между стихами и прозой внутри целого текста. Даже при беглом обзоре бросается в глаза тот факт, что стиховые фрагменты в переводе Жуковского отличает разнообразие формы (имеются в виду жанры, размеры, рифмовка, строфика), поэтому переход от стиха к прозе и наоборот не оказывается резким, неожиданным. Иногда граница является просто сменой формы записи единого по смыслу текста (таков, напр., романс «Красавица, я умираю!..», который Дон Кихот читает, пытаясь передать свое отчаяние; романс продолжает авторское прозаическое описание внутреннего состояния героя).

Пристального внимания заслуживает сам механизм перехода в «Дон Кишоте» от прозаической речи к стихотворной и наоборот. Он показателен, прежде всего, в связи с типом повествования и образом автора-повествователя. Жуковский использует разные формы такого перехода, начиная от случаев, когда субъект стихотворной речи (а также часто и ее автор) так или иначе указывается (например, стихи из записной книжки неизвестного, прочитанные Дон Кишотом, – «Надежда, говорят, любовь животворит…»), до случаев немотивированного перехода от текста одной природы к тексту другой природы. Такой переход осуществляется непосредственно в речи героя (например, «Кто счастливее в подсолнечной…», «Что делать, сердце, мне с тобою?..») или автора-повествователя («Долины, мирные луга…») и, главным образом, в одном направлении – от стихов к прозе. В прозе

плавно продолжается стихотворный сюжет, что, безусловно, провоцирует воспоминание о стихотворной «паре» прозаического фрагмента. Есть случаи, когда стихотворный текст является необходимым звеном в развитии прозаического сюжета – «Лишь только роза расцвела…», «Однажды бог любви…», «Великий Дон Кишот!..». Случаи немотивированного (а точнее сказать, опосредованно, скрыто мотивированного) перехода от прозы к стиху в романе единичны (это, например, стихотворение «Залоги нежности моей…», которое Дон Кишот вдруг начинает читать, глядя на глиняные кувшины, напомнившие ему о Дульсинее, или стихотворение «Великий Дон Кишот!..», представляющее собой заклинание Мерлина).

Таким образом, в переводе Жуковского можно говорить о нескольких границах, более или менее отчетливых, между стихом и прозой, что однако не разрушает целостного текста, а напротив, делает его многомерным, универсальным. Стихотворный сюжет как бы дополняет основной, прозаический. В первую очередь, обратимся к стихотворному сюжету, который до сих пор не привлекал внимания исследователей. В 19 стихотворениях, вошедших в роман, Жуковским использовано всего 2 размера – 4-стопный хорей (в стихотворении, которое декламирует сам Дон Кишот девам, снимающим с него доспехи на постоялом дворе, – «Кто счастливее в подсолнечной…» – и в романсе «Голубок уединенный!..», исполняемом «бедным безумцем» Корденьо) и во всех остальных случаях 4- и 6-стопный ямб, наиболее распространенный в ранней лирике Жуковского[1]. Только в двух случаях – в стихотворении, которое декламирует сам Дон Кишот девам, снимающим с него доспехи на постоялом дворе («Кто счастливее в подсолнечной…»), и в романсе «Голубок уединенный!..», исполняемом «бедным безумцем» Корденьо, использованы 4- и 5-сложные размеры хореического ритма. Кроме того, два стихотворения («Надежда, говорят, любовь животворит…» и «Вотще бежит злодей…») переведены разностопными размерами, довольно редкими в ранней лирике Жуковского, а «Великий Дон Кишот!..» – вольным ямбом.

При этом в первом томе наблюдается полное совпадение размера всех стихотворений, за исключением уже упоминавшегося «Кто счастливее в подсолнечной…». Во втором и третьем томах, словно по контрасту с первым, не допущено ни разу следования друг за другом стихотворений одного и того же размера. В четвертом томе переводы сти-

[1] См.: *Матяш С.А.* Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение XIX в. М., 1979. С. 14–95.

хотворений, кроме последнего, выполнены в одним размером, а в пятом, напротив, кроме первого («Великий Дон Кишот!..»), все остальные сделаны одним размером. Наконец шестой том – это чередование стихотворений, где использован 4- и 6-стопный ямб. Рисунок стихотворного текста романа при явленном на первый взгляд однообразии метрики, как видим, оказывается весьма причудливым. Его соотнесение с длиной стихотворений и типом рифмовки в них тоже показательно. Стихотворения первого тома совпадают в основном по способу рифмовки (перекрестная, с чередованием женского и мужского окончания), кроме опять-таки первого вообще нерифмованного, а по длине в центре оказались два стихотворения в 20 и 24 стиха, которые окружены фрагментами из 4–6 стихов. В стихотворениях второго тома самые разные типы рифмовки, разные типы окончаний, разная длина – от 8 стихов до 24. В третьем томе рядом оказались стихотворения с одинаковым способом рифмовки, с одинаковым чередованием окончаний, но по длине они зеркально противоположны: 4 стиха и 16.

Выполненные одним размером переводы стихотворений четвертого тома объединяются и общим типом рифмовки, но чередование окончаний – различное, различие в длине – 12 стихов (16 и 4). В последнем стихотворении этого тома, состоящем из 20 стихов, то же чередование окончаний, что и в первом, но разные типы рифмовки (перекрестная и редко встречающаяся опоясывающая). В пятом томе переведенные одним размером стихотворения совпадают и по способу рифмовки, и по длине, а «Великий Дон Кишот!..» отличается очень сложным чередованием окончаний и типов рифмовки (мжжм, далее 2 стиха с женскими рифмующимися окончаниями, потом 5 стихов мжммж /абааб/ и наконец 2 стиха – мм /сс/). В шестом томе идет чередование стихотворений разной длины – от 4 до 30 стихов, разных типов рифмовки и окончаний. Центральным в плане разнообразия стиховой формы можно считать стихотворение «Скупой сокровища скрывает…» – здесь 30 стихов с опоясывающей рифмовкой, с рефреном, который 5 раз повторен в тексте стихотворения, но этот перевод не вошел в текст «Дон Кишота»[1].

Строфическая композиция отдельных стихотворений и всего стихотворного сюжета в целом тоже показательна. Большая часть стихотворений первого тома разбита на катрены, традиционные для русской

[1] Жуковский только однажды ввел в свой перевод (в 5-й том) стихотворение, которого нет у Флориана – «Что делать, сердце, мне с тобою», заменив им уже переведенное из французской версии «Скупой сокровища скрывает», которое сохранилось в архиве поэта (РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 12. Л. 10 об.–11).

лирики начала века и для ранней лирики Жуковского. И только первые два стихотворения в 6 и 7 стихов не разбиваются на строфы, представляя собой фрагменты. Первое стихотворение продолжено прозой:

Кто счастливее в подсолнечной
Дон Кишота и коня его! –
Позавидуйте мне, рыцари!
Здесь прелестным я красавицам
Отдаю свои оружия!
Здесь прелестные красавицы
О коне моем заботятся! –

Зовут его Рыжаком, принцессы! – сказать ли вам правду. Я сперва не хотел Вам открыть своего имени; ожидал, что вы по слуху узнаете во мне Дон Кишота ла Манхского <…> и т. д.

Второе стихотворение «Красавица, я умираю!..» обрывается на полуслове и даже графически закончено многоточием. Во втором томе стихотворения переведены октавами, в третьем – вообще не разбиты на строфы.

В четвертом томе только последнее стихотворение, отличающееся от других размером и использованием разных типов рифмовки, к тому же не разбито на строфы. Первое стихотворение пятого тома (уже неоднократно упоминавшееся в связи со своей уникальностью и размера, и рифмовки – «Великий Дон Кишот!..») тоже не разбито на строфы, оно – самое неупорядоченное, с нерегулярной строфикой (по рифмовке можно выделить катрен, двустишие, катрен с внутренней рифмой, двустишие). Если вспомнить, что в первых 4 стихах произведения – опоясывающая рифмовка, сменяющаяся смежной, потом перекрестной с внутренней рифмой, потом снова смежной – в сочетании с разностопным размером, со строфической неупорядоченностью, все это дает ощущение появления метра на глазах читателей. Стихотворение как будто вытекает из прозы, чтобы вновь влиться в нее. Остальные стихотворения пятого тома состоят из 5 катренов. В шестом томе чередуются стихотворения из 5 и 3 катренов, из 5 и 5 с двухстишным рефреном. Заканчивается стихотворный сюжет стихотворением из 4 стихов.

Все это оказывается тесно связанным с содержанием стихотворного сюжета. В стихотворениях первого тома варьируется по сути одна тема – несчастная любовь, которая приравнивается к смерти. Только первое стихотворение тома развивает контрастную ко всем остальным тему счастья рыцаря, служащего красоте, любви, гармонии, несущего все это в своей душе. Далее идут стихотворения о смерти рыцаря и о любви, побеждающей смерть, о любви-притворстве, приносящей страдания, о роковой предопределенности судьбы влюбленного здесь, на земле. Стихотворения второго и третьего томов – тоже о любви, кото-

рая осмысливается как сложнейшее, амбивалентное понятие. С одной стороны, сливаются в единую мелодию мотивы несчастья в любви, рока, одиночества, смерти. С другой, утверждается, что любовь – это смысл жизни, всех великих героических поступков человека. Перед нами типичная для Жуковского и для русской лирики начала века концепция: признание трагически противоречивого характера этого чувства и неизбежность совершенствования человека на основе любви.

Стихотворения четвертого тома развивают тему любви как идеала, обогащая ее и вместе с тем осложняя темой времени. Они строятся на временной оппозиции «день» – «ночь», «настоящее» – «прошлое», при этом подчеркивается мотив скоротечности любви, возможность ее вечного существования в воспоминаниях, в прошлом. Последнее стихотворение «Богатство, слава, честь безумцам драгоценны!..» несет еще один важнейший для Жуковского нюанс в трактовке любви как основы внутренней гармонии и целостности человека. В этом же стихотворении впервые вводится тема ума и безумия. Безумием лирический герой называет благоразумное поведение, стремление человека к богатству, славе. Этим преходящим ценностям противопоставлены вечные: любовь, способность чувствовать красоту и гармонию природы. Позднее, в долбинскую осень 1814 г., уже подводя некоторые итоги творчества, Жуковский напишет ряд стихотворений, в которых раскроет свою философию жизни. В одном из них, в «Теоне и Эсхине», будет окончательно сформулирована мысль о вечном стремлении человека к любви и бесконечному как подтверждение его духовности – «Все в жизни к великому средство».

Стихотворный сюжет пятого тома открывается резкой сменой интонации. В стихотворении «Великий Дон Кишот!..» темы любви, подвига во имя любви подвергаются иронической обработке, что не означает, конечно, отрицания любви как идеала. Функции иронии в стихотворном сюжете иные, это один из способов мифологизации любви. Ирония вводит любовь в поток непрерывного, вечного творения. Она как бы достраивает бесконечное конечным, идеальное реальным. Остальные стихотворения пятого тома зеркально отражают развитие тем и мотивов стихотворений предыдущего тома (кроме последнего из них).

В шестом томе чередуются стихотворения на обозначенные выше темы. Трактовка любви как божественного чувства, идея обожествления возлюбленной сменяется темой разлуки с любимым, который героически отправляется выполнять свой долг. Далее звучит тема героя, которого легко побеждает любовь. В стихотворениях мерцает, то про-

являясь, то исчезая, мотив игры, любви-притворства. Соответственно здесь то появляется, то пропадает образ Амура, миф об Амуре. Последнее стихотворение, представляющее собой надгробную эпитафию, соединяет в себе все темы стихотворного сюжета: любовь, идеал и действительность, смерть, вечное стремление к идеалу «здесь» и обретение вечного покоя «там». В центре оказываются образ «забавного безумца» и тема безумия и мудрости.

Таким образом, в стихотворном сюжете романа сформулирована целостная концепция мироустройства и личности. Именно в стихотворном сюжете прозаического романа были выражены основные идеи Жуковского периода его нравственного развития, самообразования и самоусовершенствования, когда в 1803–1806 гг. он, подобно Дон Кихоту, поставил перед собой грандиозные задачи. В Белеве он читает многочисленные труды западноевропейских мыслителей, пытаясь решить проблему внутреннего человека, достижения идеала. Одним из основных становится вопрос о «деятельности для общества».

Итак, очевидно, что стихотворный сюжет романа завершается утверждением окончательно выстроенного к финалу, лирического по своей природе образа «мудрейшего безумца» или «забавнейшего мудреца». Интересно проследить и композицию стихотворного сюжета. Она отличается вполне очевидной ритмичностью. Чередуются с определенной последовательностью темы и мотивы, размеры и типы рифмовки, строфики и т. д. Чередуются сильные и слабые позиции той или иной темы, ее различных аспектов, интерпретаций, так что в целом можно говорить об общей упорядоченности композиционного строения стихотворного сюжета романа, кроме того, здесь вполне очевидна кольцевая композиция. Стихотворный сюжет открывается стихотворением о счастье рыцаря, об ощущении им гармонии с миром и самим собой, завершается сюжет эпитафией на могиле Дон Кишота, выстроенной на оппозиции двух миров: «здесь» – «там».

По типу композиции стихотворный и прозаический сюжеты соответствуют друг другу, хотя ритмичность в последнем не столь очевидна[1]. Построение прозаического сюжета романа весьма сложно и при-

[1] Ритмике, ритмическому делению подчиняется, конечно, и прозаический сюжет «Дон Кишота». В связи с этим, кроме достаточно равномерного распределения стихотворного текста в прозаическом, укажем на определенную соразмерность его тем и мотивов, его образной системы. Отметим также соразмерность томов и глав романа, а также общий композиционный принцип прозаического сюжета – концентрических кругов: в стихотворном сюжете этому соответствуют выделяемые в его составе своего рода подциклы, консонирующие друг с другом. Примечательно, что Жуковский все это тщательнейшим образом сохраняет при переводе.

чудливо. В нем есть явные несообразности, алогизмы, нелепости, которые Жуковский даже не думает исправлять. Все это, соединяясь со стихотворным сюжетом с его поэтической (ассоциативной) композицией, служит углублению основного вопроса романного текста: кто безумен – главные герои или окружающий их мир. В романе очень сложно, непредсказуемо сплетены истории подвигов Дон Кихота, мнимых и истинных, один сюжет здесь вторгается в другой (прозаический в прозаический, или стихотворный в прозаический и наоборот), одна ситуация (опять же прозаическая или стихотворная) буквально нагромождается на другую. Это придает роману некую причудливость, подвижность, за которой видится сложное отношение автора к человеку и его взаимодействию с миром. Доминирующей особенностью композиции романа в целом становится смещение планов (в том числе стихотворного и прозаического), игра различными уровнями и реальности, и художественного текста, ее изображающего. На стыке этих уровней и возникают образ человека и картина жизни.

Любопытно при этом, что логика следования стихотворений в стихотворном сюжете тесно связана с развитием прозаического сюжета. Проследим это на примере первого тома переведенного Жуковским романа.

Первое стихотворение о счастливом рыцаре («Кто счастливее в подсолнечной…») находим в главе о первом выезде Дон Кишота, начитавшегося рыцарских романов и вздумавшего, «что ничто не будет так прекрасно, не принесет ему такой чести, отечеству его такой пользы, как возобновление странствующего рыцарства» (т. 1, с. 66). Следующее стихотворение («Красавица, я умираю!..») с поэтической, возвышенной трактовкой темы смерти рыцаря во имя Прекрасной Дамы словно уравновешивает трагикомический поворот прозаического сюжета: первая же попытка героя защитить Дульсинею обернулась тем, что у него отняли копье и «искрошили все обломки копья» о Дон Кишота. Именно в этот момент он вспоминает романс о рыцаре Мантуанском и, «катаясь по земле, жалостным голосом» декламирует строки из него.

Третье стихотворение, представляющее собой психологическую зарисовку любви-притворства, звучит в исполнении пастуха, одного из тех, перед кем только что Дон Кихот произносил свою знаменитую речь о золотом веке. И вновь идеальное достраивается до целого реальным, умозрительное конкретным, таким образом в рамках романного (стихотворно-прозаического) текста возникает целостная картина мира и человека. Стихотворение «Как счастлив тот, кто в бурном свете…», написанное покойным пастухом Хризостомом и прочитанное в

присутствии Дон Кишота Вивальдо, – о несчастной любви. Оно удваивает смысл прозаического сюжета, следуя за отчаянными попытками Дон Кишота доказать всем свою любовь к Дульсинее, в то время как никто не верит даже в ее существование. Наконец, последнее в этом томе стихотворение «Сия холодная могила…» представляет собой эпитафию, вырезанную на гробовом камне Хризостома. Развивая стихотворный сюжет подцикла первого тома, оно теснейшим образом оказывается связано с прозаическим сюжетом. Будучи передано голосом автора-повествователя, ведущего прозаический сюжет, это стихотворение являет собой образец свободной поэтической игры с серьезнейшей, эпической по своей природе темой смерти. Здесь синтезируются все интонации романа: шутливые, комические, серьезные, трагические. Здесь завершается начатый в прозаическом сюжете мотив явления призрака Марселлы на погребение своего возлюбленного, из-за несчастной любви к которой он и уходит в могилу. Чудесное, страшное, появившись именно в сфере прозаического повествования, снимается, снижается иронией в сфере стихотворного текста. Все границы – между умом и безумием, реальным и ирреальным, эпосом и лирикой, прозой и стихом – оказываются, как видим, мерцающими, зыбкими, позволяющими одному проникнуть в другое.

Подводя итоги вышесказанному, можно прийти к выводу не только о взаимодействии и взаимовлиянии стихотворного и прозаического сюжетов романа, но и о содержательности этого явления. Оно помогает выстроить убедительную взаимосвязь двух миров, принципиальную для Жуковского-прозаика: мира внутреннего и внешнего, конечного, реального и бесконечного, идеального. Неслучайно целый ряд прозаических фрагментов оказываются смысловыми двойниками стихотворных или их необходимым продолжением – необязательно логическим, но ассоциативным.

Чаще всего стихотворные и прозаические фрагменты образуют очевидные параллели, иногда при этом они могут быть контрастными по отношению друг к другу. Таково стихотворение «Красавица, я умираю..», о котором уже шла речь выше. Сонет «Надежда, говорят, любовь животворит…», найденный Дон Кишотом и не объяснивший ему тайны его находки, будет продолжен прозаическим письмом неизвестного Дон Кишоту автора сонета. Стихотворение «Долины, мирные луга…» снабжено прозаическим комментарием автора-повествователя. Песня Рыцаря Зеркала «О Ночь, как ты была прекрасна…» продолжена прозой. Говоря о параллелях прозаических и стихотворных фрагментов, можно отметить, что именно в этих случаях в прозе как бы

спонтанно возникают так называемые случайные метры. С другой стороны, разностопность, строфическая неупорядоченность и сложность характерны для повествовательных стихотворений. Центральное среди них – «Великий Дон Кишот!..», оно обусловливает поворот и в стихотворном, и в прозаическом сюжете. Его декламирует господин Мерлин, адресуя Санчо Пансе, от которого в стихотворной форме требуется принять 3500 ударов, что, якобы, расколдует Дульсинею. Неслучайно Санчо отвечает на это стихотворение прозаической репликой: «Как бы не так… Только 3500 ударов!». Достаточно очевидные переклички стихотворных и прозаических фрагментов в настроениях, мотивах, образах, лексике усиливают эпическую природу текста романа. Другими словами, преодолеть давление лирического Жуковскому-прозаику помогает именно вживление стиха в прозу.

В связи с этим интересно наметить хотя бы общие контуры проблемы смены разнородных по структуре текстов. Выше уже отмечалась плавность перехода в «Дон Кишоте» стиховой речи в прозаическую и наоборот. Обратимся к художественным приемам, с помощью которых это достигается. В ряде случаев стихотворение помещается в контекст прозаического фрагмента, в котором речь идет об авторе данного стихотворения, об истории его создания и об эмоциональной реакции слушателей на него («Как счастлив тот, кто в бурном свете…», «Сия холодная могила…», «Долины, мирные луга…», «Что делать, сердце, мне с тобою?..», «Здесь тот покоится…»). Иногда введение стихотворной речи подготавливается объяснением того, как стихотворение оказалось в руках героя, который в дальнейшем его и исполняет («Надежда, говорят, любовь животворит…», «О Ночь, как ты была прекрасна…», «Богатство, слава, честь безумцам драгоценны!..»). Кроме того, активно используется психологическая мотивировка введения стихотворной речи в прозаическую. Так, свое первое стихотворение Дон Кишот читает, «тронутый услугами» дев, снимающих с него доспехи на постоялом дворе. Свое отчаяние герой, побитый обломками собственного копья, выражает строками из романса. Пастух Антоньо, желая отблагодарить Дон Кишота за произнесенную им речь о золотом веке, поет ему песню «Что пользы, Ниса, притворяться!..» и т.д.

Переходы от стиха к прозе довольно часто не мотивированы. На этом фоне особенно заметны случаи четкой границы между стиховой и прозаической речью. Таковы, например, стихотворения «Сия холодная могила…», «Ладьею легкой управляя…». Интересно, что здесь мы встречаемся либо с фактом перехода на стихотворную речь в связи с невозможностью выразить желаемое прозой, либо в связи с прямо

противоположной причиной – стихи нужны как бы для подтверждения того, что уже было сказано прозой. В обоих случаях речь идет либо о выражении сложных личных переживаний героя, либо о стремлении автора-повествователя к предельному обобщению, к высшей идеализации героя. Другими словами, чем более в тексте есть оснований к проведению четкой границы между прозой и стихом, тем более она оказывается открытой для взаимодействия[1].

Таким образом, явление прозиметрии захватывает всего «Дон Кишота», в котором приводятся целиком, цитируются, упоминаются те или иные стихотворные тексты. Это становится одним из основных принципов поэтики прозаического романа, переведенного поэтом.

3. Неоконченные ранние переводы В.А. Жуковского в прозе: к проблеме становления прозаического слога писателя

Смысл и содержание 1800-х гг. в творчестве В.А. Жуковского определяли активные нравственные поиски писателя, формирование его этико-философской системы и вытекающий отсюда интерес поэта к прозе и прозаическому слогу. Эти вопросы находили свое художественное решение как в его оригинальных прозаических сочинениях, так и в прозаических переводах, которые в большинстве своем остались незавершенными.

Незавершенность можно назвать особенностью поэтики ранней переводной прозы Жуковского, которая являет собой энциклопедию возможностей прозы, открываемых писателем. Он «примеряет», отбрасывает разные варианты прозаического текста, пытаясь предугадать, в опоре на западноевропейские образцы, основные тенденции развития отечественной прозы, что и отразилось особенно наглядно в его неоконченных прозаических переводах 1800-х гг., которые носят принципиально эстетический характер. Они выполняли работу по генерации и ускорению тех глубинных процессов, которые происходили в русской литературе, по определению их направления – закономерного поворота отечественной словесности к прозе. Посредством перевода Жуковский сознательно ищет парадигму перехода русской прозы из века Просвещения в XIX в., открывший столько нового, особенно в сфере духовного бытия человека.

[1] Мы не ставили перед собой задачу выявить и исследовать случаи потенциальной прозиметрии в «Дон Кишоте». Это может стать предметом специальной работы. Здесь же лишь укажем на многочисленные стихотворные цитаты (иногда прочитываемые читателем или героем как цитаты, иногда нет), упоминания имен поэтов и их произведений.

Одним из примечательных явлений раннего творчества Жуковского-прозаика является незавершенная хрестоматия «Примеры слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей и переведенные на русский язык Василием Жуковским»[1]. 16 ноября 1805 г. Жуковский записал в своем дневнике: «В апреле (1806 г. – *И.А.*) кончу перевод «Leçons» (ПССиП, XIII, 27). Эта запись позволяет не только довольно точно датировать переводы хрестоматии[2], но и указывает на их источник. Речь идет о французском издании «Leçons de Littérature et de Morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de la langue française dans la literature des derniers siècles» (Vol. 1–2. Paris, 1804, составители – F. Noel и F. de la Place. Атрибуция всех переводов принадлежит В. Резанову), содержание первого тома которого и легло в основу «Примеров слога» Жуковского. Хрестоматия представляла собой сборник текстов преимущественно морально-философского содержания, изложенного в различных повествовательных формах (Narrations, Tableaux, Descriptions). Важнейшее место в ней занимали традиционные для подобного содержания жанры красноречия (Discours et morceaux oratories, Allégories, Dialogues littéraires et philosophiques). Ставшая весьма популярной во Франции, хрестоматия привлекла к себе внимание и в России. Уже в конце 1804 г. в «Патриоте» находим извещение о выходе в свет «Leçons». Автор аннотации, редактор журнала В. Измайлов очень высоко оценивает книгу как дидактическую: «Вот драгоценный подарок для воспитания»[3]. В аннотации было соответственно изменено и название издания – «Уроки Морали и Литературы».

Черновые автографы 41 статьи (из них 37 сохранились полностью) находятся в тетради, первоначально озаглавленной «Образцы, избранные из лучших французских писателей и изданные в русском языке Василием Жуковским» (л. 1). Л. 2 открывается подзаголовком «Переводы». Бумага в тетради синяя, с водяным знаком 1804 г. Оглавление хрестоматии находим на л. 39–40 об. Приведем его здесь полностью:

Оглавление

О слоге

Повествования

1. Дружба или Дамон и Пифиас. Бартелеми. +
2. Потоп. Бернарден С. Пьер. +
3. Сражение при Рокруа. Боссюэт.

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 16. 42 л. Далее указываю в тексте номер листа.

[2] О датировке переводов см. также: *Резанов В.И.* Указ. соч. Пг., 1916. Вып. 2. С. 561.

[3] Патриот. Журнал воспитания. 1804. Т. 3, кн. 2. С. 273.

4. Дюге-Труэнь победитель на морском сражении. Томас.
5. Погребение Гиппия. Фенелон.
6. Дюге-Труэнь, с одним судном, уходит от двадцати английских военных кораблей. Томас.
7. Бегание, колесничное ристание и борьба на играх Олимпийских. Бартелеми.
8. Тишина посреди океана. Мармонтель.
9. Приближение и ужас урагана в Иль-де-Франс. Бернарден де С. Пьер.
10. Сон Марка Аврелия. Томас.
11. Тиранство и доносы в Риме. Томас.
12. Падение Протезилая. Фенелон.
13. Клазомен или страждущая добродетель. Вовенарг.
14. Затмение солнца в Перу. Мармонтель.
15. Несчастия 1709 года и человеколюбие Фенелона. Лагарп.
16. Буря и змеиная пещера в Перу. Мармонтель.
17. Извержние волкана. Ласепед.
18. Зараза в Афинах. Бартелеми.
19. Смерть Марка Аврелия. Томас.
20. Смерть Тюреня. Флешье.
21. Первый человек в первые минуты бытия своего. Бюффон.

Картины

1. Достоинство человека, возвышенность его натуры. Бюффон.
2. Происхождение человеческой деятельности. Вольней.
3. Смерть Сократова. Томас.
4. Сюлли в удалении от двора. Томас.
5. Скромность Тюреня. Флешье.
6. Тюрень в минуту сражения и победы. Маскарон.
7. Фенелон в Камбре. Лагарп.
8. Земля в гармонии трех царств природы. Ж.Ж. Руссо.
9. Натура дикая и натура обработанная. Бюффон.
10. Леса и жители холодных климатов. Ласепед.
11. Природа в Южной Америке. Ласепед.
12. Изображение прекрасной ночи в пустынях нового мира. Шатобриан.
13. Великий полководец и его воинство в минуту сражения. Лагарп.
14. <Тот же предмет, рассматриваемый с другой точки зрения. Маскарон.>
15. Поклонение огню. Бальи.
16. <Огнедышущая гора в Квито. Мармонтель.>
17. <Падение Ниагары. Шатобриан.>
18. Темпейская долина. Бартелеми.
19. <Сельский патриарх при захождении солнца. Рейрак.>[1]
20. <Рудники и их> Рудокопы. Ж.Ж. Руссо.
21. <Кузнецы.> Г-жа Севиньи.
22. <Простая и счастливая жизнь обитателей острова Крита. Фенелон.>
23. Нравы, союз и счастье семейств в Северной Америке. Реналь.
24. Мельерийские утесы. Ж. Ж. Руссо.
25. Лилия и Роза. С.-Пьер.
26. Ничтожность человеческого могущества перед могуществом природы. С. Пьер.
27. Счастье неизвестности. Флориан.

[1] Заглавия начиная с «Сельского патриарха…» и до конца перечеркнуты. – *И.А.*

28. Счастье неизвестности. С. Пьер.
29. Возрасты человеческие. Ласепед.

Описания

1. <Теория зари. Бальи.>
2. Восхождение солнца. Ж. Ж. Руссо.
3. Весна в Греции. Бартелеми.
4. Гроза. Бартелеми.
5. Вихрь на Антильских островах. Реналь.
6. Счастье поселян. Фенелон.
7. Аполлон Бельведерский. Винкельман.
8. <Оружия Телемака. Фенелон.>
9. Вид Египетских пирамид. Вольней.
10. Развалины Пальмиры. Вольней.
11. Вид Ливана. Вольней.
12. Аравийская пустыня. Бюффон.
13. Средства узнавать великие действия разнообразия натуры. Бюффон.
14. Собака – товарищ дикого человека и первая хижина. Ласепед.
15. Собака.
16. Лошадь.
17. Коза и овца.
18. Лев и тигр.
19. Зяблица.
20. Чижик и Соловей.
21. Павлин.
22. Лебедь.
23. Мушка-птица.

Бюффон.

24. Змея.
25. Серая ящерица.
26. Дракон.

Ласепед.

Аллегории

1. Басня и аллегория. Бартелеми.
2. Стадо и пастух. Ла Брюер.
3. Человек. Боссюэт.
4. Одно начало, один конец для всех человеков. Боссюэт.
5. Милость, немилость. Ла Брюер.
6. Модный человек, достойный человек. Ла Брюер.
7. Смерть и ее свита <служители> перед троном Плутона. Фенелон.
8. Духи. Бартелеми.

Дефиниции

1. Добродетель. С.-Пьер.
2. Истина. Массильон.
3. <Ум. Флешье.>
4. <Ум. Дагессо.>
5. <Остроумие. Дагессо.>
6. Самолюбие. Ларошефуко.
7. Злословие. Массильон.
8. Скука и лекарство от нее. Мармонтель.
9. Блюститель правосудия. Томас.
10. Писатель. Ла Гарп.

11. Честолюбивый. Бурдалу.
12. Честолюбивый. Массильон.
13. Жизнь человеческая и люди. Массильон.
14. <Наука.>
15. <Истинная и ложная ученость.> } Дагессо.

Моральная практическая философия

1. <Молодые люди, рано испорченные, бесчеловечны и жестокосерды; но молодой человек, сохранивший себя до двадцати лет, есть самый лучший, самый любезный из людей. Ж. Ж. Руссо.> Целомудрие сохраняет чистоту души. Ж.Ж. Руссо.
2. Атеизм. Вольтер.
3. Религия и атеизм. Шатобриан.
4. <sic>. Мы не совсем умираем. Массильон.
5. Бытие Бога. Массильон.
6. Бессмертие души. Ж.Ж. Руссо.
7. Чувство Божества. С.-Пьер.
8. Совесть. Массильон.
9. О угрызении совести. Шатобриан.
10. О угрызении совести. Ж. Ж. Руссо.
11. Любовь к человечеству.
12. Любовь к отечеству. } Бартелеми.
13. <sic>. О христианском красноречии. Шатобриан.
14. О забвении бедных. Бурдалу.
15. О жестокости с неимущими. Массильон.
16. Роскошь. Фенелон.
17. Умей отказываться от всякого состояния и быть человеком вопреки судьбе. Руссо.
18. Победа над самим собою славнейшая из побед. Массильон.
19. Писатель должен быть другом истины.
20. Изображение писателя-гражданина. } Томас.
21. Уединение необходимо для писателя <для работы гения>. Ла Гарп.
22. Уединение мудреца. Томас.
23. Истинные удовольствия и независимость сельской жизни в сравнении с ложными удовольствиями и рабством городов. Бартелеми.
24. <Дом, друзья, удовольствия Жан-Жака в деревне, когда бы он был богат>. Руссо. Деревенская жизнь Ж. Жака Руссо.
25. Наружность счастья и истинное счастье. Руссо.
26. Честолюбие. Бурдалу.
27. Честолюбие. Массильон.
28. <Лесть, или Сокрытие истины. Флешье.>
29. Лесть. Массильон.
30. <Женщина. С.-Пьер.>
31. Слава. Томас.
32. Настоящее, будущее. Фенелон.
33. <Смерть. Флориан.>
34. Смерть. Массильон.
35. Смерть. Бюффон.

Характеры. Сравнения.

Греки и римляне, Мабли.
Афиняне, Бартелеми.
Афиняне, Арно.
Новейшие нации, Шатобриан.

Французы, Дюкло.
Французы, Реналь.
Арабы, Реналь.
Плутарх, Томас.
Гомер,
Симонид,
Эсхил,
Софокл,
Эврипид, } Бартелеми
Платон,
Ксенофон,
Исократ, } Томас
Демосфен,
Цицерон,
Тацит, } Мори
Пигмалион, Фенелон.
Тиверий, Томас.
Лудвиг XI.
Николай Габрино Риенци, Буапрео.
Опиталь, Томас.
Опиталь, Гено.
Сюлли, Томас.
Кромвель, Боссюэт.
Бэдмар, С.-Реаль.
Вальштейн, Саразен.
Кардинал Ришелье, Флешье.
К. <ардинал> Ришелье, Фонтан.
К. <ардинал> Ришелье, Мабли.
Мазарень, Флешье.
Кардинал де Рец, Боссюэт.

Несмотря на желание Жуковского закончить работу над хрестоматией, она все же осталась незавершенной. Ни один фрагмент хрестоматии не был опубликован писателем. Позднее, в абсолютном большинстве случаев с очень значительными сокращениями, статьи из «Примеров слога» были опубликованы, точнее сказать, представлены В.И. Резановым в его монографии, где ученый ставил перед собой вполне определенную задачу: «дать подробное обозрение» этого труда Жуковского[1].

Выполненный примерно на одну треть, проект Жуковского тем не менее наглядно демонстрирует ряд важнейших тенденций его творчества и русской литературы в целом. Органично вливаясь в процесс нравственно-философского самовоспитания писателя, он в первую очередь подтверждает стремление Жуковского продолжить начатые им в первой половине 1800-х гг. поиски в жанрово-родовой сфере,

[1] *Резанов В.И.* Указ. соч. Вып. 2. С. 514–561.

упорядочить прозаический слог и, что самое главное, выработать систему образного и вместе с тем точного прозаического слога. Показательно в этом плане название хрестоматии – «Примеры слога» вместо «Уроки литературы и морали». С решением проблемы слога связывает значение труда Жуковского его первый исследователь В.И. Резанов: «Труд этот интересен особенно в том отношении, что это была своего рода созданная самим поэтом для себя школа выработки и усовершенствования своего писательского языка, которым он должен был передать тонкую, блестящую, мастерскую речь длинного ряда образцовых французских писателей»[1].

Проблема прозаического слога особенно остро встает для Жуковского именно в 1800-е гг. Это связано с несколькими моментами: с его собственными творческими процессами, с ясным пониманием зависимости уровня развития языка и зрелости художественной прозы, определявшей, в свою очередь, зрелость литературы и культурный прогресс общества в целом. Мысль о необходимости формирования нового русского прозаического слога вытекала и из знакомства Жуковского с огромным пластом западной и русской прозы XVIII – начала XIX в.[2] И наконец, очевидна связь жанрово-стилевых поисков Жуковского-прозаика с полемикой «шишковистов» и «карамзинистов» (БЖ, 1, 27–51, 105–123). В центре этой полемики, как известно, находились проблемы прозаического слога, прежде всего, в связи с «новым слогом», введенным Карамзиным в русскую прозу[3]. Жуковский в своей полемике с Шишковым выступил вполне определенно как карамзинист, отстаивая значение Карамзина как лучшего русского прозаика, связывая его роль в отечественной словесности в первую очередь с его заслугами перед русской прозой.

В отличие от шишковистов, защитников «старого» слога, Жуковский не считал формы языка, введенные предшественниками, раз и навсегда данными. Это относилось даже к Карамзину, чьи открытия, по логике Жуковского, также должны были найти развитие и совершенствование в живом художественном процессе. Позднее, в «Обзоре русской литературы за 1823 год», в «Конспекте по истории русской литературы» (1826–1827) Жуковский обобщит свои мысли по этому поводу: язык всегда «разделял судьбу государства и следовал за ним во всех его пре-

[1] *Резанов В.И.* Указ. соч. Вып. 2. С. 514.

[2] См.: Библиотека В.А. Жуковского в Томске: В 3 ч. Томск, 1978–1988.

[3] См. об этом: *Купреянова Е.Н.* Французская революция 1789–1794 годов и борьба направлений в русской литературе первой четверти XIX века // Русская литература. 1978. № 2. С. 87–107.

образованиях», и, следовательно, «он окончательно не установился, но продолжает формироваться в произведениях писателей»[1].

Конкретные аспекты реформы прозаического слога Жуковский сформулировал в статьях «Вестника Европы» (1807–1811 гг.), поставлены же были эти проблемы в его хрестоматии «Примеры слога», в частности в статье, ее открывающей. Статья имела программное название – «О слоге» (в «Leçons» статья названа «Règles de l'art d'écrire»). Она представляет собой перевод отрывка из «Discours de réception á l' Académie Française» Ж.Л.Л. Бюффона. Прежде всего, Жуковский акцентирует идею необходимости для прозаического слога «мыслей, рассуждений, доказательств», которых, однако, «недовольно» для того, чтобы «пленять», для этого «надобно действовать на душу, трогать сердце, говоря рассудку» (л. 5). И далее Жуковский, вполне разделяя убеждение Бюффона о том, что стиль – категория не только формальная, но и содержательная, очень точно переводит его постулат: «Слог есть не иное что, как порядок и движение наших мыслей. Он силен, быстр и важен, когда идеи стеснены и сжаты, когда их течение медленно и связь состоит в одних словах, приятных для слуха, но малозначущих» (л. 5 об.). Важнейшим положением статьи стала мысль о «целостности», т. е. единстве стиля как о достоинстве сочинения литературы. Словами Бюффона Жуковский по сути сказал здесь о необходимости отхода от «сознательно-традиционной поэтики» (Л.Я. Гинзбург), об обновлении авторского образа в прозе, который, прежде всего, должен «выдерживать *свой* тон».

Л.Я. Гинзбург справедливо пишет о том, что «русской литературе нужно было пройти через период стилистического упорядочения и очищения, выработки гибкого и точного языка, способного выразить все усложняющийся мир нового человека. И выразить его как мир прекрасный»[2]. Собственно в своих «Примерах слога» Жуковский и стремится к систематизации прозаического слога, к подчинению его задаче поэтического, художественного воздействия на читателя. При этом ему важно выработать некий средний слог, органично сочетающий устойчивость стиля и его гибкость. Такое было возможно лишь при одном условии: предрешенность основных элементов произведения (лексика, синтаксис, семантика) типом авторского образа, заданного в свою очередь жанровым каноном, должна была быть переосмыслена в плане акцентации неповторимости, индивидуальности ав-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 317.

[2] *Гинзбург Л.Я.* Школа гармонической точности // Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 25.

торского сознания. Жуковскому важно было совместить традиционную жанрово-стилистическую окраску текста с индивидуальными контекстами или, по крайней мере, попытаться ввести их наряду с теми, которые восходят к нормативному эстетическому мышлению.

Осваивая прозаическую монологическую речь в «Примерах слога», Жуковский ищет ее разные жанровые модификации. Причем в полном соответствии с названием французского источника («уроки») Жуковский смело экспериментирует. Его хрестоматия стала своего рода энциклопедией жанрово-стилевых разновидностей прозаического слога. Установка на «лучшее», также исходящая от авторов «Leçons», была не менее важна для Жуковского. Он выбирает уже из состава французской хрестоматии самое значительное, с его точки зрения. Лучшее для Жуковского – это именно удачный пример слога того или иного автора, той или иной формы художественной прозаической речи. Выстраивая свой тип и свою композицию хрестоматии, Жуковский делит ее на семь разделов: «Повествования», «Картины», «Описания», «Аллегории», «Дефиниции», «Моральная практическая философия», «Характеры. Сравнения», не выделяя в своем издании таких разделов «Leçons», как «Введения к трактатам», «Ораторские рассуждения».

Как видим, образцы собственно ораторской речи, строго подчиняющиеся канонам, остаются за рамками издания Жуковского, но в целом в основу построения книги Жуковский кладет жанрово-стилевой принцип. Правда, первое, что бросается в глаза при знакомстве с хрестоматией, – это отсутствие строгой внутрижанровой и межжанровой дифференциации. Примечательно и то, что Жуковский последовательно проводит через всю хрестоматию четкую номинацию, атрибуцию фрагментов, что призвано было позволить читателю судить о составе авторов, а следовательно, индивидуальных стилей, отобранных Жуковским для своего издания.

Не менее показательно и то, что в выстроенной Жуковским композиции хрестоматии (т. е. в системе прозаических стилей) на первое место поставлены (здесь Жуковский полностью согласился с составителями французской хрестоматии) не традиционные для классицистической иерархии «Дефиниции» и даже не «Моральная практическая философия», а раздел под названием «Повествования». Уже это свидетельствует о переосмыслении Жуковским устоявшихся эстетических канонов, представлений о прозе как ораторской речи, строго подчиненной не собственно художественным задачам, а дидактике. Выдвижение на первый план «Повествований» отражает складывающееся у

Жуковского представление о прозе, прежде всего, как о художественном, эпическом по своей природе тексте.

Только первый из задуманных Жуковским разделов хрестоматии – «Повествования» – был составлен полностью. Его содержание и композиция демонстрируют глубину размышлений Жуковского о самом понятии повествования. Раздел (единственный в «Примерах слога») – и по замыслу, и фактически – полностью повторяет соответствующий отдел в «Leçons», который выстроен по определенной системе, очевидно, вполне удовлетворявшей Жуковского. В раздел вошли фрагменты из собственно (романы) и нехудожественной прозы (научно-популярная литература, похвальные и надгробные слова) художественной. Таким образом складывается некая внутристилевая классификация раздела, включающего в себя повествовательные эпизоды, изображающие как природные, так и социальные явления, как реальные, так и вымышленные события. Тексты научно-публицистические легко обнаруживают философско-этический подтекст, тексты собственно художественные отличаются тем же пафосом. Эту дифференциацию, вполне заметную в разделе, безусловно, можно классифицировать как дань традиции классицизма. Но вместе с тем фрагменты представляют собой некий единый текст под названием «Повествования», совершенно очевидно демонстрирующий философичность и целостность, всеохватность как особую направленность сознания Жуковского-прозаика.

При этом, как свидетельствует характер перевода и правки текстов, их нравственно-философская идея осуществляется, как правило, не декларативно, а художественно, т. е. персонифицированно. Этико-онтологическая идея, установка на универсальность взгляда в переводах Жуковского – это суть миросозерцания повествователя. Логика индивидуальной философской мысли оформляется в индивидуальную повествовательную логику. Раздел же в целом приобретает структуру цикла со сквозным героем-нарратором, границы мышления которого и определяют границы раздела. Проблемы войны и мира, сотворения человека и жизни на земле, жизни и смерти, смерти и бессмертия, дружба, предательство, человеческие страсти – вот круг вопросов, поднимаемых в разделе «Повествования». Все они уже привлекали внимание Жуковского ранее и в хрестоматии получили свое закономерное развитие.

Структура второго раздела – «Картины» – демонстрирует практически тот же перечень авторов и произведений, что и «Повествования», тот же композиционный принцип, хотя по объему уже в оглав-

лении раздел был сокращен вдвое, по сравнению с французским источником. В «Картины» включаются торжественные, одического звучания тексты, взятые из похвальных и надгробных слов и выполняющие прежде всего воспитательные функции, и собственно картины – природоописания, строящиеся на специфике «местного колорита», на живом индивидуальном мироощущении героя-нарратора, хотя и здесь ощутимы веяния классицистической, просветительской эстетики. Пейзажи во многом нацелены на передачу знаний и наставлений. В рамках же раздела выстраивается эпически целостная картина мира, отражающая излюбленный тезис Жуковского о единстве, родстве всего сущего и о человеке как высшей формы природы и очень близкая к такому многосоставному и разнообразному явлению, как описательная поэзия, являющаяся, по утверждению исследователей, дериватом поэзии дидактической (Ю.Д. Левин).

С точки зрения повествовательной формы в обоих разделах представлены два антитетических модуса изображения события: показ (сцена) и рассказ (панорама). В «повествованиях» и «картинах» первого типа автор определенно выступает в роли всезнающего обозревателя. В «повествованиях» и «картинах» второго типа панорама внешнего мира, как правило, соединена с показом мира внутренних переживаний героя-нарратора. Такой нарративный тип выполняет наряду с функцией самовыражения (лирической по своей сути) и коммуникативную функцию. Трудно говорить о предпочтениях, отдаваемых Жуковским тому или иному типу повествования. Важнее другое – его стремление попробовать свое перо в самых разных повествовательных формах, нащупать их достоинства и недостатки.

Ни одной статьи третьего раздела «Описания», предусмотренного в оглавлении хрестоматии, нет. Все названия статей раздела «Аллегории» перечеркнуты уже в оглавлении, текста ни одной статьи нет и, по-видимому, не было. Нет также ни одной статьи из «Дефиниций». Из «Моральной практической философии» сохранились последние строки статьи «Деревенская жизнь Ж.-Ж. Руссо» (перевод отрывка из «Эмиля») и полностью две статьи: «Наружность счастья и истинное счастье» (также перевод из «Эмиля») и «Честолюбие» (отрывок из проповеди Бурдалу), а также начало другой статьи под таким же названием (автор подлинника, судя по оглавлению, Массильон). Наконец из последнего раздела «Характеры. Сравнения» сохранился текст только одной (первой) статьи «Греки и римляне» (перевод из «Очерка истории Греции» аббата Мабли) и начало второй статьи «Народ афинский» (отрывок из «Путешествия Анахарсиса» Бартелеми).

Сличение переводов хрестоматии с подлинниками[1] и черновой характер рукописей позволяет выявить некоторые стилевые тенденции Жуковского-прозаика. Прежде всего, отметим стремление Жуковского к стилистической уместности слова, которой иногда отдается предпочтение перед точностью предметной. Довольно часто прозаическое слово Жуковского окрашивается лирической традицией, несет в себе выработанные в лирических жанрах значения. Чаще всего подобное словоупотребление идет от подлинника.

Вместе с тем Жуковский не боится смешивать привычные и непривычные словосочетания, изобретать значения, соответствующие данному контексту. В них не затемнен и первичный, конкретный смысл, они лишены отвлеченной оценочности. В силу этого Жуковским создаются образы, которые в смысловом отношении не могут быть однозначными, предсказуемыми, ожидаемыми именно потому, что рождаются в определенном контексте, вне которого они уже будут непонятны (так, например, «светило дня» может быть в тексте Жуковского одновременно *помраченным и багровым*, *шум* может быть *глухим*, а *молния бледной).*

Жуковский смело вводит в свои тексты бытовое слово, в котором не заглушено предметное содержание, слово, эстетически вообще необработанное, не поддающееся уподоблению абстрактным поэтическим словам-сигналам. Причем разным нарративным формам оказалась свойственна разная степень предметности, конкретности стиля: чем более личностна позиция нарратора, чем больше удалена она от всеведения и вездесущности, тем меньше конкретные по своей природе слова по стилистической функции уподобляются абстрактным, тем шире используется бытовое, эмпирическое слово. Жуковский-прозаик в принципе склонен разрушать гармоническую однородность слога, вернее расширять ее границы. Стилистическое смешение высокого и низкого, конечно, эстетически ощутимо в текстах «Примеров слога», более того, думается, что оно имеет сознательный экспериментальный характер.

Синтаксический рисунок статей Жуковского оказывается еще более разнообразным и свободным, чем лексика. Жуковский, часто отступая от подлинника, пробует соотносить синтаксическое членение с ритмическим. Он может нагнетать какую-либо одну интонацию, отсутствующую в подлиннике, а затем резко обрывать ее. Жуковский может выстраивать предложения, абзацы по своему усмотрению, на-

[1] Подробнее о характере и принципах перевода хрестоматии см.: *Айзикова И.А.* В.А. Жуковский – переводчик прозы: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 1988.

пример симметрично или, наоборот, асимметрично (так выстроены природоописания, в которых повествование ведется от лица невидимого нарратора: его личный ассоциативный взгляд передается ассиметричным построением текста).

Синтаксис, как видим, работает на извлечение из слов и словосочетаний дополнительных смыслов, оттенков. В целом стиль Жуковского оказывается непредсказуемым: традиционное соединяется здесь с непривычным, абстрактное с конкретным. Главное, чего, по-видимому, добивался Жуковский, было разрушение четких межстилевых (а значит, и межжанровых и даже межродовых) границ, стилевое взаимодействие. За всем этим стояла попытка реализовать убеждение в том, что проза должна говорить на художественном языке, но вместе с тем не на языке поэзии. Конечно, Жуковский пользуется критерием логики, приятности, стилистической уместности, но он позволяет себе совмещать это с новым художественным опытом.

Заключая анализ незавершенных ранних прозаических переводов Жуковского из хрестоматии «Примеры слога», отметим их важное значение как факта творческой биографии писателя и его эстетической позиции. Эти переводы представляют нам лабораторию Жуковского, озабоченного выработкой различных форм прозаического повествования, которое сознательно направлялось писателем на изображение духовного содержания личности и ее взаимодействия с внешним миром. Опытным путем Жуковский пытается найти способы расширения эстетического пространства русской прозы, ее идейного обогащения, углубления ее философского, морально-психологического содержания, жанрово-стилевого разнообразия.

4. Становление повествовательных стратегий в переводной прозе В.А. Жуковского «промежуточных» жанров (на материале «Вестника Европы», 1807–1811 гг.)

Проза Жуковского, опубликованная им в 1807–1811 гг. (в период его редакторства и соредакторства с М.Т. Каченовским) в «Вестнике Европы», «с помощью» которого, по словам исследователя, писатель «тихо и незаметно произвел <…> переворот в русской литературе»[1], наряду с поэзией, стала воплощением его нравственно-философских и эстетических поисков, связанных с утверждением в отечественной словесности романтизма. Прежде всего, она демонстрирует нарастающий, возникший еще в прозаических опытах начала 1800-х гг., интерес

[1] *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы. М., 1977. С. 115.

Жуковского к возможности раскрытия внутреннего мира человека в прозе, к развитию в прозе психологизма. С другой стороны, Жуковский, с его романтическим, универсальным взглядом на мир, настойчиво ищет принципы соотношения в прозаическом повествовании субъективного и объективного, лирического и эпического начала, вымысла и действительности.

Для журнала Жуковским было создано такое количество прозаических текстов, которого до сих пор не знало его творчество. Они появляются в очень непростой для отечественной прозы ситуации 1800-х гг., характеризующейся практически не сформировавшимся литературным языком, нарративными стратегиями, разработанными еще в XVIII в., читательскими вкусами, ориентированными на классицистическую эстетику и поэтику. Не случайно одной из точек отсчета для Жуковского становится поиск новых повествовательных форм посредством перевода. Расширение эстетических возможностей прозаического повествования Жуковский, как и многие его современники, в первую очередь, связывал с работой в «промежуточных» жанрах, отражавших самую суть нарративных исканий русской литературы переходного периода. Письма, «мысли и замечания», «путешествия», философско-этические и эстетические статьи, переведенные Жуковским для «Вестника Европы», отличались тем, что были обращены к особому, новому для русской прозы, предмету и, соответственно, способу его изображения: к эмоциям и рефлексии автора-повествователя, к его индивидуальному, личностному мировидению и миропониманию.

Судя по письмам, более всего Жуковский озабочен тем, чтобы наполнить журнал прозой именно «промежуточных» жанров. В связи с этим он акцентирует идею необходимости развивать в первую очередь особый нарратив, названный им «языком мыслей» (см., например, статьи «О переводах вообще и переводах стихов в особенности» /перевод из «Георгик» Вергилия» Делиля, 1810, № 3/, «О слоге простом и слоге украшенном» /перевод из Д. Юма, 1811, № 8/). Потому с первых шагов в «Вестнике Европы» Жуковский, прежде всего как переводчик, начал активно разрабатывать в «мыслях и замечаниях», письмах, путешествиях и т. д. «нейтральный» (Ю.Н. Тынянов) нарратив, который, безусловно, произрастал, по удачному выражению С.П. Шевырева, из «простой гладкой речи карамзинской» и вылился, в ходе развития русской прозы,

в противовес усилиям романтиков «завивать и кудрявить»[1] прозаический нарратив, в «простое и емкое» повествование прозы Пушкина.

***

Первым прозаическим произведением Жуковского, опубликованным в «Вестнике Европы» в 1807 г. (№ 3, 4), была статья под названием «Смерть», имевшая жанровый подзаголовок «Разговор». Переведенная из уже упоминавшегося сборника немецкого моралиста И.Я. Энгеля «Der Philosoph für die Welt», к которому Жуковский обращался еще в 1804 г., она представляет собой диалог двух довольно условных героев о смерти. Обе точки зрения имеют глубокую литературную традицию и не раз уже были выражены в произведениях Жуковского[2]. Одна из них заключается в том, что жизнь безрадостна сама по себе, поскольку все в ней скоротечно, вторая – в том, что «бытие наше имеет радости существенные», что «смерть есть условие жизни, истекающее из той же самой натуры, из которой и радости наши истекают»[3]. Любопытен способ изложения материала в статье-«разговоре» о вечной, общечеловеческой теме. Жуковский вслед за Энгелем оставляет читателей практически наедине с весьма, как уже было отмечено выше, условными героями – их уместнее было бы назвать голосами, представляющими разные стороны сознания автора. Предметом изображения здесь по сути и оказывается процесс мышления, который представлен как нечто крайне противоречивое и именно в силу этого сложное, глубокое, подвижное. Повествование в статье выстроено так, что мысль и слово одного условного участника диалога имеет возможность оттолкнуться от мысли и слова другого. Позиция автора не совпадает до конца с позицией ни того, ни другого героя. Они намеренно противопоставлены и приемлемы только во взаимодействии. Такой тип нарратива позволяет отойти от дидактизма всеведущего автора, свойственного классицистической прозе, и в то же время, от всеохва-

[1] *Шевырев С.П.* Взгляд на современную русскую литературу. Сторона светлая // Москвитянин. 1842. Ч. 2, № 3. С. 167.

[2] Интерес Жуковского к этой теме, начиная с его первых шагов в творчестве, был очень велик. С ней было связано уже первое печатное стихотворение Жуковского «Майское утро». Прозаическим вариантом его можно назвать появившийся одновременно отрывок «Мысли при гробнице». Начав в разработке этой темы со следования философии, эстетике и поэтике русского и европейского сентиментализма (Дмитриев, Державин, Карамзин, Юнг), Жуковский активно обращается к ней в период работы в «Вестнике Европы».

[3] *Жуковский В.А.* Переводы в прозе: В 3 ч. 2-е изд. СПб., 1827. Ч. 3. С. 155. Далее указываю номер части и страницу в тексте.

тывающей субъективности, монологизма, характерных для поэзии. Сосредоточившись в данном переводе на самом для себя как для романтика главном – на «топосе сознания» (Е.К. Созина), Жуковский самим способом повествования утверждает мысль о том, что целостность мышления человека следует понимать не как монолитность, но как подвижный универсум.

Тип повествования, разрабатываемый Жуковским в названной статье, находим в ряде других публикаций. Так, например, построен «Разговор Ума с Сердцем» (перевод из г-жи Роллан, 1809, № 14). Перед нами нарративная форма «чистой драмы». Повествование дается в виде диалога двух аллегорических героев – Ума и Сердца. Их абстрактность, изначально заданная, усиливается избранным типом повествования, который не предполагает доступа читателя к внутреннему содержанию персонажей. При этом, однако, подчеркнем, что содержание текста касается именно внутренней природы человека, соотношения в нем рационального и эмоционального начал. «Разговор» двух прямо противоположных голосов (столкновение тезиса и антитезиса) приводит читателя в конце текста к синтезу – любимой мысли Жуковского о взаимодействии работы ума и сердца человека.

В 1810 г., в № 22 был опубликован еще один перевод Жуковского из «Светского философа» Энгеля – «Улей». Воспринять диалектику авторской идеи читателю вновь предлагается через форму «разговора». «Улей» – это беседа двух философов, материалом для которой послужили их наблюдения за жизнью пчелиной семьи. Дополняя друг друга, философы рисуют образ идеально организованного общества, принципами которого названы свобода, гармония и вечное развитие. Все эти категории осмыслены как естественные, врожденные свойства человека, органично включающие его в целостный мир природы. Поддерживая полемичность Энгеля в отношении к рационалистическому, метафизическому пониманию природы, замыкавшемуся на идее абсолютной детерминированности всего, «что возникло на небе и земле», материей, Жуковский усиливает ироничный тон в изложении позиции аббата Леграна, «ревностного защитника атеистов», выступающего против «германского мечтателя» Бертгейма. Вслед за Энгелем переводчик развенчивает «высокопарную декламацию об атеизме»[1].

[1] На полях книг с сочинениями Бонне, Руссо, прочитанных в 1800-х – начале 1810-х гг., находим аналогичные дискурсы. Ср., напр.: «Улей»: <…> г-н аббат весьма остроумно начал доказывать, что все, обретаемое нами в мире <…>, произошло от материи и движения <…>, что источник движения, а потому и всех происшедших от него вещей одна натура, а натуру объяснял он слиянием той же самой материи с движениями

Особое место среди переведенных Жуковским «разговоров» занимает статья «Образец связи в разговорах общества» (судя по подписи, это «перевод с французского»; 1810, № 12). Она интересна не столько содержанием как таковым (строго говоря, здесь отсутствует серьезная проблематика), сколько формой его нарратива. В данной статье читатель встречается с комбинацией «драматического» и «картинного» модусов повествования. Автор-повествователь создает «картину», довольно условно изображающую внешнее событие (случайную встречу в свете четырех знакомых), и далее читатель погружается в нарративную форму драмы, вернее, создается иллюзия таковой. Беседа персонажей, точно передающая саму атмосферу салона, где разговаривают «ни о чем», и составляет содержание статьи. Занимая объективную позицию «присутствия», автор между тем передает свою субъективную точку зрения. Выполняя только метанарративную функцию, он достигает свободы, незаданности и многомерности текста, подспудно вводя в него и нравственно-психологическую, и философскую, и эстетическую проблематику.

Уже в название вынесен главный вопрос, интересующий автора – о «связи в разговорах общества», проектирующийся, по сути, на проблему организации повествования. По совету героя Б*, автор решает записать «живой разговор» «так точно, как слышал» его. Его привлекает в этой затее попытка перенести на бумагу непринужденность «обыкновенного разговора», «где быстро и без всякого приготовления переходят от одного предмета к другому, где не кстати и кстати рассказывают вам анек-

---

разнообразными <…> он так часто возвращался на одну и ту же мысль, что г-н Бертгейм потерял наконец всю охоту с ним рассуждать и думал единственно о том. Как бы скорее избавить себя от утомительного философа. Таким образом прекратилась высокопарная декламация об атеизме (ч. III, с. 84). Запись на полях «Созерцаний природы» Ш. Бонне: Если бы природа была произведена материею и движением, тогда бы она беспрестанно изменялась, но она всегда одинакова <…> Мир не мог бы существовать всегда таким, каков он от рождения, ибо в нем все начинается и кончается, следовательно, материя, прежде неподвижная, пришла вдруг в движение <…> И кто привел ее в движение, и как мог простой механизм произвести что-нибудь умное, мыслящее. И если материя могла до такой степени усовершенствоваться, то почему она на этом остановилась <…> (цит. по: Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 340; подчеркнуто Жуковским – *И.А.*). Здесь очевидна перекличка не только мыслей, но и самой природы прозаического нарратива как «языка мысли» – его принципиальная диалогичность, многомерность, синтез субъективного и объективного, рационального и эмоционального начал. Чтение философской прозы, переводы сочинений западных философов, личные письма и дневники – все это, взаимодействуя, влияет на становление эстетики и поэтики прозы Жуковского, которая одновременно и убеждает, и волнует читателя, отличаясь эмоциональной выразительностью и вместе с тем демонстрацией сложности и внутренней противоречивости рефлексии.

доты, где за рассуждением о славном сражении следует непосредственно критика оперы; где после разговора о бессмертии души начинают рассказывать о чудесных подвигах Франкониева оленя; где находят средство соединять религию с вольными шутками, хороший вкус с дурным тоном, делать забавным печальное и рассуждать с легкомысленностью о важном»[1]. Очень скоро Пушкин назовет это «принципом болтовни», который и определяет, с его точки зрения, суть прозы.

***

Важное место в переводной прозе Жуковского из «Вестника Европы» занимает жанр письма, который еще в XVIII в. начал осознаваться как литературный. Как отмечают исследователи, письмо, прежде всего, дружеское, выполняя функции связи, документа и др., являлось и формой познания, самовыражения личности, и формой освоения действительности. Именно в письмах вырабатывались повествовательный стиль, повествовательная манера новой русской прозы.

В первую очередь, остановимся на переводах писем швейцарского историка И. Миллера к К. Бонстеттену (1810, № 16; 1811, № 6). Они интересны и с точки зрения предмета изображения, и с точки зрения нарратива, а также в плане соотношения того и другого с жанром. Написанные конкретным лицом и адресованные конкретному же лицу, эти письма между тем могут быть рассмотрены как философско-историческая, общественно-историческая, научно-популярная проза. Думается, именно в этом качестве они и привлекли внимание Жуковского. Здесь, как и в названных выше переводных статьях из Энгеля, провозглашается единство и целостность жизни, пропагандируется идея взаимосвязанности личности и мира. Кроме того, в миллеровских письмах принципиальна проблема, которая в дальнейшем будет определять очень многое в прозе да и во всем творчестве Жуковского в целом. Это проблема Верховного Существа, управляющего «громадою этих миров». С ней в письмах швейцарского историка, переведенных Жуковским, по его собственному признанию, «с истинным удовольствием», напрямую связываются вопросы морального смысла истории, философско-эстетической сущности познания.

В письмах Миллера Жуковского также привлекает возможность диалогизации и эпизации прозаического повествования. Но главным здесь оказалась возможность художественных экспериментов с обра-

[1] Вестник Европы. 1810. № 12. С. 261–262. Далее при цитировании указываю в скобках год выхода, номер и страницу журнала.

зом автора-повествователя. В письме перед нами живое, текучее человеческое сознание, оно принадлежит субъекту речи и одновременно является объектом изображения. Если мы обратимся к лирике, то увидим здесь полное совпадение самого принципа: совмещение субъекта речи и объекта изображения. Но письмо, в силу жанрово-родовых канонов, подразумевает адресата: диалог ведется в нем иногда открыто, иногда скрыто, но постоянно. Причем ведется он как ситуация говорения «я» не только с самим собой, что характерно для лирики и дневниковой прозы, но, в первую очередь, – с другим, что в большей степени характерно для эпоса. В центре писем, таким образом, оказываются, кроме широчайшего круга «мыслей и мыслей», образы автора и адресата, тип их мировидения, особенности их мышления и шире – их духовной жизни. Это вело к индивидуализации интонаций, неповторимости и незаданности, многогранности повествования.

Форма письма вообще является одной из самых распространенных в переводной прозе Жуковского периода «Вестника Европы». Гибкая и пластичная, она часто синтезируется с другими жанровыми формами, оказываясь пригодной для выражения самого разного содержания – начиная от вопросов психологии, философии и кончая эстетикой. Так, статья «Давыд Юм при конце жизни» (1808, № 10), судя по подзаголовку, являет собой «письмо Адама Смита к Виллиаму Страхану», в состав которого включены еще два письма – самого Юма и доктора Блака. При этом дискурс Смита, оформленный в письмо, отличается описательностью и напоминает очерк. Портрет Юма дан в нем с позиции всезнающего автора. Однако особенности его точки зрения очень показательны. Он стремится охарактеризовать своего героя, не касаясь его философии, исключительно как выдающуюся, прежде всего в нравственно-психологическом плане, личность, демонстрирующую идею не только умственного, но и морального совершенства. Очень важно, что в центре статьи оказывается общечеловеческая и в то же время глубоко личная ситуация, которую автор-повествователь стремится изобразить предельно достоверно, подтверждая свое слово словом самого Юма и доктора Блака. Жуковскому принципиальны эта иллюзия подлинности и стремление к полноте, многосторонности повествования. Чем более идеальным предстает в статье образ Юма, тем более значимым для Жуковского становится создание ощущения достоверности всего описанного, чему служит и раскрытие образа «изнутри» (и выбранная для этого форма письма), и общий нарратив статьи, включающий в себя три голоса.

Перевод «Фелленберг и Песталоцци», также имеющий подзаголовок «Отрывок письма из Швейцарии» (1808, № 23), в определенной мере близок статье о Юме. Здесь сочетаются жанровые традиции письма, очерка и путешествия: «<…> я путешествую по Швейцарии. На первый случай буду говорить вам о двух человеках, замечательных по своему характеру и по своей деятельности, полезной для общества – о Фелленберге и Песталоцци» (1808, № 23, с. 185) – так начинается перевод. И далее текст делится на две части, соответственно посвященные известнейшим швейцарским педагогам, главным образом, их идеям, нравственному облику, их занятиям и образу жизни. Одновременно создается образ повествователя-путешественника, которого Жуковский явно старается приблизить к карамзинскому «русскому путешественнику», наблюдательному, образованному, просвещенному человеку, пытающемуся вступить в диалог с инонациональной культурой. В письме о Фелленберге и Песталоцци органично соединяются философско-публицистическое, лирическое и описательное начала, что тоже является характеристикой автора-повествователя, который в качестве главной выделяет проблему формирования личности и рассматривает ее в самых разных аспектах.

Отступая несколько в сторону от наших рассуждений о нарративе письма в переводной прозе Жуковского периода 1807–1811 гг., часто синтезирущем эпистолярные и очерковые традиции, отметим здесь, что в журнале проявлен интерес писателя и собственно к очерковому повествованию. Такие тексты, неся конкретную информацию о герое очерка, изначально предполагают внимание к тому, кто будет излагать эту информацию и кто будет воспринимать этот текст. Очерки, портреты, выполненные Жуковским для журнала, отличаются заметной внутритекстовой и внетекстовой коммуникативностью. Автор-повествователь воспринимается здесь как имеющий имя (это вполне конкретная личность, хотя непосредственно в тексте она может быть местоименно не проявлена, как в эпическом произведении), соотнесенное с именем (личностью) героя очерка. Оба имени, как правило, выносятся в название произведения, или Жуковский, переводя текст, указывает имя автора в конце (см., например, «Характер Марк-Аврелия» – подписано: Гиббон /1808, № 1/, «Меланхолическая песня Марии Стуарт» – подписано: Коцебу /1808, № 1/, «Гете, изображенный Лафатером» /1808, № 21/).

Здесь довольно часты обращения автора-повествователя к читателю, возможны также и вводы в авторский текст непосредственного слова героя очерка (иногда, например в «Меланхолической песне Ма-

рии Стуарт», это приводит к прозиметрии), даже его диалогов с другими лицами. При этом автор-повествователь и герой очерка, размышляющие об одном и том же, могут быть сопоставлены. Очерки оказываются как бы личными повествованиями автора, но не о себе, а о другом человеке. Стремление же автора разобраться в сложности характера героя очерка становится характеристикой его собственной личности.

Возвращаясь к жанру письма, обратимся к письмам французского маршала, принца де Линя, опубликованным в «Вестнике Европы» в переводе Жуковского в 1809 г. (№ 15, 19, 21). Публикация под названием «Свидания маршала принца де Линя с Ж.-Ж. Руссо и Вольтером» представляет собой перевод фрагмента из книги «Письма и мысли маршала принца де Линя»[1]. Точкой отсчета в письмах последнего служит фигура самого де Линя. Он присутствует в тексте и как повествователь, и как персонаж, принимающий непосредственное участие в действии, благодаря чему в этом переводе очень хорошо прослеживается, как текст, написанный частным человеком для другого частного человека, превращается в литературное произведение. Описываемые де Линем образы (Руссо, Вольтер, Екатерина II), да и сам де Линь, вступающий с ними в определенные отношения и рассказывающий об этом, превращают частное письмо в «историю», в серию рассказов. Жуковский же присоединяет сюда как органическую часть целого (не называя ее предисловием, как это сделано в оригинале) еще и дискурс издателя о де Лине, выбирает из целой книги его писем отрывки, дополняя таким образом перевод и своей точкой зрения, обусловленной принципом изображения реального исторического лица «домашним образом».

Наконец, обращают на себя внимание переводные статьи эстетического содержания, которые также оформлены как письмо. В первую очередь, следует сказать об известном «Письме к Филалету» – с таким подзаголовком, принадлежащим Жуковскому, был опубликован еще один его перевод из «Светского философа» Энгеля – «О нравственной пользе поэзии» (1809, № 3). В центре его – важнейшая для эстетики Жуковского и для отечественной словесности переходного периода ее развития проблема соотношения таких критериев оценки литературного произведения, как польза и эстетическое наслаждение. Постоянной обращенностью к условному адресату, вовлечением в спор Филалета, мнение которого о поэзии как «непосредственном усовершенствовании добродетели» уходит еще во времена античности, автор активизирует позицию читателя, обозначая вместе с тем и свою позициию.

[1] *Prince de Ligne.* Lettres et pensées du marechal Prince de Ligne. Paris, 1809. P. 326–333.

Внося в перевод некоторые акценты, Жуковский создает образ автора как человека, диалектично мыслящего о мире и о способах его отражения в искусстве, задачей которого является «возбуждение благородных и высоких мыслей».

Форма письма чаще всего в статьях эстетического содержания синтезируется с формой разговора, о которой речь уже шла выше. Обе представляют собой адресные высказывания и основаны на важнейшей для Жуковского идее универсального подхода к осмысляемому и изображаемому предмету. В этой связи назовем еще одну программную статью Жуковского – «Два разговора о критике», которая также является переводом из «Светского философа» Энгеля (1809, № 23). Статья состоит из двух частей, передающих соответственно разговор музыканта К.Г. Грауна с математиком Л. Эйлером и «очень довольного собою стихотворца» со «скромным» М. Мендельсоном. Представители разных сфер духовной деятельности, они говорят об одном предмете – о соотношении критики и искусства. Оттеняя друг друга, названные пары голосов, вступающие как бы в двойной диалог, утверждают в конечном итоге не только плодотворность критики для развития искусства, но и еще целый ряд глубоких мыслей о соотношении критики как живой эстетики и нормативности, сковывающей свободу творчества, о самоценности критики как специфического вида искусства[1].

***

Весьма показательными по типу повествования являются публикации, посвященные вопросам психологии. Статью-рассуждение представляет собой «перевод с французского» «О том, что нас обманывает» (1809, № 7). Не обращаясь ни к кому конкретно и вместе с тем как бы ко всем сразу, автор-нарратор поднимает общечеловеческие, психологические проблемы, касающиеся внутренней сложности человека, которая связана, в свою очередь, с нравственно-философской проблемой

[1] В журнале находим и публикации собственно в жанре «мысли и замечания». Они представляют собой развернутые афоризмы. Многочисленные, довольно короткие по объему, дискурсы представителей так называемой «моральной практической философии» – на самые разные темы: философия, нравственность, психология, отличаются остроумием, оригинальностью и даже парадоксальностью суждений, воспитательным пафосом. Для Жуковского значимой становится, по-видимому, сама форма «мыслей и замечаний», в которую он облекает комплекс своих любимых идей. В тексте возникает некий образ автора, но не реального человека, а его духовного, интеллектуального облика, который взят как бы сам по себе. Он выполняет обязанность высказать своим словом то, что общепринято. В связи с этим именно в «мыслях и замечаниях» высокий уровень обобщения органично сливается с самовыражением, самосознанием личности.

внутренней свободы личности. Человек, говорится в статье, сам позволяет себя обманывать, по собственному желанию поддается лести, собственное корыстолюбие доводит его до глупости и т.д. «Не говори же: меня обманули! Но: я обманулся! – это выражение правильнее. Обманщик имел в тебе самом искусного своего помощника; он обманул тебя с собственного твоего согласия» (1809, № 7, с. 168). На этой мысли о необходимости самоконтроля, об ответственности за свою жизнедеятельность, выраженной в доверительной форме обращения к читателю – на «ты», заканчивается статья безымянного автора-нарратора, который предстает перед нами как тонкий психолог и глубокий философ.

Проблеме индивидуальности человеческой личности, проявления ею общечеловеческих чувств и страстей посвящен перевод статьи Ж. Неккер «Слезы» (1808, № 19), открывающийся, как всякое рассуждение, постановкой вопроса: «Сколько различия в слезах! Сколько различия в причине их и действии! – От чего дано им одно и то же имя?» (1808, № 19, с. 193). Далее приводится ряд конкретных ситуаций, когда человек может заплакать. Этот ряд резюмируется примечательным признанием автора-нарратора: его трогают слезы «почтенного отца», вызванные неблагодарностью сына, слезы младенца, несправедливо наказанного безрассудной матерью, слезы, проливаемые о «непостоянном супруге». Таким образом оказались перечисленными основные темы сентименталистской литературы – семья, любовь, перед читателем предстал «чувствительный» автор-нарратор, главной характеристикой которого является способность эмоционально реагировать на добро и зло.

Чаще всего автор-нарратор выступает в статьях с психологической проблематикой как вымышленное, но вполне конкретное лицо, обладающее определенными чертами и характером. Публике сообщается об источнике, из которого автор черпает свои истории, которые им самим называются «истинными анекдотами», «истинными происшествиями». В психологических статьях-этюдах о «странных людях», «чудаках», к которым Жуковским проявляется повышенный интерес, очевидна забота о создании ощущения правдоподобия у читателей. Поэтому они, кроме приведенных выше жанровых определений, могут облекаться и в форму письма.

Так, перевод из А. Коцебу «Не жалкий ли он человек» (1808, № 4), посвященный проблеме противоречивости поведения человека, неповторимости его действий в общечеловеческих ситуациях, по структуре повествования делится на две неравные части. Вначале автор-повествователь, обладающий таким же знанием, как герой и читатели,

или даже меньшим, задается вопросом: «Скажите, читатели, не имеет ли иногда несчастье великого сходства с природною, неизлечимою болезнию? Как ни лечись, все болен! Что ни делай, все несчастлив!». Далее он предлагает вниманию читателей письмо деревенского священника, который «описывает жалкую участь свою издателю одного английского журнала» (1808, № 4, с. 315), не объясняя при этом, откуда у него это письмо, знаком ли он с его автором и т.д.

Большая часть перевода представляет собой рассказ от первого лица. Так нарратор заполняет лакуну в той информации, которой он владеет, а в тексте появляется второй, «внутренний» нарратор, ретроспективно анализирующий свою жизнь, но даже он не может дать читателю исчерпывающего знания, окончательной истины. Таким образом выстраивается нарративный тип, требующий активизации рецептивной позиции читателя. Перевод, начинавшийся обращением «внешнего» нарратора к читателям, заканчивается обращением к издателю (а через него, в конечном итоге, к читателям же) «внутреннего» нарратора: «Войдите, прошу вас, в положение бедного человека; напечатайте это письмо в вашем журнале» (1808, № 4, с. 323). Все эти литературные имитации, игра с масками, надеваемыми на автора-повествователя и рассказчика, служат более полному, объемному изображению в прозе «внутреннего человека»[1].

Особенно часто, как уже указывалось, статьи подобного содержания облекаются в форму «истинного анекдота» («истинного происшествия»), который в силу специфики своей жанровой структуры сыграл ведущую роль в процессе переориентации русской литературы с поэзии на прозу. По справедливому мнению многих исследователей, анекдот явился «концентратом основных принципов эпического повествования»[2], теми «клеточками, через которые в прозу проникали новые веяния»[3]. Анекдот – короткий рассказ о замечательном или забавном случае из жизни известного исторического (реже вымышленного) лица – приобрел большую популярность в начале XIX в. Он находит себе место во многих русских журналах, обычно в разделе «Смесь»,

[1] В лирике эту проблему – индивидуального стиля, форм выражения лирического героя – Жуковский начал решать несколько раньше. Как указывает А.С. Янушкевич, «метод психологического перевоплощения» поэт активно использует уже в 1806 г. «Монахиня, греческая поэтесса, старик, бард, молодые влюбленные – таковы своеобразные маски лирического героя» (*Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы… С. 53).

[2] *Белова Н.А.* Функции исторического анекдота в жанровой системе повествовательной прозы 1820–30-х гг.: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 1.

[3] *Петрунина Н.Н.* Проза 1800–1810-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980–1984. Т. 2. С. 52.

который собирал всю ту прозу, что не имела ярко выраженной жанровой принадлежности. Не успев принять устойчивую форму, анекдот относился, по точному выражению Ю.Н. Тынянова, к «мелочам литературы», являлся своеобразной лабораторией, прежде всего, таких жанров, как рассказ, повесть.

Жуковского в жанре анекдота (или «истинного происшествия») привлекает ряд моментов. Во-первых, ему принципиально важна возможность изобразить реальное историческое лицо как частного человека в его повседневной жизни, что само собой снимало условные литературные конструкции. Во-вторых, писатель дорожит возникающей в «истинном происшествии» атмосферой подлинности, которую он поддерживает, углубляя психологизм повествования. Особый интерес вызывает ориентация «истинного анекдота» на такую нарративную категорию, как рассказ, в связи с чем в рамках анекдота развиваются одновременно два процесса: установка на достоверность коррелирует с явной беллетризацией повествования. Жуковский отыскивает повествовательные возможности для будущей русской прозы в имеющейся в «истинном анекдоте» оппозиции объективной информации и субъективной манеры ее передачи. Параллельно (хотя, конечно, на другом материале) эти процессы шли в балладном творчестве Жуковского.

Переведенные Жуковским анекдоты демонстрируют нам его эксперименты, проводимые с разными способами беллетризации: начиная от разворачивания сюжета, циклизации анекдотов и кончая психологизацией повествования и разнообразными нарративными опытами. Так, перевод из «Museum des Wundervollen oder Magazin des Ausserirdentlichen in der Natur…»[1] «Чудаки» (1810, № 13, 14) представляет собой миницикл, состоящий из трех анекдотов, связанных темой, заявленной в названии, и образом и позицией автора-нарратора. Во всех трех историях использован наиболее простой способ беллетризации – разворачивание сюжета, который по сути превращается в характеристику героя. В историях о «чудаках» выстраивается некая система конкретных («истинных») событий, изложенных в хронологической последовательности. Эффект же при этом достигается следующий – необычное поведение героя остается неразгаданным от начала до конца повествования. Нарратор не способен проникнуть в сознание героя, достоверно передать его внутреннее состояние. Он только может вы-

[1] *Bergk J.A.* «Museum des Wundervollen oder Magazin des Ausserirdentlichen in der Natur…». Leipzig, 1810.

разить свое личное отношение, свои предположения в финале, что характеризует, в первую очередь, его собственный внутренний мир.

Например, первый анекдот о безымянном графе из небольшого городка Миттельвальд, который удивлял всех людей своей скупостью в отношении к близким и необычайной щедростью к чужим, заканчивается таким рассуждением автора-нарратора:

> Такова история сего человека, которого я знал лично, с которым часто разговаривал, которого поступки наблюдал в продолжение целого года, и о котором собрал многие достоверные известия. Жаль, что ничего не мог я разведать о подробных обстоятельствах его молодости; тогда было б легче угадать причину странной его жизни. Думать надобно, что скрытная досада и горесть заставили его возненавидеть людей и отказаться от света. Вероятно, содействовала тому и скука, сия мать странных прихотей. Может быть, Граф сперва решился казаться чудаком в отмщение несправедливости ненавистного ему света; потом мало помалу привык к новому образу своей жизни, и напоследок привычка сия сделалась второю натурою (1810, № 13, с. 73).

Здесь примечательна настойчивая акцентировка нарратором достоверности рассказанной истории – он был лично знаком с графом, наблюдал за ним, специально собирал о нем «достоверные известия». Но несмотря на это, он может лишь предполагать о «причинах странной его жизни». Неразведанные автором-нарратором «подробные обстоятельства молодости» графа, о чем он так сожалеет, вряд ли открыли бы ему загадку «чудака». Более того, нарратору явно необходима эта таинственность героя для утверждения своей концепции личности. В этом плане любопытна множественность возможных, предлагаемых автором мотивировок «странного» поведения графа.

Анекдоты о чудаках – это тексты с вымышленными фигурами повествователей, у которых особого рода отношениями с теми, о ком они рассказывают, и с читателями. Все это было само по себе художественным приемом, развивающим традиции Карамзина в сторону пушкинской, гоголевской прозы. В связи с этим примечательно следующее: Жуковский решительно отказывается от навязчивого присутствия автора, властно управляющего повествованием. Чтобы избежать сухости, присущей объективному повествованию от третьего лица, Жуковский играет с читателями – выстраивает галерею портретов «чудаков», рассматривая которую, читатель, с одной стороны, оказывается ведом автором, а с другой – абсолютно свободен. Если принять во внимание глубоко укоренившееся, благодаря Карамзину, представление о безличном повествовании как сухом и неестественном, то становится ясно, какой шаг вперед пытается сделать Жуковский, начав осваивать именно нейтральное, объективное повествование, предметом изображения в котором у него подспудно оказывался и мир мыслей и чувств нарратора.

Особый интерес представляют переведенные Жуковским анекдоты о реальных исторических лицах, например «Черты из жизни Суворова» (1809, № 18), «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена» (1810, № 11), «Бомарше в Испании» (1808, № 3) и др. Перевод о Суворове снабжен довольно объемным примечанием Жуковского, в котором заявлены некоторые принципиальные для него положения. Во-первых, переводчик указывает на свои приоритеты: его интересуют не столько конкретные факты, в силу того, что они «известны уже более или менее» и ему, и читателям, сколько «характер сего великого человека». Во-вторых, давая характеристику книги, «из которой выбрана эта статья»[1], Жуковский специально подчеркивает «беспристрастность» ее автора и в то же время ее беллетристический характер: в переводе Жуковского книга неслучайно называется «Краткое *описание жизни славного Суворова, сочиненное* Господином *Гильоманшем Дюбокажем*» (курсив наш. – *И.А.*). Автор-нарратор принадлежит тому времени, из которого пришел герой его сочинения, но само сочинение написано (и переведено Жуковским) уже в другую эпоху. Основная проблема «истинного анекдота», таким образом, была обозначена уже в названии.

Повествование начинается в безличной форме и сразу подчиняется изображению Суворова как необыкновенного, «странного» человека. Сознательное стремление Суворова к неповторимости, реализации своей индивидуальности связывается автором-нарратором, в первую очередь, с желанием гениального полководца сохранить свою внутреннюю свободу. Образ Суворова представлен нарратором как романтический идеал личности, которая не знает преград в достижении своих целей, непременно связанных с общечеловеческими идеалами, с интересами отечества, народа. Именно под этим углом зрения освещается целый ряд исторических событий, участником которых был великий полководец.

Одним из приемов создания образа Суворова является описание его внешнего облика. Оно также построено на интересном соотношении объективной информации и субъективной точки зрения нарратора при ее изложении. В портрете героя, построенном на мотиве несоответствия, подчеркивается все та же странность:

[1] Жуковский сам в данном случае называет источник перевода: «Эта книга недавно напечатана в Париже под заглавием: Краткое описание жизни славного Суворова, сочиненное Господином Гильоманшем Дюбокажем, бывшим подполковником Кинбургского драгунского полку, и находившимся при самом Суворове в 1794, 1795 и 1796 годах» (1809, № 18, с. 94–95).

Наружность фельдмаршала Суворова отвечала совершенно странности его характера. Он был невысок ростом; имел большой рот; лицо не совсем приятное – но взор огненный, быстрый и чрезвычайно проницательный; весь лоб его был покрыт морщинами, и никакие морщины не могли быть столь выразительны; на голове его, поседевшей от старости и трудов военных, осталось весьма немного волос (1809, № 18, с. 101).

Как видим, в описании проходит мысль о внешней непохожести Суворова на героическую личность, вся сила которой внутри его души, характера. Здесь продолжены размышления Жуковского о герое, начатые еще в ранних его прозаических и стихотворных опытах. Автор у переводчика не боится использовать юмористические нотки, которые «очеловечивают» облик Суворова. Очень активно в связи с этим используется при создании образа Суворова художественная деталь. Так, например, нарратор специально останавливается на такой «причуде» Суворова, как его нелюбовь к зеркалам, которые снимали или завешивали и в его доме, и там, где он бывал. «Очень забавно было смотреть на Рымникского героя, когда ему случалось увидеть себя нечаянно в зеркале: он закрывал глаза, морщился, кривлялся <…>» (1809, № 18, с. 102). Любопытно, что к этому месту текста Жуковский делает примечание, в котором выражает сомнение в достоверности описанного факта и просит читателей, «которые имели счастье быть близкими к особе сего полководца», подтвердить или опровергнуть эту и другие детали. Подобные примечания характеризуют уже самого автора перевода.

Крайне редко в описании Суворова используется речевая характеристика. Как правило, она дана «в исполнении» автора: «Говорил на осьми языках и по-французски, как настоящий француз. Слог его также, как и разговор, был прост, силен, отрывист и оригинален. В каждой его фразе, состоящей из двух или трех слов, заключался полный и глубокий смысл» (№ 18, с. 114–115). Совсем не прибегает повествователь к изображению чувств, мыслей, внутренней жизни своего героя. Все это не может быть известно нарратору и потому неуместно в «истинном происшествии».

Рассказ, как видим, полностью ведется нарратором, выстраивающим образ реального исторического лица как художественный, соответствующий его концепции личности. Своими примечаниями к тексту Жуковский даже подчеркивает субъективность повествования. При этом главную нарративную особенность – изображение нравственно-психологической сути героя, создание сложного, противоречивого, непредсказуемого характера – Жуковский оценил во французском подлиннике по достоинству. Неслучайно он сохраняет в своем переводе все художественные, беллетристические приемы изображения Суворова. Сохранена и структура «Черт из жизни Суворова», представ-

ляющих собой цикл анекдотов, перемежающихся прямыми авторскими характеристиками героя. Чаще всего, мысль нарратора демонстрируется на «примере» из жизни героя. Вот характерный способ организации повествования: «Самое заметное из всех моральных качеств его была истинная, постоянная доброта. <…> Вот пример <…>» и далее излагается очередной анекдот.

В «истинных анекдотах» о Гайдне воплощено образное представление о конкретной эпохе, на которую пришлись жизнь и творчество великого композитора, которая, как видно из «анекдотов», во многом формировала его личность, обусловливала его поступки. Основное место в анекдотах о Гайдне отдано событиям, которые отражают «будни истории», историко-национальные нравы, обычаи и в силу этого оказываются документальными свидетельствами эпохи. За счет них и создается исторический колорит. Так, например, история о том, как Гайдн поссорился с дворецким принца Эстергази из-за того, что он занял его место за обеденным столом, заканчивается следующим образом: «Эта ссора, весьма важная в Германии, где очень уважается этикет, опечалила принца Эстергази» (1810, № 11, с. 179). Описание того, как разрешился конфликт музыкантов оркестра, руководимого Гайдном, с принцем после исполнения ими «Прощальной симфонии», завершается весьма показательным диалогом:

> Принц Эстергази, в котором добросердечие одержало верх над самолюбием, <…> восклицает, простерши к ним (музыкантам. – *И.А.*) руки: «Друзья мои, старинные, добрые друзья мои! За что же вы меня покидаете? Вы чувствуете сами, что будучи вашим принцем, я не могу просить у вас прощения; но и я также чувствую, что вам как благородным артистам нельзя просить прощения у меня! (1810, № 11, с. 186).

Анекдоты перемежаются замечаниями нарратора, в которые как бы ненароком вводятся конкретные историко-культурные детали. Приведем характерный пример – «отступление», в котором читателю сообщается об обычных для конца XVIII в. обязанностях придворного капельмейстера и о театре Эстергази:

> Капельмейстер <…> обязан был не только сочинять музыку, но вместе и разыгрывать с оркестром сочинения других композиторов и управлять труппою Итальянской Оперы. На Эстергазиевом театре весьма часто давали Guilo Sabino, большую оперу Сартия, которого Гайдн много уважал (1810, № 11, с. 187).

***

Наконец, в массиве прозы, переведенной Жуковским для «Вестника Европы», следует выделить путешествия, где был проявлен принципиальный интерес к новому для русской литературы материалу, где самим жанром был обусловлен упор на информативность и точность

описаний, повествовательный слог. Характерно, что Жуковского привлекают «путешествия», в которых повествование ведется от лица, описывающего сложившееся задолго до него. В таких текстах всегда много деталей быта, нравов, обычаев, культурных традиций. В этом плане интересны переводы из «Путешествия в Иерусалим» Ф.Р. Шатобриана («О нравах арабов (Отрывок из Шатобрианова путешествия по Востоку)» /1810, № 10/, «Путешествие Шатобриана в Грецию и Палестину» /1810, № 17/ и «Отрывок из Шатобрианова путешествия в Грецию» /1810, № 22/).

Здесь повествователь попадает в «чужое» пространство, отделенное от него еще и временной дистанцией, что мотивирует предельную подробность описаний. Объект изображения дробится, а значит, конкретизируется еще и потому, что его созерцает, внимательно рассматривает, ощущает, осмысливает вполне конкретная личность. Иерусалим, Палестина, Греция, в которых древность не умирает, предстают увиденными глазами европейца начала XIX в. Отличительной особенностью путешественника-повествователя является удивительная подвижность «взгляда», проникающего сквозь видимые и невидимые границы. Он явит способность пребывать то в мире физическом, то в мире духовном. Таким образом, голос повествователя в «путешествиях» слышится всюду и непосредственно, он описывает окружающий его мир, размышляя при этом и об общем, вечном, и о себе.

Эпические по форме, «путешествия», переведенные из Шатобриана, являются одновременно лиробиографическими. Здесь мы видим и внешний мир, самодостаточный и интересный сам по себе, но здесь же мы видим и процесс самосознания автора, являющегося одновременно героем-путешественником и нарратором. Этот образ близок текстовому автору – Шатобриану, и вместе с тем он не тождествен ему, являясь художественным образом. Автор смотрит как бы со стороны на мир и на себя, стремясь осознать и изобразить свою отдельность и в то же время обусловленность окружающим миром. Так в прозу, всегда признававшуюся родственной эпосу, входит лирическое начало, возможность, говоря о мире, говорить о себе.

«Путешествие в Грецию и Палестину» содержит своего рода преамбулу, в которой автор поясняет читателям свою цель:

> Осматривая Грецию, Палестину, Египет и Варварию, я не имел намерения писать путешествия; но только хотел, говоря словами древних, излечить себя от невежества. Несколько лет уже занимаясь сочинением, которое должно, так сказать, дополнить книгу мою «Дух христианской», я почитал обязанностью видеть собственными глазами своими те страны, в которых я поместил своих героев (1810, № 17, с. 18).

Цель обозначена автором вполне ясно: самостроение как условие дальнейшего творческого развития. В свою очередь, творчество является мощным стимулом к самосозиданию. Здесь Шатобриан чрезвычайно близок позиции Карамзина и его «русского путешественника», чем во многом объясняется столь пристальное внимание Жуковского к «Путешествию» Шатобриана. В соответствии с поставленной целью, повествование во всех фрагментах путешествия, выбранных Жуковским для перевода, насыщено эмпирическим материалом о греческих и палестинских городах и населяющих их народах и, вместе с тем, пронизано личными впечатлениями и размышлениями автора, передающими процесс его жизнестроения. Он предстает перед читателем яркой универсальной личностью, образованной, тонко чувствующей, мыслящей. Приведем пример его описания жизни на корабле, плывущем в Иерусалим:

Я совсем не заметил того беспорядка, о котором говорят некоторые путешественники; напротив, все было весьма порядочно и благопристойно. В первый вечер по отплытии нашем два попа читали молитву, которую все слушали с великим благоговением; потом благословили корабль – и этот обряд возобновлялся после каждой бури. Напев *кирье-элей-оона* их чрезвычайно разителен: вы слушаете одну ноту, которую тянут разные голоса, один важный, другой звучный, третий тонкий и нежный – действие этого *кирье* удивительно по своей унылости и своему величию. Это, вероятно, есть древний напев первоначальной церкви (1810, № 17, с. 24).

Центр тяжести приведенного фрагмента, как и всего текста в целом, лежит на внутреннем состоянии нарратора, на его настроении в данный момент, но вместе с тем оно определяется его погруженностью в вековые традиции, идеи и образы. События, явления внешнего мира, происходящие здесь и сейчас, вписываются нарратором в контекст большой общечеловеческой истории, вечности и служат созданию его образа и одновременно совершенствованию его внутреннего, нравственно-психологического облика. Кроме того, погружение конкретных описаний в широкие и глубокие культурные контексты служит усилению эпического звучания фрагментов. Вот, например, портрет арабских женщин из статьи «О нравах Арабов»:

Женщины Аравийские выше ростом, нежели мужчины по пропорции, наружность их благородна; правильностью своего лица, красотою телесной формы и одеждою напоминают они о статуях жриц Греческих или Муз. На горах Иудейских встретились мы с тремя, которые имели на головах сосуды с водой <…> Не дщери ли это Лавана или Маданитян? Но сии прекрасные статуи бывают иногда облечены в рубища; бедность, нечистота и страдания безобразят несколько сии прекрасные формы <…> одним словом: чтобы смотреть на этих женщин с приятным чувством, надобно видеть их в некотором отдалении, довольствоваться целым и не входить в подробности (1810, № 10, с. 161).

Здесь нетрудно увидеть и руссоистские интонации описания арабок, которых повествователь видит в свете теории естественного человека. Здесь звучит и библейский контекст, вносящий свои ноты в изображение «женщин аравийских». Арабские женщины воспринимаются нарратором и в контексте античной культуры. Чтобы все это разглядеть в них, автору необходима дистанция («надобно видеть их в некотором отдалении»), прежде всего, конечно, в переносном смысле. Ему необходима эпическая дистанция для субъективного, личного восприятия сиюминутного, конкретного материала. Эту дистанцию он задает себе сам, уровнем своего культурного развития, внутренней свободой своих чувств и мыслей. Именно внутренняя жизнь автора-нарратора во многом определяет и выбор сообщаемой информации, и ее освещение. Композиция фрагментов, характеризующаяся чередованием кратких и подробных описаний, вставных новелл, психологического самоанализа, отражает сложную жизнь человеческой души, не поддающейся четким причинно-следственным связям.

Содержание «путешествия» может разворачиваться и вокруг действий (как в «истинном происшествии», «анекдоте»), в которых (прямо или косвенно) участвует путешественник-нарратор. Особенно примечательны в этом плане «Воспоминания об Ост-Индии», идущие с подзаголовком «Из Гафнерова путешествия по берегам Ориксы в Короманделе» (1809, № 20). Жанровое уточнение «воспоминания» усложняет повествовательную структуру, увеличивая их личностное звучание. В центре статьи описание ситуации, в которую попал автор, но она будет объективирована, так как он осмыслит ее сначала как происходящую с другим (речь идет здесь о том, как автор наблюдал древний индийский обряд погребения заживо жены усопшего, позже он сам переживет нечто подобное). Ситуацию «другого» автор будет соизмерять со своей собственной. Он будет искать в «другом» не особое, а как раз похожее на его собственное. Истинный «другой» в «другом», конечно, еще не открыт, но интерес к нему уже проявлен. Переживание мира персонажа через проживание самим автором подобной ситуации – это окажется чрезвычайно важным для Жуковского-прозаика и плодотворным для дальнейшего развития русской прозы. Автор-повествователь и персонаж, оказавшиеся в одной ситуации, представляют собой как бы общее эпическое «мы», но это «мы» не безличное, а дифференцированное на «я» и «он».

В первой части статьи все внимание автора-нарратора будет прикован к состоянию обреченной на смерть женщины, о котором он может лишь догадываться по ее реакции на ритуальные действия окружающих,

по отдельным деталям ее поведения («она беспрестанно нюхает гвоздичный корешок», «шевелит губами, как будто читает молитву», «смотрит в молчании на покойного»). Внутреннее состояние героини достраивается и с помощью описания эмоциональных реакций окружающих на совершаемый обряд и собственных ощущений при этом. Во второй части «Воспоминаний…» автор, упавший ночью в глубокую пропасть, рассказывает уже только о своих ощущениях и переживаниях, но все они связаны с воспоминанием увиденного днем ритуала.

Таким образом, анализ небеллетристической переводной прозы Жуковского, опубликованной в 1807–1811 гг. в «Вестнике Европы», позволяет сделать некоторые выводы. Прежде всего, отметим, что работа Жуковского с «промежуточными» жанрами привлекательна для него с точки зрения расширения предмета изображения в прозе и с формальной стороны. В процессе перевода Жуковский открывает универсальность прозы в плане ее содержания, ее способность вобрать в себя всю полноту внешнего и внутреннего мира. Такую же универсальность проза «промежуточных» жанров демонстрирует и при использовании самых разных типов повествования, начиная от древнейших эпических форм и кончая лирическими. Все чаще внимание Жуковского-прозаика привлекает личная форма высказывания, что свидетельствует о значительных глубинных сдвигах, происходящих в отечественной прозе начала века, в том числе и благодаря усилиям Жуковского. Сосредоточенность автора на внутренних состояниях автора (повествователя), на внутренней его работе становится признаком прежде всего таких жанров, как письмо и путешествие. Ни о какой строгой закрепленности определенного предмета изображения или структуры повествования за тем или иным жанром говорить не приходится. Координацию материала, повествования, эмоциональной окраски и т.д. у Жуковского диктует личное ощущение его как автора. Надо полагать, что Жуковский шел к этому от собственного романтического мироотношения, в котором на первый план была выдвинута личность.

5. Сюжеты и нарратив переводных прозаических сказок В.А. Жуковского

В 1826 г. в журнале «Детский собеседник», издаваемом Н.И. Гречем и Ф.В. Булгариным, в разделе «Словесность» под общим заголовком «Детские сказки» были опубликованы переводы шести сказок из сборников «Kinder und Hausmärchen gesammelt» братьев Гримм и «Histoires, ou Contes du Temps Passé» Ш. Перро, выполненные В.А. Жуков-

ским десятью годами ранее[1]. В примечании издателей читателям сообщалось имя переводчика, «почтенного нашего поэта», которому здесь же выражалась благодарность «за украшение <…> издания сими статьями, прекрасными по нравственной цели и образцовыми по слогу перевода» (с. 95).

Эти переводные сказки Жуковского не раз привлекали внимание исследователей в связи с проблемами фольклора и его роли в становлении русской национальной литературы, в связи с изучением знаменитой царскосельской осени 1831 г., когда Жуковский и Пушкин одновременно работали над созданием авторских стихотворных сказок в «народном духе», в связи с проблемами взаимодействия стиха и прозы в творчестве первого русского романтика и многими другими[2]. В данном разделе обратимся к сюжетам и нарративу сказок Жуковского в аспекте прагматики перевода, влияния на ход и результат переводческого процесса ряда определенных целеполаганий переводчика, среди которых ориентация межъязыковой коммуникации на определенную группу реципиентов, обеспечение желаемого воздействия на них, стремление воспроизвести прагматический потенциал подлинника, соответствующий общим творческим поискам переводчика.

Установка Жуковского на решение этих задач и повлекла за собой адаптивное транскодирование иноязычных произведений, оказавшееся наиболее заметным на сюжетно-повествовательном уровне переводных сказок писателя. Передача информации как таковой отступает в них на второй план, а на первом оказывается ее целенаправленное преобразование. Таким образом, можно утверждать, что переводные сказки Жуковского, опубликованные в «Детском собеседнике», представляют собой особую репрезентацию оригинала на русском языке, изначально не предназначенную для его полноценной замены, что нам и демонстрируют, в первую очередь, их сюжетостроение и повествование.

---

[1] Детский собеседник. 1826. № 2. С. 95–124. Далее цитирую с указанием в тексте страницы в скобках.

[2] См., напр.: *Елеонская Е.* Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. Т. LXX, № 3. Варшава, 1913. С. 161–169; *Скачкова С.В.* Сказки В.А. Жуковского (Генезис, источники, жанровое своеобразие). Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1985; *Она же.* Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин) // Русская литература. 1984. № 4. С. 120–128; *Березкина С.В.* Пушкинская фольклорная запись и «Сказка о царе Берендее» В.А. Жуковского // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 267–278; *Айзикова И.А.* Значение малых эпических фольклорных жанров для развития прозы Жуковского в 1810-е гг. (прозаическая басня, сказка, назидательная новелла, притча) // Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004. С. 230–240.

При этом отметим сразу, что адаптация, предполагающая целую парадигму различных преднамеренных отклонений от оригинала, вплоть до его упрощения в структурном и содержательном отношении, отнюдь не упрощает процесс перевода. Он выливается в участие переводчика, в качестве реципиента, в речевом и художественном акте источника и в создание им нового текста, предназначенного для коммуникации с новым адресатом – русской детской аудиторией, в отличие от иноязычных авторов и переводчика, не обладающей достаточными познаниями и опытом для полноценного понимания художественного текста, тем более принадлежащего чужой культуре. Одновременно, как уже было указано выше, переводчиком решается широкий спектр задач, связанных с собственным творчеством и развитием русского литературного процесса, одним из двигателей которых Жуковским всегда признавалось литературное взаимодействие.

***

В первую очередь, обращает на себя внимание активное использование Жуковским сокращенного вида перевода. Допущенные сокращения вызваны разными причинами. Например, в «Волшебнице» (перевод сказки Ш. Перро «Les fees») Жуковским, старавшимся избегать прямой дидактики как средства оказать воспитательное воздействие на читателя, из повествования выпущены стихотворные нравоучения («Moralité» и «Autre moralité»), которыми заканчиваются все сказки французского автора, придававшего, как отмечают исследователи, своим contes открытый «морализующий характер», утверждавшего, что «самое важное в сказках – мораль». «Особенно выдвигает он нравоучительное значение сказок для детей <…>. Но как раз «нравоучения» у Перро обычно не подходят для детского возраста», – отмечает Н.П. Андреев[1]. В подтверждение приведем моралите из «Les fees» в русском современном переводе:

Нравоучение
Пусть стоит вежливость забот,
Но забывать о ней не надо,
И рано ль, поздно ль, а награда
Внезапно явится, когда никто не ждет

Другое нравоучение
Алмаз и отблеск золотого
Прельщают многих и манят,

[1] *Андреев Н.П.* Сказки Перро // Перро Ш. Сказки. СПб., 2000. С. 16, 17.

Однако ласковое слово
Сильнее много их и лучше во сто крат[1].

В переводе одноименной сказки из сборника бр. Гримм «Kinder und Hausmärchen gesammelt…» – «Братец и сестрица» – текст сокращается страницами в целях упрощения сюжета. В частности, Жуковский, сосредоточенный на изображении взросления личности, не переводит большой фрагмент, описывающий троекратную попытку братца напиться из ручья, трижды предупреждавшего мальчика о том, что если он «попьет водицы», то сделается тигром, потом – волком и, наконец, козленком.

Опущен также в переводе отрывок о том, как трижды козленок, с разрешения сестры, бегал смотреть на королевскую охоту, в результате чего сначала егерь отыскал домик сестрицы и козленка, потом он привел туда короля, который познакомился с девушкой, сделал ей предложение руки и сердца, и она согласилась пойти с ним в замок и стать ему женой.

Сокращению подвергся разговор злой мачехи с ее родной дочерью, а также описание их поведения в спальне королевы, у которой только что родился ребенок (в подлиннике они уносят ее в ванну, разводят там «адский огонь, чтобы королева задохнулась», одноглазую ведьмину дочь укладывают в постели королевы тем боком, где глаза не было; в спальне задвигают полог, чтобы король не заметил подмены).

Наконец, в перевод не вошел разговор короля с женой в финале сказки и некоторые другие сюжетные детали, тормозящие развитие главной, с точки зрения переводчика, идеи. Например, в оригинале сообщается, что нянька видела являющуюся по ночам в детскую мертвую королеву и спрашивала утром у стражи, «не видели ли они, чтобы

[1] *Перро Ш.* Сказки. С. 84–85 (перевод под ред. М. Петровского). Ср. с подлинником и переводом из сб. «Повести волшебные с нравоучениями, на российском и французском языках, сочиненные господином Перольтом для детей», опубликованного в Москве в 1805 г.:

Moralité
Les diamans et ies pistols
P euvent beaucoup sur les esprits;
Cependant les douces paroles
Ont encore plus force, et sont d'un plus grand prix.

Autre moralité
L'honnèteté coûte des soins,
Et veut un peu de complasance;
Mais tôt ou tard elle sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins (Contes des fees de Perrault. Bruxelles, 1837. P. 28).

кто-то в замок входил» [1]; в конце сказки королева рассказывает мужу о злодеяниях мачехи и ее дочери, а король велит привести злодеек на суд, где им и выносится приговор.

В «Красной Шапочке» (перевод одноименной сказки из сборника бр. Гримм) Жуковским опущен весь финал подлинника. В оригинале сказка, как известно, объединяет две версии – короткую, записанную со слов И.И. Хассенпфлюг, и длинную – со слов М. Хассенпфлюг. Первая версия показывает, как непослушная девочка попадает в беду и к ней приходит помощь извне. Вторая демонстрирует, как ребенок сам может одолеть угрожающую ему опасность. Эту вторую версию сказки, где речь идет о встрече девочки с другим волком, с которым она была теперь очень осторожной, предупредила обо всем бабушку и они справляются с волком уже без помощи охотника, утопив его в корыте, Жуковский и опускает при переводе.

В «Колючей розе» (перевод сказки «Dornröschen» из названного выше сборника бр. Гримм) сокращений значительно меньше, но по сути они также направлены на облегчение сюжета от деталей и второстепенных сюжетных линий: в частности, опущены два диалога (королевны со старушкой о веретене и храброго юноши с добрым стариком о «прекрасной королевне по имени Шиповничек»[2]).

В сказке «Милый Роланд и девица Ясный Цвет» (перевод сказки «Der Liebste Roland» из указанного сборника бр. Гримм) отдельные части оригинала опускаются в связи со стремлением переводчика учесть специфику детской психологии. В частности, не переведено начало сказки, большой по объему фрагмент, с натуралистическими подробностями рассказывающий о страшной смерти родной дочери ведьмы, убитой по ошибке ночью собственной матерью. Вследствие этого опущена сцена с тремя каплями крови убитой, говорящими ее голосом и задерживающими тем самым ведьму и ее погоню за падчерицей и Роландом. По указанной причине Жуковским опущено и объяснение того, почему Роланд не вернулся за возлюбленной: в подлиннике говорится о том, что юноша, оставив девицу Ясный Цвет, «угодил в западню к другой женщине, которая постаралась сделать все, чтобы он забыл свою прежнюю любовь»[3].

Наряду с сокращением оригинала Жуковским проводится адаптация переводимых текстов, заключающаяся в определенном пояснении и даже изменении содержания подлинника, прежде всего, с целью сде-

[1] *Бр. Гримм*. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 72 (пер. Э. Ивановой).
[2] Там же. С. 241.
[3] Там же. С. 270.

лать текст перевода доступным для восприятия русскими детьми. В первую очередь, отметим следующее: в силу особенностей поэтики сказки, в которой важнее всего – действие, инонациональные сказки при переводе легко поддавались русификации, которая происходила не только на уровне переназывания героев-*королей* и *королев* в *царей* и *цариц*, переселения их из *«комнат»* и *«замков»* в *«горницы»* и *«дворцы»* и т.п. Русифицировался сам тип сюжета, который старательно сближался Жуковским с характерным для русской народной сказки.

Остановимся подробнее на переводе сказки Ш. Перро «Феи», в котором, наряду с русификацией, представлены другие характерные для Жуковского-переводчика виды адаптации иноязычного нарратива.

В переводе сказка озаглавлена «Волшебница», что отражает не только русскую традицию называния носительницы чудесной силы, но и соответствует произведенным переводчиком трансформациям. Рассказчик у Жуковского повествует детям о волшебнице, которая является обеим героиням в виде слабой, бедно одетой старушки, тогда как у Перро фея предстает перед одной девушкой «бедной женщиной», а перед другой – «великолепно одетой дамой», «принцессой», что никак не объясняется и остается не очень понятным.

С самого начала переводной сказки рассказчик выстраивает четкую оппозицию двух героинь: старшая дочь «дурна» и «зла», младшая – «прекрасна и добродушна», первую «никто не любил», вторую любили все (ср. в подлиннике: старшая дочь «неприятная и заносчивая», младшая – «добрая и вежливая», «самая красивая»). Противопоставление усиливается такими введенными переводчиком яркими характеристиками положительной героини, идущими от сказителя: «Бедняжка плакала с утра до вечера, но не ленилась работать; была послушна, терпелива, и все то было напрасно, ибо ничем не могла угодить на злую мать и на злую сестру свою» (с. 95). При этом в переводе опущено указание на то, что из «отвращения» к младшей дочери мать заставляла ее есть на кухне, а приказ матери «работать без передышки» («Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse»[1]) растолковывается таким образом: «одна она должна была работать в доме, топить печь, мести горницы, стряпать на кухне» (с. 95).

Кроме того, в завязке сказочного действия произведены примечательные с точки зрения рассматриваемых нами проблем трансформации. Во-первых, более подробно и приближенно к русской этике пове-

[1] Contes des fees de Perrault. Bruxelles, 1837. P. 24.

дения младших по отношению к старшим описаны действия младшей дочери и волшебницы у ручья:

Однажды пошла она, по обыкновению, к этому источнику. <…> Наполнив кувшин водою, она возвращалась домой. <…> она подала старушке кувшин. Старушка от слабости села на траву, а молодая красавица стала перед нею на колена и осторожно поддерживала кувшин, пока она пила воду» (с. 96).

Ср.: Un jour qu'elle était à cette fontaine, il vint à elle une pauvre femme qui la pria de lui donner à boire. – Oui-dà, ma bonne mère, dit cette belle fille. Et, rincant aussitôt sa cruche, elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine, et la lui présenta, soutenant toujoirs la cruche, afin qu'elle bût plus aisément[1].

Вот однажды подошла к ней у ручья бедная женщина и попросила напиться. «Пожалуйте, тетушка», – отвечала ей девушка, сполоснула кувшин, достала воды, да почище, да почище, и дала той напиться, поддерживая кувшин, чтобы пить было поудобнее[2].

Во-вторых, в переводе конкретизирован хронотоп («День был очень жарок», встреча происходит не у ручья, а по дороге домой (что делает естественной просьбу старушки дать ей напиться), старушка сидит на траве, девушка перед ней на коленях).

В-третьих, разговор героинь передан исключительно в диалогической форме, и волшебница сама сообщает девушке о том, кто она – у Перро речь героинь в основном передает повествователь. Ср.:

Жуковский: «Знай же, я волшебница и нарочно взяла на себя вид старушки, чтобы тебя испытать» (с. 97).

Перро: «(car c'était un fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'ou irait l'honnêteté de cette jeune fille)»[3].

«(а то была фея, которая обратилась в бедную деревенскую женщину, чтобы узнать, действительно ли эта девушка такая вежливая)»[4].

Наконец, только в переводе читателям сообщается, что после разговора героинь «волшебница исчезла». В результате такой адаптации сюжет переводного текста оказался не только более понятным русскому ребенку, но и более драматизированным, динамичным, зримым, в нем подчеркнуто волшебное начало, образ всезнающего автора как посредника между читателями и героями редуцирован, а вместо этого Жуковский высвечивает авторскую позицию к героине через образ сказителя, который называет ее не иначе, как «бедная девушка», «молодая красавица», «бедняжка», «прекрасная девушка» (а отрицательные героини на протяжении всего повествования называются «злая мать и злая сестра», «злая девчонка» – у Перро авторские определения

[1] Contes…
[2] *Перро Ш.* Сказки. СПб., 2000. С. 82 (пер. под ред. М. Петровского).
[3] Contes… P. 25.
[4] *Перро Ш.* Сказки. С. 82.

в адрес героинь либо нейтральны, либо характеризуют мать и старшую дочь как грубых и заносчивых, а младшую как вежливую девушку). Подобного рода изменения характерны и для дальнейшего повествования в этом переводе (и в других).

Встречаются в переводах и замены сказочных фольклорных элементов литературными. Так, героиня сказки «Волшебница» бежит от злой матери в рощу, там же она встречает и своего спасителя. Бабушка Красной Шапочки также живет за рощей, где и встречает девочка волка. Сестрица не запрещает братцу испить волшебной воды, а говорит следующее: «Что пользы пить! <…> мы всё умрем с голоду!». Особый интерес в этом отношении представляет перевод сказки «Красная шапочка», в которой героическая и фантастическая трактовки событий отодвинуты на второй план трактовкой юмористической. Жуковскому явно импонируют эксперименты с образом сказочника-юмориста, шутника и соответственно со сказочным повествованием, и он активно акцентирует это в своем переводе. Комизмом, от речевого и до комизма положений, пронизана вся сказка Жуковского. Со смеховыми интонациями в нее входит большой пласт бытового материала, будничных подробностей. Вот финал сказки:

Насытившись, волк опять улегся в постелю, скоро заснул и начал ужасно храпеть. Он и не думал запереть двери. В эту минуту шел мимо хижины охотник; он услышал, что кто-то в ней храпел, и удивился. Не может быть, чтобы старушка могла так громко храпеть, подумал он: «Войдем и посмотрим». <…> он подкрался к спящему волку, вынул свой кортик и начал осторожно разрезывать ему брюхо. Разрезал немного – посыпались цветы, потом пирожки, потом выкатился горшок с молоком, и молоко вылилось на пол; еще разрезал – мелькнула красная шапочка, <…> выползла из желудка сама бабушка (с. 123).

Ср.: Wie der Wolf sein Gelüsten gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fieng an überlaut zu schnarchen. Der Jäger gieng eben an dem Haus vorbei und dachte «wie die alte Frau schnarcht, du must doch sehen ob ihr etwas fehlt». Da trat er in die Stube <…> sondern nahm eine Scheere und fieng an dem schlafendem Wolf den Bauch aufzuschneiden. Wie er ein paar Schnitte gethan hatte, da sah er das rothe Kappchen leuchten, und noch ein paar schnitte, da sprang das Madchen heraus und rief «ach, wie war ich erschrocken, wie wars so dunkel in dem Wolf seinem Leib!» Und dann kam die alte Grosmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum athmen[1]. (Утолил волк голод и опять в постель улегся. Заснул он сразу и громко захрапел. «Как громко старушка храпит, однако, – заметил охотник. – Надо посмотреть, может, ей плохо стало». Вошел он в комнату… взял ножницы и стал брюхо спящему волку вспарывать. Сделал несколько надрезов, смотрит – красная бархатная шапочка показалась. Щелкнул еще разочек ножницами, и выскочила оттуда девочка, жива-живехонька. «Ах, как я испугалась. У волка в брюхе так темно!» Выбралась за ней и старенькая бабушка, еле отдышалась от страха[2]).

[1] Kinder und Hausmarchen gesammelt… Bd. I. S. 142.
[2] *Бр. Гримм.* Полн. собр. сказок. Т. 1. С. 144.

Такими же особенностями повествования отличается и перевод сказки «Колючая роза». Быт напоминает о себе постоянно и в сказках «Волшебница» и «Милый Роланд и девица Ясный цвет».

Отметим при этом, что сокращение и адаптация оригинала, осуществляемые одновременно и никак не оговариваемые переводчиком (скрытой мотивировкой можно считать лишь то, что переводы были отданы для публикации в детский журнал), не мешают издателям именовать созданные Жуковским тексты переводами, причем «образцовыми по слогу». Важно, что Жуковским они тоже воспринимаются как переводы. Учтем и то, что к середине 1820-х гг. Жуковский не только достаточно хорошо владеет немецким и французским языками, но и имеет много общего с культурно-историческим и лингвистическим опытом Германии и Франции, представляет себе обстановку, в которой создавались транскодируемые им произведения. Именно это и позволяет переводчику понимать содержание текстов, извлекать из них отвечающую его задачам информацию и передавать ее русскому читателю. Другими словами, с одной стороны, Жуковский создает текст, который должен был использоваться в качестве перевода по отношению к оригиналу, т.е. быть его заменой. Но, с другой стороны, он как переводчик берет на себя коммуникативные функции, организуя процесс межъязыкового общения, направляя его в определенное русло. Расхождение между подлинником и переводом, проявляемые им вполне открыто на сюжетно-нарративном уровне, обусловливается, следовательно, уже не столько различиями между языками, сколько индивидуальными различиями переводчика и переводимых им авторов.

***

Специфика перевода Жуковского связана не только с сокращением и адаптацией оригиналов. Наряду с этим именно прагматика транскодирования сказок бр. Гримм и Ш. Перро поставила перед переводчиком задачу максимально полной передачи их жанрового потенциала, достижения общности «сказочного» канона разноязычных текстов. Множество исследований, посвященных интересу Жуковского к жанру сказки, освобождает нас от необходимости специально останавливаться на этом[1]. Мы же обратимся к проблеме эквивалентности переводов Жуковского на уровне сюжетно-нарративной ситуации.

[1] См., напр., кроме указанных выше, работы М.К. Азадовского (Литература и фольклор. Л., 1938. С. 118–120), И.П. Лупановой (Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 285–326), Т.Г. Леоновой (Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск, 1979.

Дело в том, что структура сообщения о ней в переводной сказке русского романтика оказывается продиктованной не только подлинником, но и заранее заданной жанровой традицией, не имеющей принципиальных отличий в разноязычных культурах. Сам выбор сказок для перевода показателен в этом плане, свидетельствуя о том, что Жуковскому интересны «первичные» – интернациональные сюжеты[1]. Сюжеты таких сказок, как «Волшебница», «Рауль Синяя Борода», «Братец и сестрица», «Милый Роланд и девица Ясный Цвет», конечно, были известны Жуковскому по русским источникам.

Примечательно в связи с этим, что во всех переводах сохранены мотивы дома, дороги, леса и другие, а также такая стоящая за ними «постоянная величина» сказочного нарратива, как идея жизненного пути героя, которая, как известно, определяет структуру сказки. Переводчик очень внимателен и к сказочной модели нравственного мира, утверждающей, голосом рассказчика, победу добра над злом. Не случайно все переведенные Жуковским сказки заканчиваются хорошо для положительных героев и плохо – для отрицательных.

Фантастические и героические трактовки событий, логически последовательное их изложение, невозможность совмещения нескольких действий, происходящих одновременно в разных местах, эмпиричность пространства и абстрактность времени, соотносимость жизни людей и жизни природы, осознание их органической целостности – все эти древнейшие законы сказочного повествования строго соблюдены Жуковским. В подтверждение рассмотрим структуру одной из переводных сказок (с точки зрения соблюдения в ней сказочного сюжетно-повествовательного канона, связанного, как известно, с мифологиче-

---

С. 43–56), Е.П. Званцевой (Жанр литературной сказки в творчестве В.А. Жуковского // Традиции и новаторство в художественной литературе. Горький, 19179. С. 59–67), Л.Э. Найдич (Сказка В.А. Жуковского «Тюльпанное дерево» и ее немецкий источник // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 330–341); и др.

[1] На это указывает и С.В. Березкина, привода слова М.К. Азадовского о том, что «Пушкин один из первых понял международный характер и значение фольклора», что «он с особенным интересом останавливается на сюжетах, которые ему были известны и по русским и по западным источникам» и подтверждая их утверждением А.Д. Соймонова о том, что «обращение Пушкина к тому или иному сказочному сюжету часто объясняется его «распространенностью как в русском, так и западноевропейском репертуаре», исследовательница пишет: «С полным правом это может быть отнесено и к Жуковскому, который сумел подметить интернациональный характер сюжетов, привлекавших его внимание» (*Березкина С.В.* Пушкинская фольклорная запись и «Сказка о царе Берендее» В.А. Жуковского // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 271).

скими корнями этого жанра – запрет, нарушение запрета, испытание, инициация, счастливый финал).

Обратимся к переводу «Колючая роза». Сюжет этой сказки, по мнению исследователей, является «одним из наиболее знаменитых в мировой сказочной литературе». Древнейший текст ее связывают со старофранцузским романом «Perceforest», а сами бр. Гримм указывают на «тожественность» «Шиповничка» со сказанием о Брюнгильде. Мифологические истолкования сказки связаны с осмыслением действия в ней как олицетворения засыпающей и вновь пробуждающейся природы (Спящая красавица – Заря, околдованная Ночью)[1].

Обе сказки – оригинальная и переводная – начинаются с типичного сказочного алгоритма, используемого в полном, но свернутом виде для оформления завязки: царь и царица (в подлиннике – король и королева) не имеют детей (своего рода испытание неким высшим запретом), вдруг выползший из воды рак (в подлиннике – вдруг выпрыгнувшая из воды лягушка) сообщает царице о скором рождении дочери, и далее счастливый финал, включающий в себя и элемент инициации, – рождение царевны (принцессы). Пир, организованный в честь радостного события, которым заканчивается первый сюжет, одновременно является завязкой повтора данной парадигмы – основного действия сказки. Вновь следуют мотивы запрета, его нарушения, с образом веретена в центре – как символа неизбежности судьбы – и испытание: беспробудный сон, охвативший всех и все.

Жуковский здесь поразительно точен в передаче абсолютного большинства сюжетно-повествовательных деталей: героини обоих текстов укололись веретеном в 15 лет, в отсутствии родителей; обе по узенькой лестнице (в подлиннике – по винтовой) поднялись в башню, где в маленькой комнате увидели прядущую старушку, обеим хватило легкого прикосновения к веретену и мгновенного укола, чтобы упасть и погрузиться в глубокий сон. Изображение спящего дворца (замка) переведено Жуковским чуть ли не дословно. Ср.:

В эту минуту все заснули: и царь, и царица, которые уже возвратились тотчас во дворец; и придворные, и служители, и царская гвардия; заснули и лошади в царской конюшне, и голуби на кровле, и собаки на дворе, и мухи на стенах, и даже огонь, пылавший на очаге, затих и стал неподвижен; и жареное перестало жариться; и повар заснул, схвативши за ухо поваренка, который уронил кастрюлю (с.108).

In dem Augenblick aber, wo sie den Stich tmpfand, fiel sie auf das Bett nieder, das da stand, und lag in einem tiefen Schlaf. Und dieser Schlaf verbreitete sich uber das ganze Schlos: der König und die Königin, die eben heim gekommen waren und in den Saal getreten waren, fiengen an einzuschlafen, und der ganze Hofstaat mit ihnen. Da schliefen auch die Pferde im

[1] См. коммент. Н. Андреева в кн.: *Перро Ш.* Сказки. СПб., 2000. С. 345–347.

Stall, die Hunde und Hofe, die Tauben auf dem Dache, die Fliegen an der Wand, ja, das Feuer, das auf dem Herde flackerte,ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf zu bruseln, und der Koch, der den Küchenjungen,weil er etwas versehen hatte, in den Haaren ziehen wollte, lies inh los und schlief[1] (Сон охватил и весь замок. Вернувшиеся король и королева, лишь вошли в зал, тотчас же уснули, а за ними и все придворные. Уснули и лошади на конюшне, собаки на дворе, голуби на крыше, мухи на стене. Даже огонь, пылавший в печи, и тот замер и уснул, жаркое перестало скворчать и поджариваться, а повар, схвативший было за вихры поваренка, тот, верно, чего-то не доглядел, отпустил его и тоже уснул[2]).

Финал рассмотренного сюжета являет собой завязку следующего повтора сказочной парадигмы: уснувший вместе со всеми ветер и наступившая повсюду тишина повлекли за собой мгновенное возникновение вокруг дворца густого терновника (в подлиннике – шиповника) – очередная реализация мотива запрета. Далее является «прекрасный царский сын» («храбрый юноша»), преодолевающий преграду, пробирающийся во дворец и целующий спящую царевну. Происходит чудесное пробуждение девушки и всего окружающего мира (инициация), и повествование завершается традиционным сказочным финалом – пышной свадьбой, после которой царевна Колючая роза и царевич (королевна Шиповничек и королевич) жили счастливо до самой смерти.

Итак, на уровне передачи сюжетной ситуации Жуковскому удается найти синонимичные со сказочным каноном структуры, иногда отличающиеся лишь дополнительной информацией (например, в приведенном выше описании спящего дворца у Жуковского появляется такая деталь: в кухне, кроме повара и поваренка, находится еще и повариха, заснувшая, не дощипавши курицы) или собственным порядком развития, или количеством составляющих мотивов, что не препятствует эквивалентности передачи основной, главной информации, не несет ее искажения.

Как переводчик Жуковский очень внимателен и к принципам и приемам сказочной характерологии. Выше уже говорилось о выстраивании переводчиком, вслед за подлинником, четкой оппозиции положительных и отрицательных героев, об органичном синтезе внутренних и внешних характеристик: добрая и красивая младшая дочь и злая и безобразная старшая в «Волшебнице», прекрасная девица Ясный цвет, которую так назвали за «ее доброе сердце, за ее смирение и красоту» (с. 116), из сказки «Милый Роланд и девица Ясный цвет», и злая одноглазая дочь ведьмы в «Братце и сестрице», прекрасная и добрая Изора и жестокий Рауль, наводящий на всех страх своей синей боро-

[1] Kinder und Hausmarchen gesammelt durch die Bruder Grimm. Gottingen, 1857. Bd. I. S. 252–253.

[2] *Бр. Гримм.* Полн. собр. сказок. Т. 1. С. 240.

дой, «суровым лицом с густыми бровями» и «ужасным голосом» – из сказки «Рауль Синяя борода» и т. д. К тому же во всех сказках сохранены образы чудесных помощников из мира людей (старички, старушки, «милые братья», прекрасный храбрый царевич и т. п.), животных и растений (рак, белая уточка, озеро, роза), вещей и пр.

Эквивалентными переводы Жуковского делает и его стремление передать жанровую стилистику подлинников. В частности, в переводах сохранена эмоциональность повествования, образные компоненты значения ситуации, мотива, слова, хотя ее (эмоциональности) характер может меняться переводчиком достаточно свободно [1].

Вместе с тем Жуковский-переводчик создает, конечно, свою, русскую, принадлежащую писателю-романтику, сказочную романтическую картину мира. Предпочтения определенного способа в описании сказочной ситуации связаны со стремлением переводчика провести через свой текст свои цели коммуникации.

В первую очередь, Жуковского заботят нравственно-психологические нюансы сказочного повествования. Так в переводе «Колючая роза» появляются следующие уточнения: царица «была добра, прекрасна», они жили с царем счастливо, перед появлением рака царица сидит на берегу и плачет, после его обещания она «удивляется», «хочет поблагодарить доброго рака», у царя «по несчастью» было всего 12 золотых приборов для угощения на пиру и т.д., и т.п. – всего этого нет в подлиннике.

Приведем характерный пример из сказки «Рауль Синяя борода» – описание того, как Изора, нарушив запрет мужа, из любопытства, вошла в комнату с железной дверью:

---

[1] Жуковскому очень важно сохранить и дидактизм сказок, через «намек» и гораздо реже напрямую передать «моральный урок» маленькому читателю. Так, в сказке «Волшебницы» речь феи, обращающейся к старшей сестре, переведена следующим образом: «Какая же ты грубая! – сказала ей старушка. – Я накажу тебя. С этих пор, при каждом слове твоем, будет выпадать у тебя изо рта или змея, или лягушка» (с. 97). Ср. подлинник: «Vous n'êtes guère honnète, – reprit la fée sans se mettre en colère. – Eh bien! Puisque vous êtes si obligeante, je vous donne pour don qu'a chaque parole que vous direz il vous sortira de la bouche ou un serpent, ou un crapaud» (Contes des fees de Perrault. P. 26) – «Вы не очень вежливы, – отвечала ей фея, не рассердившись. – Ну что ж, за то, что вы такая неуслужливая, даю вам в качестве дара то, что при каждом слове из вашего рта появится змея или жаба» (*Перро Ш.* Сказки. С. 84). Или, например, в сказке «Колючая роза» (в единственной из всех переведенных) находим такое примечание к рассказу о чудесных дарах, принесенных волшебницами новорожденной царевне, отсутствующее в подлиннике: «В одних только сказках волшебницы могут дарить совершенствами. Делом наставников будет изъяснить детям нравоучение каждой сказки и отделить в ней прикрасы вымысла от полезных истин» (с. 107).

И она взяла золотой ключ, пошла потихоньку к железной двери, которая находилась в конце темного коридора; сердце ее ужасно билось; ей казалось, что кто-то за нею следует, и чем ближе подходила она к железной двери, тем страшнее ей становилось; отдернула черный занавес; вложила золотой ключ в железный замок, дрожала, думала, отпирать ли, или нет; наконец повернула ключ, замок отперся, дверь тронулась, застучала, отворилась, и глазам Изоры представилась темная пространная горница, слабо освещенная маленьким окном: она вошла, Боже мой, что она там увидела! <…> Бедная Изора! Побледнев от ужаса, она побежала назад <…> (с. 102)[1].

Повествование в переводе отличается динамизмом и чрезвычайной напряженностью, нагнетанием атмосферы ожидания чего-то таинственного и ужасного, хорошо известной русскому читателю по балладам Жуковского. Здесь и множество глаголов действия, и характерная свето- и цветопись (золотой, темный, черный, слабо освещенный), звукопись (употребление таких согласных, как *ж, з, р*), образы-символы ключа, замка, железной двери, черного занавеса, особый хронотоп (вечернее время, темный коридор, вернее, его тупик, темная горница с маленьким окном); наконец характеристики состояния героини (пошла потихоньку, сердце ее ужасно билось, ей казалось, что за ней кто-то следует, ее страх усиливается, она дрожит, думает, отпирать ли дверь) и самого рассказчика, выраженные не только перечисленными выше особенностями повествования, но и прямыми восклицаниями: «Боже мой, что она там увидела!», «Бедная Изора!». Все это служит, как и в балладах, созданию эффекта эмоционального потрясения у читателей, которому Жуковский всегда отводил главную роль в воздействии художественного произведения на человека.

Прагматика перевода, как видим, совершенно органично ставит перед Жуковским в качестве первоочередной художественно-эстетическую, поэтическую задачу. Основной целью его переводов является достижение определенного эстетического воздействия на читателя, создание художественного образа. Такая эстетическая направ-

[1] Ср. перевод текста Ш. Перро, который считается древнейшим, по сравнению с вариантом из сборника бр. Гримм, где сюжет сказки значительно усложнен: «… она спустилась потайной лестницей и так при этом спешила, что раза два чуть себе шею не свернула. Подойдя к двери комнатки, она остановилась на несколько минут, задумавшись о запрещении своего мужа и рассуждая о том, что ее могло постичь несчастье за непослушание. Но искушение было так сильно, что она не могла удержаться, взяла маленький ключик и отворила, дрожа, дверь комнатки. Сначала она ничего не увидала, так как окна были закрыты. Через несколько мгновений она, понемногу, разглядела <…> Она чуть было не умерла от страха <…> (*Перро Ш.* Сказки: Пер. под ред. М. Петровского. С. 67). Не обсуждая в данной статье вопрос об источнике перевода Жуковского, скажем лишь, что, как нам представляется, русский переводчик работал над сказкой, известной по всей Европе, опираясь на два текста – Ш. Перро и бр. Гримм.

ленность переводов взаимодействует с их воспитательно-дидактическими задачами.

Именно этим можно объяснить тот факт, что среди переведенных Жуковским сказок нет ни одной, в которой бы композиционно-семантическая и сюжетно-нарративная модель жанра сказки, при всем внимании к ней, о чем речь шла выше, была воспроизведена полно и точно. Писатель «высвобождает пространство для реализации» собственных «художественных задач»[1], что было вообще характерным для его творчества. В данном случае он весьма свободен в отношении к «переменным величинам» сказки (термины В. Проппа).

На что же направлена «фильтрация» этих «переменных величин» у Жуковского-сказочника, и что именно он позволяет себе трансформировать в этом жанре? Прежде всего, уплотняется и структура сказки в целом, и отдельные ее элементы. Так, в «Волшебнице» редуцирован мотив изгнания героини из дома, ее поиски пути и препятствия: «Она долго бежала. Не смея оглянуться, забежала далеко и, наконец, потеряла дорогу. Но это было к ее счастью. Царский сын, который тут забавлялся охотой, находился в это время в роще». Девушка рассказывает ему о своем несчастье и о своем волшебном даре. «Он полюбил ее, <…> представил царю <…> и царь позволил сыну на ней жениться (с. 96). Здесь нет ни волшебной избушки, ни леса, ни испытаний, описанных в подлиннике. Сказочное действие в результате оказывается чрезвычайно динамичным.

Широко представлено противоположное редукции явление – расширение сказочной основы дополнительными деталями, штрихами. Если в народной сказке не проявляется никакого интереса к обстановке действия, к внешнему виду действующих лиц, к их чувствам и настроениям, к пейзажу, то для Жуковского все это очень важно. Вот, например, фрагмент из сказки «Братец и сестрица»:

<…> двери горницы отворились, в двери вошла настоящая Царица, бледная и печальная. И она тихонько приблизилась к колыбели, посмотрела на спящего ребенка, вынула его, накормила грудью, поправила его постельку, поплакала над ним, поцеловала его и благословила; потом пошла в угол, где спал козленочек, погладила его и также поцеловала (с. 114).

Ср.: … die Thüre aufgieng, und die Königin herein trat. Sie nahm das Kind aus der Wiege, legte es in ihrem Arm und gab ihm zu trinken. Dann schüttelte sie ihm sein Kischen , legte es wieder hinein und deckte es mit dem Deckbettchen zu. Sie vergas aber auch das Rehchen nicht, gieng in die Ecke, wo es lag, und streichelte ihm über den Rücken. Darauf gieng sie ganz stillschweigend wieder zur Thüre hinaus»[2] («… открылась дверь и вошла

[1] *Скачкова С.В.* Указ. соч. С. 5.

[2] Kinder und Hausmarchen gesammelt … S. 62.

королева. Взяла она младенца из колыбели, покормила его, взбила подушечку и уложила сыночка, накрыв одеяльцем. Не забыла она и про козлика, заглянула в угол, где он лежал, нежно его погладила и тихонько вышла»[1]).

За всеми этими подробностями – идущее из самых недр психологии творчества Жуковского-поэта стремление раскрыть нравственно-психологические причинно-следственные связи сказочных событий, психологическое, внутреннее содержание повествования, что помогало читателю поверить в реальность сказочных идеалов, способствовало максимальному эмоциональному, а значит, и воспитательному воздействию на читателя.

Так в сказочном нарративе, параллельно идиллиям [2], прозаическим басням, Жуковским делались первые шаги к художественному открытию, которое имело огромные последствия для русской литературы. Это было открытие символического образа бытия, открытие поэзии жизни в обыкновенном и будничном, прозаическом, связанное прежде всего с образом автора-рассказчика. Лироэпос Жуковского обретает в прозаических сказках свои зримые формы. На слиянии эпического, всеобщего, объективного с индивидуальным, субъективным сосредоточен в них Жуковский. В этих сказках все оживлено субъективностью, поэтичностью, лиризмом образа сказочника, от лица которого, голосом которого и ведется повествование.

Очень важно, что прозаические переводы данных сказок появляются на пике полемики о гекзаметре. Жуковского привлекают также разговорно-сказовые интонации, размеренность прозаической сказки. Он видит во всем этом скрытые возможности развития повествовательного стиля.

---

[1] *Бр. Гримм.* Полн. собр. сказок. Т. 1. С. 72.

[2] Интересно, что именно в это время Жуковский-поэт обращается к переводам идиллий Гебеля, в которых он попытался усилить эпическое звучание сообщением повествованию черт народности в гердеровском понимании. «Овсяный кисель» и другие «сельские стихотворения» Жуковского передавали характерную для народной концепции мира, патриархальной по своей сути, идею соотносимости жизни людей и жизни природы, их органического единства. Примечательно, что в своих переводных идиллиях поэт сохраняет повествование от лица рассказчика-«сказителя», самовыражение которого происходит в самом процессе размеренного детального рассказывания, когда раскрывался символический образ бытия, в обыкновенном и будничном – поэзия и смысл жизни. Жуковский сосредоточивается на синтезе эпического воссоздания бытия и его индивидуального переживания. Именно обращение к народному сознанию, к быту как отражению бытия, к слиянию эпического и лирического, субъективного и объективного намечало литературный водораздел, по одну сторону которого оказались Жуковский и Пушкин, по другую – такие их современники, как, например, Гнедич и Панаев.

Причем в сказках, не предназначавшихся для широкого круга читателей, Жуковский пошел на еще более смелый эксперимент, чем в идиллиях. В них Жуковский совместил бытовое содержание, которое в идиллиях «облагораживалось», по замечанию И.М. Семенко, гекзаметрической формой, с прозаической речью (бытовое с бытовым), надеясь при этом создать поэтический текст с бытийным звучанием. Простота рассказа сочетается здесь с простым материалом, однако сказочный сюжет становится «эмблемою человеческой жизни»[1], проза – поэзиею. Сам жанр сказки с ее сюжетными повторами, утроением действий, деталей, с традиционным комплексом мотивов помог Жуковскому осуществить ритмическую организацию текстов, соединить описательность и мелодичность.

6. Идиллическая модальность переводов В.А. Жуковского из И.-П. Гебеля

Становление во второй половине 1810-х гг. нового типа поэтического мышления, устремленного к открытию «поэзии» в «прозе жизни» и, соответственно, выработка новой нарративной стратегии связаны у Жуковского с активными опытами в жанре идиллии. В частности, 1816–1818 гг. обозначены его работой над переводами из сборника представителя демократического крыла немецких идилликов И.-П. Гебеля (1760–1826) «Алеманнские стихотворения» (Alemannische Gedichte. Karlsruhe, 1803), который был высоко оценен Гете, Уландом, а затем и Жуковским. Эти переводы, по словам А.С. Янушкевича, «стали трамплином» для дальнейших поисков Жуковского в области лироэпической поэмы, стихотворной повести и героического эпоса[2].

Первым явился перевод стихотворения «Das Habermuss», написанного Гебелем в 1800–1801 гг. Он был осуществлен по указанному изданию (о чем переводчик специально сообщает читателю в примечании к стихотворению), с незначительным сокращением количества стихов (Жуковским опущено 3 последних стиха: «Un jetz gohnt in d Schuel; dort hangt der Oser am Simle! / Fall mer kais, gent Achtig, un lehret, was men ich ufgitt! / Wenn der wider chommet, se chommet der Zibbertli uber»). В альманахе «Für Wenige. Для немногих» (1818, № 2) стихотворение было разбито на 4 строфы, в последующих публикациях,

[1] Слова Жуковского из предисловия к его идиллии «Овсяный кисель».
[2] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 161.

в том числе в последнем прижизненном собрании сочинений, Жуковский отказался от этого.

Традиционно исследователи и комментаторы считали первой по времени именно публикацию в «Für Wenige. Для немногих» 1818 г. Но реально Жуковский познакомил своих товарищей с данным переводом на одном из заседаний «Арзамаса» в 1816 г. В протоколе от 24 декабря читаем: «Секретарь Светлана представил членам донесение о своих поступках; и члены уверились, что он приобрел новые великие совершенства, документами сих новоприобретенных совершенств служат: 1-е. Очаровательный Овсяный кисель, который члены единодушно провозгласили райским кремом»[1]. А в речи, произнесенной Жуковским в «Арзамасе» еще раньше (в середине декабря), в связи с его возвращением к обязанностям секретаря по приезде из Дерпта, читаем: «Муза моя состряпала из гекзаметров овсяный кисель. О друзья мои, отважусь дать ли вам киселя. Осмелюсь ли сказать вам вместе с доброю бабушкою, которая потчует им своих внучков: Кушайте, светы мои, на здоровье! Господь вас помилуй!»[2]. Чуть позже, 29 ноября 1817 г. «Овсяный кисель» был прочитан П.С. Яковлевым на 31-м заседании Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. В «Трудах» Общества в 1817 г. и был впервые опубликован «Овсяный кисель» Жуковского. Уже в февральской книжке 1818 г. «Für Wenige. Для немногих» это стихотворение было переиздано. В этом же году оно было перепечатано в «Сыне Отечества»[3] и таким образом получило широкую читательскую известность.

Данные уточнения позволяют подчеркнуть программный характер перевода, являвшегося для Жуковского в этот период одним из его эстетических манифестов. Рожденный во многом в атмосфере арзамасских заседаний, он демонстрирует новую модель мира Жуковского. Сам поэт прекрасно осознавал, что он экспериментирует в «совершенно новом и нам еще неизвестном роде». Именно об этом он пишет А.И. Тургеневу 21 октября 1816 г.: «Между тем написал, т.е. перевел с немецкого пьесу под титулом Овсяный кисель; не думай, что этот кисель был для Арзамаса; нет, но надеюсь, что он покажется вкусным для Арзамасцев, хотя и не разведен на бессмыслице. Это перевод из Гебеля, вероятно, тебе неизвестного поэта, ибо он писал на Швабском диалекте и для поселян. Но я ничего лучше не знаю. Поэзия во всем

[1] «Арзамас»: Сборник: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 380.
[2] Там же. С. 384.
[3] Сын Отечества. 1818. № 11. С. 190–194.

совершенстве простоты и непорочности! Переведу еще многое. Совершенно новый и нам еще неизвестный род»[1]. Словно отвечая на бурную полемику вокруг своих баллад, которые якобы уводили от жизни, Жуковский обращается к жанру идиллии, демонстрируя свои возможности изображения «неодушевленной природы» «свежими яркими красками», конкретизации идиллического характера сообщением ему черт национальности и народности в гердеровском понимании[2].

В примечании к переводу Жуковский приводит выдержку из статьи Гете о Гебеле: «Гебель, – говорит Гете об авторе Алеманнских стихотворений, – изображая свежими яркими красками неодушевленную природу, умеет оживотворить ее милыми аллегориями». И далее Жуковский вслед за Гете с восторгом пишет о том, что Гебель, в отличие от «древних поэтов и новейших их подражателей», наполнявших идиллию «существами идеальными», «видит во всех сих предметах одних знакомцев своих поселян». Положительная оценка этого факта обнаруживает связь Жуковского с гердеровской концепцией органического развития мира, с его ориентацией на народность. Перевод Жуковского, таким образом, прямо отвечал на вопрос времени – об обращении поэзии к национальным, народным истокам.

«Das Habermuss» было наименее локальным среди Алеманнских стихотворений и легко поддавалось русификации. Жуковский осторожно вводит в свой перевод русские имена, приметы русского национального быта, употребляет разговорную, простонародную и даже диалектную лексику, тогда как для Гебеля характерно употребление нейтральной лексики. Относя свой перевод в 3-м и 4-м изданиях собраний сочинений в отдел «Сельские стихотворения», Жуковский подчеркивает еще одну тенденцию своей переводческой стратегии – попытку воспроизвести сам способ мышления русской крестьянки. Ее образ, конечно, как и у Гебеля, идеализирован, ориентирован на тип, созданный сентименталистской литературой. Но самое главное – Жуковскому важно было сохранить дидактизм оригинала, передать характерную для народной концепции мира патриархальность, соотносимость жизни людей и жизни природы, осознание их органического единства. Это был первый практический шаг к созданию русской народной идиллии и одновременно к еще одному художественному открытию, имевшему огромные последствия. Это было открытие символического образа бытия: в обыкновенном и будничном открывалась

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 164.

[2] См.: *Вацуро В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 124–138.

поэзия жизни. Лироэпос Жуковского, таким образом, в «Овсяном киселе» обретает свои зримые формы. Показательно, что в «Общем оглавлении» последнего прижизненного собрания сочинений Жуковского «Овсяный кисель» был помещен в отдел «Смесь». На синтетическом характере образности в произведении, на слиянии эпического воссоздания бытия с его индивидуальным переживанием акцентирует внимание читателей сам Жуковский в своем предисловии к стихотворению: «Говоря о простой былинке, он (Гебель. – *И.А.*) возбуждает в душе Читателя прекрасные мысли о Провидении. Все оживлено в его картине. Каждое растение имеет своего Ангела; жребий невидимого зародыша также занимает всеобъемлющую любовь Создателя, как и блистательный жребий планеты… И тленная былинка неприметно становится эмблемою человеческой жизни»[1].

Очень важно, что Жуковский сохраняет в переводе повествование от лица героини (старой крестьянки), когда ее самовыражение происходит в процессе рассказывания. Кроме того, подчеркивается ориентация на слушателя включением в размеренное детальное повествование лирических вставок-обращений, характерных для устной речи. Размеренности рассказа вполне соответствует сохраненный Жуковским гебелевский ритм гекзаметра. Уже в самом этом факте – принципиальная позиция поэта. Перевод появляется в разгар полемики о гекзаметре, возникшей в связи с работой Н. Гнедича над переводом «Илиады» и шире – в связи с отказом русской поэзии от французской традиции, на защиту которой встали классики, – в пользу античной и немецкой. В. Кюхельбекер прямо заявлял об этом в 1817 г., видя здесь симптом поворота русской литературы к новой, т.е. романтической, поэзии[2].

И.М. Семенко по поводу «Овсяного киселя» справедливо замечает: «Разговорно-сказовый гекзаметр привлекал Жуковского как одна из возможностей развития в России повествовательного стиля. Ему было важно при этом, что гекзаметрическая форма облагораживала бытовой содержание, придавала своего рода священность, значимость самым обыкновенным факторам жизни»[3]. Сам Жуковский еще в примечании к переводу с восторгом говорил о простоте рассказа, о сочетании ее с высоким и важным содержанием. Проблема соединения поэзии и прозы явилась дополнительным стимулом обращения Жуковского к «Овсяному киселю», написанному гекзаметром, синтетиче-

[1] Труды Общества любителей российской словесности. М., 1817. С. 62–63.
[2] См.: *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах. М.; Л., 1964. С. 174–178.
[3] *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 226–227.

ским метром, где сосуществует ритмическая организация и повествовательная стихия, описательность и мелодичность[1].

Ничего подобного до сих пор русская идиллия не знала. Может быть, поэтому опыт Жуковского не был оценен по достоинству даже в ближайших к нему литературных кругах. П.А. Вяземский писал о том, что переводами из Гебеля Жуковский роняет себя в общественном мнении[2]. А.Ф. Мерзляков даже глумился над переводами Жуковского, предпочитая идиллиям Гебеля идиллии г-жи Дезульер (русский перевод их был сделан Мерзляковым еще в 1807 г.). В своей речи в московском Обществе любителей российской словесности в 1818 г. он называет «Овсяный кисель», наряду с «Красным карбункулом» и «Адельстаном» «злоупотреблением поэзии и гекзаметра». Причем, по воспоминаниям М.А. Дмитриева, речь была произнесена при большом стечении народа в присутствии Жуковского и получила резонанс[3]. В кругах «классиков» переводы из Гебеля, и в частности «Овсяный кисель», рассматривались как уродливые порождения «романтической моды». В письмах И.М. Муравьева-Апостола к Капнисту содержатся уже прямые ассоциации: Байрон – З. Вернер – «Карбункул и Овсяная каша»[4]. Однако романтику К.Н. Батюшкову тоже не нравилось, что Жуковский переводит Гебеля[5]. Но Жуковский работы над Гебелем не прекращал и перепечатывал «Овсяный кисель» из издания в издание, сопровождая его высокой оценкой поэзии Гебеля в целом.

Между тем по поводу идиллии в русской литературе конца 1810-х – начала 1820-х гг., как известно, развернулась бурная полемика, в которой участвовали Панаев, упорно переводящий Геснера, Гнедич: здесь достойным изображения объектом признавалось лишь «высокое», бытовая сфера была лишь слегка обозначена, оставался непреодоленным разрыв между формой и содержанием[6]. По другую сторону находятся идиллии Жуковского и близкого к нему по своим творческим устремлениям А. Дельвига. В них создавался лирический характер, обусловленный определенным типом культуры. Именно идиллии Жуковского и Дельвига оказались близки творческим устремлениям А.С. Пушкина,

---

[1] Эпос Жуковского в гекзаметрах С.А. Матяш справедливо назовет «стихотворной прозой» – см.: *Матяш С.А.* Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение XIX века. М., 1917. С. 91

[2] Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899–1913. Т. 2. С. 226.

[3] См.: *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 168–169.

[4] См.: *Громова Т.Н.* Литературные взаимоотношения И.М. Муравьева-Апостола и В.В. Капниста // Русская литература. 1974. №1. С. 113.

[5] См.: Русский архив. 1884. Кн. 1. С. 236.

[6] См.: *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 124–125.

который высоко ценил переводы Жуковского из Гебеля, в частности «Овсяный кисель», и упрекал критику, не увидевшую в нем достоинств. «Овсяный кисель» был для него примером поэзии, «освобожденной от условных украшений стихотворства»[1]. Неслучайно в своей речи, посвященной вступлению в «Арзамас», сохранившейся во фрагментах, Пушкин упоминает Жуковского именно как автора «Овсяного киселя»: «Венец желаниям! Итак, я вижу вас, / О други смелых муз, о дивный Арзамас! / Где славил наш Тиртей кисель и Александра»[2].

Следует сказать и о Ф.Н. Глинке, продолжателе или подражателе «Овсяного киселя» Жуковского. Его сказка «Бедность и труд» очевидно ориентирована на этот перевод Жуковского самой структурой и даже интонационным строем (Ср., например: «Как же в светлице нам быть-то? Опять вы в бирюльки? Аль вечно / Руки поджавши сидеть, а работу под лавку? Нет, дети! Боже спаси вас!..»[3]). Глинка вслед за Жуковским стремится создать «простонародный русский рассказ в гекзаметрах», по существу идиллию типа гебелевской в переводе Жуковского. При этом, как это было для него обычным, он вводит несвойственные Жуковскому социальные аллегории, что и делало его сказку фактом литературной политики Союза Благоденствия. Как и Жуковский, Глинка не ограничился одной гекзаметрической народной сказкой, за ней последовали и другие.

Примечательным откликом на «Овсяный кисель» была пародия О. Сомова, вышедшая из «самых недр» Вольного общества словесности, наук и художеств, которое поддерживало панаевскую идиллию. Она была написана в декабре 1820 г. и называлась «Соложеное тесто». Пронизанная парафразами из Жуковского и Глинки, она указывала на то, что именно у этих авторов считалось внеэстетическим. Сомов пародирует принцип детального эпического описания, простонародность. Стремясь подчеркнуть «неприличие» своих «образцов», автор пародии сгущает натурализм описания («Дети! Ко мне все бегом: на столе соложеное тесто! / Полно дурить на дворе да гонять поросят по закутам. / Нутка, усядьтесь: да рыла, чур, не марать и ложкой не драться. / Кушайте, светы мои, на здоровье: Христос вас помилуй …»). Эта пародия намечала литературный водораздел, по одну сторону которого стоит Жуковский и его сторонники, по другую – Панаев со своими последователями.

---

[1] *Пушкин А.С.* ПСС. Т. I–XVI. М.; Л., 1937–1949. Т. XI. С. 73.
[2] Арзамас: Сборник: В 2 кн. Кн. 1. С. 384, см. также с. 588.
[3] Сын Отечества. 1818. № 3. С. 110.

Сообщая А.И. Тургеневу в письме от 21 октября 1816 г. о завершении перевода идиллии И.-П. Гебеля «Овсяный кисель», восторгаясь поэзией этого немецкого автора, Жуковский обещает перевести из Гебеля «еще многое»[1]. Стихотворение «Тленность» (1816) явилось одним из этого «многого». Его источник – стихотворение «Die Vergänglichkeit», написанное Гебелем в 1800–1801 гг. и вошедшее в тот же сборник «Алеманнские стихотворения». Перевод Жуковского полный (в нем лишь на 1 стих больше, чем в оригинале), с отдельными незначительными несовпадениями количества стихов в монологах дедушки и внука у переводчика и у Гебеля. В черновом неоконченном автографе перевода отсутствуют формальные признаки диалога, текст не делится здесь ни на строфы, ни на фрагменты речи героев стихотворения. Впоследствии оно приобретает форму диалога, как в оригинале. Вслед за Гебелем Жуковский дает произведению характерный подзаголовок, в переводе которого русский поэт несколько отходит от автора (срв.: у Гебеля – «Gesprach auf der Strase nach Basel, zwischen Steinen und Brombach, in der Nacht»). С подзаголовком «Разговор», подчеркивающим ориентацию на слушателя, стихотворение помещено в оглавление последнего прижизненного собрания сочинений Жуковского.

Русский поэт-романтик переводит «Тленность» белым пятистопным бесцезурным ямбом, и это было его первое обращение к данному размеру, выбор которого неслучаен. Прежде всего, он связан с драматизированной формой стихотворения (впоследствии Жуковский будет использовать белый 5-стопный бесцезурный ямб в своих драматических произведениях, «опробовав» его на идиллии[2]). Во-вторых, обращение к названному размеру связано с экспериментами Жуковского в области сказового повествования, «устности» изложения, что, в свою очередь, вытекало из общих процессов конца 1810-х гг. – взаимодействия, взаимовлияния прозы и поэзии, формирования лироэпических и эпических жанров в романтической литературе. Как показывают рукописи, работа Жуковского над переводом определялась именно поисками в области повествования и в области стиха.

Прежде всего, Жуковский тщательно работает над стилем перевода, приближая его к сказовому, что соответствовало образу дедушки, вернее, его патриархальной мудрой концепции мира, согласно которой в мире всему есть предел, но именно конечность отдельного осознается залогом вечного движения коллективной жизни. Романтический

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 164.
[2] См.: *Матяш С.А.* Указ. соч. С. 71.

универсализм, свойственный, например, балладам Жуковского, здесь «заземляется» сказовым повествованием. Отсюда – основные настроения перевода: умиротворение, гармония, мудрое приятие всех объективных законов бытия. Конечно, образ дедушки, его разговор с внуком – всего лишь внешний прием, способствующий изложению целостной, хотя и драматической концепции мира и человека, причем в ее житейском, более прозаическом осмыслении. Но это было знаком перехода Жуковского к новому типу повествования. Сама разговорность стихотворения свидетельствует об общей тенденции движения Жуковского к «стихотворной прозе». Миф, легенда, лежащие в основе баллад, сменяются в «Тленности» житейской философией дедушки, который по-своему развивает тему самостояния человека перед обстоятельствами. Показательно, что Жуковский очень точно передает гебелевскую идею веры в Бога, смирения перед его волей.

Тенденции, обозначенные в «Тленности», были развиты в дальнейшем творчестве поэта, в том числе и в переводах из Гебеля (образ доброго дедушки из «Красного карбункула», видимо, был подсказан аналогичным образом из «Тленности»[1]). Установка на сказовость, как уже отмечалось, разрабатывается и в сказках, где тоже появляется рассказчик – мудрый дедушка.

Жуковский оригинально эпизирует материал подлинника: вводятся очень характерные детали, придающие картине описательность, эпичность. Переводчик старается быть «прозаичнее» Гебеля. Он подчеркивает эпическое дыхание времени. Многочисленные обстоятельства времени, отсутствующие у Гебеля, у Жуковского воссоздают вечное, универсальное течение жизни. Размышлениям дедушки придается субстанциальный смысл: частная жизнь человека помещается в вечное движение истории и природы. У Жуковского появляется большая степень обобщенности за счет соединения конкретного и универсального. Он более последовательно раскрывает состояние бренности всего сущего, акцентирует момент ухода, разрушения, но с целью подчеркнуть идею постоянного движения, осуществляющегося благодаря вечной смене старого новым. Конец и начало, жизнь и смерть у Жуковского явно амбивалентные понятия. Более яркие, чем у Гебеля, картины вечной жизни усиливают в переводе антитезу конкретного, сиюминутного и вечного, всеобщего.

Особую заботу в процессе перевода Жуковский проявляет к размеру стиха, напрямую связанному с программной установкой поэта на

[1] См.: *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 191.

«плавное» течение рассказа. Известно, что именно белый ямбический стих определял восприятие «Тленности» (и других переводов из Гебеля, выполненных этим размером) друзьями и современниками Жуковского. Так, по словам Л.С. Пушкина, А.С. Пушкин тут же откликнулся пародией на перевод Жуковского: «Послушай, дедушка, мне каждый раз, / Когда взгляну на этот замок Ретлер, / Приходит в мысль: что, если это проза, / Да и дурная?..»[1]. Не принимая в конце 1810-х гг. белого (нерифмованного) бесцезурного ямба Жуковского, Пушкин уловил между тем самое главное – движение первого русского романтика к эпосу, усиление в его лирике повествовательного начала («Что если это проза»). Жуковский от души смеялся над этой пародией, уверяя, что молодой Пушкин вскоре изменит свое мнение о белом стихе[2]. И действительно, этот размер стал одним из классических в русской поэзии, а Пушкин написал им своего «Бориса Годунова».

Перевод еще одной идиллии И.-П. Гебеля «Der Wachter in der Mittelnacht» («Сторож в полночь») из сборника «Алеманнские стихотворения» – «Деревенский сторож в полночь» – продолжает серию переводов Жуковского из идиллической поэзии Гебеля, предпринятую осенью 1816 г.[3] Он, как и предыдущие, – полный, правда, с изменением строфики (количество строф и количество стихов в строфах у Жуковского и Гебеля не совпадают), хотя вслед за Гебелем Жуковский использует полиметрическую композицию (4-стопный хорей сменяется 4-стопным ямбом с рифмовкой *аа*, затем – 4-стопным ямбом с рифмовкой *аабб* и, наконец, 5-стопным ямбом). Сама по себе такая композиция была малоупотребительна в русской поэзии и обычно ориентировалась на музыкальное исполнение. «Деревенский сторож» связан с музыкой лишь косвенными ассоциациями, и использование в этом стихотворении полиметрической композиции свидетельствует о стремлении Жуковского расширить ее жанровые границы, с одной стороны, а с другой – достичь, как и в других переводных идиллиях (из Гебеля), синтеза описательности и мелодичности.

«Деревенский сторож в полночь», опубликованный в «Für Wenige. Для немногих» вслед за «Тленностью», продолжает развивать идилли-

---

[1] К.Н. Батюшков также не оценил сразу новаторства Жуковского. Он писал ему в августе 1819 г.: «Прошу тебя писать ко мне; чего тебе стоит, когда ты имеешь время писать ко всем фрейлинам и еще время переводить какого-то базельского Пиндара на какие-то пятистопные стихи» (Русский архив. 1884. Кн. 1. С. 236).

[2] См.: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М,. 1981. Т. 1. С. 209, 379.

[3] Однако этот перевод следует датировать 1 ноября 1816 г. – серединой марта 1818 г., так как. работа над ним шла с перерывами.

ческую концепцию человека и мира. В 1817 г. в письме к Д.В. Дашкову Жуковский сообщал о своем замысле двух антологий: «русских сочинений в стихах и прозе» и «собрания переводов из образцовых немецких писателей, также в стихах и прозе». В плане содержания «Немецкой книжки» указано, кроме Гете, Гердера, Шиллера: «Hebel: Weltsystem для поселян»[1]. Этот замысел, как известно, не был реализован. Но последовательная публикация в «Für Wenige. Для немногих» названных выше переводов идиллий Гебеля, представляющих целостную идиллическую картину мира, – весьма показательный факт. Полуальманах – полужурнал, «Für Wenige» издавался под покровительством великой княгини и предназначался для самого ограниченного придворного круга. Он должен был познакомить будущую царицу с русской литературой. Вместе с тем «Für Wenige. Для немногих» должен был заполнить некоторую пустоту в душе кн. Александры Федоровны, оказавшейся в чужой стране, в чужой культуре. Очень важно, что для достижения этих целей Жуковский и избирает свои переводы из Гебеля, в том числе и «Деревенского сторожа в полночь». Работа над этим переводом ярко демонстрирует стремление Жуковского – русского мыслителя и поэта уйти от абстрактности, умозрительности к индивидуальному переживанию внешнего мира, к правдивому, естественному изображению этого мира в поэзии. Сопоставление подлинника и перевода, автограф свидетельствуют о принципиальности для Жуковского в момент работы над переводом решения проблемы «идеализации» и «простоты» в искусстве, конкретности и всеобщности. Причем чем к большей конкретности, естественности приближается Жуковский, тем большей свободы творческого воображения это требует от него. По сути он дописывает гебелевскую картину множеством деталей, делая ее живой, общедоступной, общезначимой. В этом смысле характерен уже перевод названия и отказ от первоначального названия «Ночной сторож». То, что эта замена для Жуковского принципиальна, подтверждает и факт помещения идиллии в отдел «Сельские стихотворения» в 3-м и 4-м изданиях сочинений поэта.

В переводе подчеркивается идея всеобщей подвижности (движение во внешнем мире, движение настроений, мыслей сторожа, движение в самой неподвижности), непосредственности впечатлений лирического героя. Стремясь создать законченные описательные отрезки (ст. 3–28, 35–66 и т.д.), Жуковский дает в переводе свое членение на строфы, которые концептуально соединяются серией последователь-

[1] Сочинения В.А. Жуковского: В 6 т. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 6. С. 440–441.

ных вопросов и восклицаний («Как все молчит!» или «Куда идти мне?», «Как быть! Где был я? Где теперь?»). Тщательность в изображении внешнего мира не отменяет, а, напротив, предполагает таинственность, мистицизм описанного в «Деревенском стороже…». Такая атмосфера передается полунамеками (не напрямую констатируется, как у Гебеля) – «в полночной глубине», «чу!» и т.п. Сиюминутное превращается в символ вечного, отсюда многочисленные «как будто», «как узнать», «смутно», «не знаю». В переводе появляется очень важный для Жуковского образ занавеса и бесплотного духа. Эти образы, как всегда у Жуковского, связывают два мира: идеал, поэзию, вечность и реальность, прозу, временное. У Жуковского, таким образом, неизмеримо большую роль играет сопряжение вещественной пластики и символического звучания предметной картины. «Деревенский сторож…» в этом смысле не только обобщает опыт предшествующих идиллий, но и носит не менее программный характер, чем элегии, такие, например, как «Славянка», «Невыразимое».

Для «Für Wenige» Жуковским был сделан в конце 1817 г. еще один перевод из И.-П. Гебеля – «Утренняя звезда» – одноименного стихотворения «Der Morgenstern», в котором развиваются общие принципы идиллий, вошедших в альманах «Для немногих», а позднее в отдел «Сельские стихотворения» (4-е издание сочинений Жуковского): интерес к природе, сельской жизни, которая наиболее близка природной красоте и гармонии. Как и в других переводах гебелевских идиллий, Жуковский уделяет в «Утренней звезде» особое внимание художественной детали, которая для лирического героя стихотворения включает в себя какую-то сущность, важный смысл. Самая обычная картина предстает в переводе высшей красотой и целесообразностью, мигом высшего единения человека с природой, мироздания с Богом. Не менее тщателен переводчик в передаче атмосферы подвижности, царящей и во внешнем мире, и в душе лирического героя. Отсюда – одухотворение, оживотворение обычных картин, описанных в «Утренней звезде». Стихотворение, как и многие, вошедшие в «Für Wenige», отличается мелодичностью и было положено на музыку А.В. Муравьевым.

Наконец, из сборника Гебеля «Алеманнские стихотворения» Жуковским в январе – марте 1818 г. был сделан перевод «Летний вечер» – одноименного стихотворения немецкого автора «Der Sommerabend». Перевод выполнен, вероятно, специально для «Für Wenige. Для немногих», он – полный. Однако Жуковский, активно способствовавший, как известно, бурному расцвету метрических форм в русской поэзии,

сохранив строфику оригинала, сознательно нарушает в этом переводе правило альтернанса (внутри строфы со сплошными мужскими окончаниями) и изменяет размер стиха.

Здесь, как и в других переводах из Гебеля, Жуковский вновь всматривается в повседневное лицо природы и человека. При этом, по сравнению с Гебелем, Жуковский более внимателен к конкретным деталям пейзажа. И в целом описательность в переводе – иного рода. Она подчинена созданию символических образов, вызывающих богатые ассоциации и производящих благодаря этому (как в музыке) сильное эмоциональное впечатление. Все это, взятое вместе, делает произведение Жуковского необычайно мелодичным. Жуковскому это было, по-видимому, очень важно. В конце января – начале февраля 1818 г. после выхода в свет первого номера «Für Wenige» поэт пишет А.И. Тургеневу: «Посылаю тебе и все арзамасцам первый номер моего песенного журнала, моя ученица скоро все это будет петь по-русски»[1]. Неслучайно позднее это стихотворение было положено на музыку несколькими композиторами: А.А. Астафьевым, М.Р. Щиглевым, Н.М. Ладухиным, В.И. Ребиковым.

Жуковский более активно и последовательно соединяет в своем переводе два стиля: собственно поэтический и элементы прозаического, включая разговорную лексику. В силу этого описание захода солнца оборачивается глубокой медитацией и самопроникновением лирического героя. Задача переводчика – запечатлеть постоянные смены состояния природы и настроения лирического героя, в связи с чем в переводе более четко выделены 3 части стихотворения: заход солнца, солнечный день и появление месяца на небе (это хорошо почувствовали Н.М. Ладухин и В.И. Ребиков: их музыка на слова «Летнего вечера» Жуковского – для 2- и 3-голосых хоров).

Таким образом, переводы «Алеманнских стихотворений» Гебеля, выполненные Жуковским в «эпоху романтических манифестов» и складывающиеся в некую систему, прежде всего, демонстрируют свою эпическую природу, глубокий синтез внутреннего мира лирического героя и окружающей его картины мира, чем обусловлены все уровни их поэтики. Они стали фактом русского эстетического сознания, обусловив многие новые «повороты» и в творчестве позднего Жуковского, и в истории русского лироэпоса.

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 186.

7. Эволюция балладного нарратива в переводах В.А. Жуковского из Г.А. Бюргера

В личной библиотеке В.А. Жуковского (томская коллекция) содержится несколько книг немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера (1747–1794), одного из известных представителей немецкого преромантизма, создателя жанра «серьезной баллады», взятой из народных преданий[1]. Это: Burger Gottfried August. Gedichte von Burger. Theile 1–2. Gottingen, 1789 и отдельное издание «Леноры» – Lenore. Ballade von Burger. Wien, 1798. Первая книга содержит пометы Жуковского в оглавлении. Подчеркиванием и звездочкой он отмечает название ряда баллад. Среди них «Lenore», «Der Raubgraf», «Robert», «Das Lied vom brauen Manne», «Der Bruder Iraurock und die Vilgerinn», «Die Enrfuhrung», «Der wilde Jager», «Lenardo und Blandine», «Das Lied von Treue», «Graf Walter» и некоторые другие. По всей вероятности, Жуковский заинтересовался многими балладами Бюргера. Об этом говорит и наличие на нижней крышке переплета большого списка предполагаемых произведений из 28 названий, в том числе из возможных балладных сюжетов:

Людмила
Двенад<цать> спящ<их> дев
Путешеств<енник>
Кассандра
Пустынник
Искупление
Три пояса
Марьина роща
Из Розамунды

Маргарита
Роберт
<нрзб.>
Ленардо и Бландина
Пилигримка и монах
Монах
Похищение
Обольщенная
Иноходец
Сикст и Клера
Алексис и Аликс
Робин Гуд
Святослав
Рогнеда и Владимир
Отрочев монастырь

[1] Библиотека В.А. Жуковского: Оп. 748, 749.

Святополк
Gang nach dem Eisenhammer Kraniche der Ibicus
Ахилл[1]

«Людмила», как справедливо указал В.И. Резанов[2], не являлась первым балладным опытом Жуковского и первым его обращением к переводам из балладного наследия Бюргера. Исследователь приводит 20 стихов (5 строф) незаконченного переложения баллады Бюргера «Ренальдо и Бландина»[3]. Не закончив работу над «Ренальдо и Бландиной», Жуковский обратился к «Леноре». За многое Жуковский ценил Бюргера и в период 1805–1808 гг. даже предпочитал его в чем-то Шиллеру. «Бюргер в роде баллад единственный… В особенности изображает он очень счастливо ужасное… Картины свои заимствует он от таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов, но мрачное владычество суеверия – Шиллер менее живописен, язык его не имеет привлекательной простонародности Бюргерова языка, но он благороднее и приятнее… Шиллер более философ, а Бюргер простой повествователь, который, занимаясь предметом своим, не заботится ни о чем постороннем»[4].

Как неоднократно отмечали исследователи, Жуковского привлекали в Бюргере фантастика, «счастливое изображение» ужасных картин таинственной природы. Это было близко поэту-романтику своим антирационалистическим пафосом. Безудержный полет фантазии, исключительность сюжета, таинственные силы, «тяготеющие над человеком и побуждающие героя к остросюжетному драматическому действию»[5]; Л.И. Душина «главным импульсом баллады» считает «стремление ощутить жизнь на ее отлете от обыденного[6]. Все это во многом определяло эстетику романтизма у Жуковского, признававшегося: «Баллада мой избранный род поэзии»[7].

Творческая установка Жуковского на создание русской баллады четко сформулирована в подзаголовке к «Людмиле»: «Русская баллада, подражание Бюргеровой “Леноре”». Отсюда определенная бли-

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы… С. 82.
[2] *Резанов В.И.* Указ. соч. Вып. 2. С. 490–491.
[3] Черновая рукопись находится в РНБ, оп. 1., № 12, л. 49.
[4] См.: *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. СПб., 1883. С. 39–40.
[5] *Иезуитова Р.В.* Жуковский и русская романтическая баллада // Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 86–87; *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. С. 138.
[6] *Душина Л.И.* Роль чудесного в поэтике первых русских баллад // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах. М., 1972. С. 69.
[7] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 104.

зость «Людмилы» к русской балладе XVIII в. и особенно к сентиментализму Н.М. Карамзина (см., например, балладу Карамзина «Раиса», близость Жуковского к которой проявилась в самом имени героини – «Кронид вдали бежал от глаз моих с Людмилой»)[1]. Самое главное воздействие сентиментализма, во многом определившее русский стиль баллады Жуковского, проявилось в элегизме тона «Людмилы», на который обратил внимание Н.И. Гнедич, указывая, что отличие баллады Жуковского от Бюргера проявилось не во внешнем, а во внутреннем преобразовании не только имен и лиц; «краска поэзии, тон выражения и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам»[2]. Наиболее точно и полно сказал об этом Н.В. Гоголь: «Светлана» и «Людмила» разнесли в первый раз греющие звуки нашей славянской природы… элегический род нашей поэзии создан им»[3]. Это прежде всего проявилось в героях баллады, облик которых Жуковский видоизменил до неузнаваемости. Грустная и мечтательная Людмила не похожа на решительную и страстную Ленору. Смягчен и одухотворен и образ «зловещего» жениха-мертвеца.

В переводе появились лирические пейзажи, отсутствующие у Бюргера, с характерной лексикой Жуковского: «месяц величавый», «тихая дубрава», «зерцало зыбких вод», «далекий свод небес». Все это поэтизирует стиль баллады, романтизирует его, устремляет взор автора и читателя ввысь, к идеалу. Жуковский преодолевает беспросветный ужас, так же как и грубую простонародность Бюргера. Самой переработкой стиля бюргеровой «Леноры» Жуковский подтвердил слова В.Г. Белинского, что он «поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу»[4].

Создавая свою первую балладу, Жуковский наряду с русскими национальными традициями активно воспринял черты оссиановского стиля. Об этом также писал Гнедич: «Выпуская в Бюргере картины страшные и несообразные с вероятием нашего народа и заменяя их своими, певец Людмилы использовал “совершенно оссиановские тени”:

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой…»[5].

---

[1] О влиянии сентиментализма на балладу Жуковского говорил А.С. Грибоедов (Сын Отечества. 1816. Ч. 31, № 30. С. 57).

[2] Сын Отечества. 1816. № 27. С. 437.

[3] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937–1952. Т. VIII. С. 378 (подчеркнуто Ф. К.).

[4] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 221.

[5] Сын Отечества. 1816. № 27. С. 3.

Об оссианизме первой баллады Жуковского писал и А.С. Пушкин, назвав героиню шотландкой[1]. Оттенку меланхоличности, элегичности соответствовал и измененный Жуковским размер. Вместо 4-стопного ямба у Бюргера – 4-стопный хорей «Людмилы».

Русифицируя «Людмилу», Жуковский меняет историческую подоплеку произведения. Упоминающаяся в подлиннике война 1741–1748 гг. между австрийской императрицей Марией Терезией и прусским королем Фридрихом II заменена ливонскими войнами (Московское царство XVI в.). В «Людмиле» звучат ноты злободневности. Баллада создавалась в эпоху войны с Наполеоном. Как указывал С.П. Шевырев, «первая баллада “Людмила” была ко времени… не одна русская дева оплакала мертвеца в своем суженом»[2].

Иногда Жуковский решительно вмешивается в сюжет «Леноры» Бюргера. Он изменяет сцену на могиле, изображая смерть Людмилы. Усилена у Жуковского и религиозная тема. Так, ст. 40–50 (спор матери и дочери о милости Божией) и такие строки, как: «…грех – роптанье; / Скорбь – Создателя посланье», характерны для религиозной философии Жуковского[3]. Предостережения религиозно настроенной матери Людмилы (Дочь, воспомни смертный час; / Кратко жизни сей страданье; / Рай – смиренным воздаянье, / Ад – бунтующим сердцам») сливаются с «тихим, страшным хором», завершающим балладу:

Смертных ропот безрассуден;
Царь Всевышний правосуден;
Твой услышал стон Творец;
Час твой бил – настал конец (ПССиП, III, 16).

Современники восторженно приняли «Людмилу» (Гнедич, Шевырев, Вигель, М. Дмитриев и др.). «Упитанные литературой древних и французскою, ее покорною подражательницей, – пишет Вигель, – мы в выборах его (Жуковского. – *Ф. К.*) увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещенные луной, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам… Нужен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но наконец, даже полюбить их… <он> создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма»[4]. Наиболее точные и развернутые характеристики первой баллады Жуковского дал В.Г. Белинский. Напоминая о том, что «Жуковский начал

[1] *Пушкин А.С.* ПСС. М., 1996. Т. XI. С. 9.
[2] Москвитянин. 1853. Т. 1. С. 83.
[3] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 347–348.
[4] *Вигель Ф.Ф.* Записки. М., 1928. Т. 1. С. 342–343.

свое поэтическое поприще балладами», что «этот род поэзии начат им, и создан, и утвержден на Руси», Белинский уверял, что «Людмила» Жуковского «явилась кстати. Она имела успех, каким воспользовались "Душенька" Богдановича и "Бедная Лиза" Карамзина»[1]. Определяя место «Людмилы» в истории русской баллады, исследователь XX в., А.С. Немзер сказал не менее справедливо: «"Людмила" словно таит в себе разные пути движения жанра – либо к причудливо-свободной игре с сюжетом, как в "Светлане", либо к "неукрашенному" повествованию, немузыкальному рассказу»[2]

В связи с дискуссией по проблемам народности (1816–1820-е гг.) П.А. Катенин опубликовал свой известный перевод «Леноры» Бюргера в простонародном стиле, назвав его «Ольгой»[3]. Произведение, полемически направленное против «Людмилы» Жуковского, вызвало достаточно острый спор между Гнедичем и Грибоедовым, смысл которого был глубоко понят Пушкиным. Он писал: «…Катенин… вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал Ольгу. Но сия простота и даже грубость выражений, сия соломлочь, заменившая воздушную цепь теней, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнение в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым»[4].

«Светлана» – новая, отличная от «Людмилы» переделка «Леноры» Бюргера, в которой связь с первоисточником еще слабее, чем в первой балладе, и проявляется она лишь в сюжетном мотиве возвращения жениха-мертвеца за своей невестой. Создавая оригинальное произведение со многими чертами романтической народности своего времени, Жуковский, как убедительно показано в ряде исследований[5], черпает материал из русского фольклора и русских этнографических источников. В фольклоре, по собственному признанию поэта, он видит «суеверные предания, сказки, легенды, в которых нужно искать разгадку народного духа»[6]. Об ориентации Жуковского на фольклорно-

[1] *Белинский В.Г.* ПСС. VII. С. 167–168.

[2] *Немзер А.С.* Сии чудесные виденья // Свой подвиг совершив… М., 1987. С. 163.

[3] Вестник Европы. 1816. № 9. С. 19–25; Сын Отечества. 1816. № 24. С. 186–192.

[4] *Пушкин А.С.* ПСС. М., 1996. Т. 11. С.221. Подробно о литературной борьбе вокруг «Людмилы» см.: *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 148–152.

[5] См.: *Иезуитова Р.В.* «Светлана» В. А. Жуковского (из истории русской баллады) // Учен. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 245. Л., 1963. С. 183, 184, 191, 192; *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995. С. 84–98.

[6] Из письма к А.П. Зонтаг (Уткинский сборник. М., 1904. С. 89; подчеркнуто Ф. К.).

этнографические материалы свидетельствуют два наброска плана «Святки» и «Гаданье», сохранившиеся в рукописи, которая датируется 1808–1810 гг. Первая часть плана опубликована[1], вторая – в отрывках – глубоко проанализирована Р.В. Иезуитовой. Приведем план Жуковского впервые полностью:

Святки. Баллада. Светлана

Описание гадания – приход жениха – отъезд – изобр. путешествия – избушка на равнине – исчезает – Изображение мертвеца – Голубок – пение за дверьми – стук в двери – просыпается – свет утренний – унылость – весть о смерти.

Гаданье

Сберитесь, девушки, гадать; собрались – накрыли платком серебряную тарелку, туда? Перстни, поют – кому вынется, тому сбудется; /Людмила/ Ольга сидит задумавшись, мысли ее с милым другом – он в дальней стороне – давно нет вести – что-то он, здоров ли, жив ли –

Но вот поставлено зеркало в пустой горнице – два прибора – заложили крюк на дверь – сидеть девушке до полуночи – пришла – села – покажись, милый друг – все тихо и молчит, вдруг затускло зеркало – послышался шум – крюк спал с двери – входит милый сам – я здесь, я за тобою, едем венчаться – страх уступил радости – скачут –

Сани летят, месяц светит – поле сияет – снег летит – кони пышут, милый друг молчит, бледен и уныл – Ольга посматривает на него с робостью – он не отвечает и смотрит на месяц – скачут мимо церкви, она освещена, дверь отворена настежь; виден гроб; поют панихиду, Ольга закрыла глаза? И проскакали мимо – милый молчит и смотрит на месяц I

– Подымается метель, заносит дорогу; над санями летит черный ворон; кони фыркают; в стороне светится огонек; стоит уединенная избушка; кони мчатся к избушке; I остановились; вдруг все исчезло, Ольга одна у избушки.

Боится отпереть; перекрестилась; стучится; нет ответа; отпирает I – что ж, в избушке нет никого; на столе стоит гроб; перед гробом образ со свечой – Идти вперед страшно; назад – метель и вьюга; вошла, села в угол и плачет? – упала перед образом, помолилась; села в угол.

Вдруг вьюга как будто затихла; в избушке /разлилось тихо/ как будто кто-то вздохнул; Ольга оглянулась; подле нее сидел белый голубок; тихо он к ней подлетел и к ней на плечо II все опять утихло II вдруг начал /трещит гроб, образа/ колыхаться белый голубок?;

мертвец начал двигаться; окостенелые руки раздвинулись; голубок /полетел/ слетел и сел к нему на грудь; он силился встать и не мог;

оборотил голову на Ольгу и страшно засверкал на нее глазами. Увы! Она узнала помертвевшее лицо своего друга II Он силился говорить, но голос в его груди и слышалось одно дикое стенание; вдруг вьюга сильнее прежнего завыла, в двери застучали; заупокойные голоса запели венчальные песни… Ольга проснулась!

Она увидела себя на старом месте; перед зеркалом; утро уже за окном и светит в окно: за дверьми говорила ее мамушка /про что/ отопри, мое дитя! Что так долго!.. II Она вышла к ним бледная, уныла: Ах, что видела. Не добро предвещает мне этот сон. Ах, что сталось с моим другом.

Проходит день, проходит другой! Она не пьет, не спит, не ест! /весть/ нет его! I … Ах! Ольга! Почто жить, возненавид<еть> свет, заключить? себя в монастырь:

[1] *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. Л., 1939–1940. Т. 1. С. 390.

Там могила и пр.
На дороге пыль, скачет[1].

План в значительной мере соответствует балладе Жуковского, в которой автор поэтически, со всеми приметами становящегося романтического стиля, развертывает предусмотренные сюжетные ходы:

План (Гаданье): Ольга сидит задумавшись, мысли ее с милым другом – он в дальней стороне – давно нет вести – что-то он, здоров ли, жив ли.

«Светлана»:

Как могу, подружки, петь?
Милый друг далеко;
Мне судьбина умереть
В грусти одинокой.
Год промчался – вести нет;
Он ко мне не пишет;
Ах! а им лишь красен свет,
Им лишь сердце дышит…
Иль не вспомнишь обо мне?
Где, в какой ты стороне?
Где твоя обитель?
Я молюсь и слезы лью!
Утоли печаль мою,
Ангел-утешитель (ПССиП, III, 32).

Или:

План: «Вдруг вьюга как будто затихла; в избушке … кто-то вздохнул; Ольга оглянулась; подле нее сидел белый голубок; тихо он к ней подлетел и <нрзб.> к ней на плечо // все опять утихло»

«Светлана»

Все утихло… вьюги нет…
Слабо свечка тлится,
То прольет дрожащий свет,
То опять затмится…
Все в глубоком мертвом сне,
Страшное молчанье…
Чу, Светлана!.. в тишине
Легкое журчанье…
Вот глядит: к ней в уголок
Белоснежный голубок
С светлыми глазами,
Тихо вея, прилетел,
К ней на перси тихо сел,
Обнял их крылами (ПССиП, III, 36).

Слова плана развернуты в эмоционально-психологическую, сентиментально-элегическую картину души героини, ее грусти, тревоги, любви в процессе широкого использования русского фольклора и на-

[1] РНБ. Оп. 1. № 786. Л. 10 об.

родной этнографии. Очевидна близость баллады Жуковского к сборнику М. Чулкова «Абевега русских суеверий» (1789)[1]. Например:

Чулков – «4. Льют олово или свинец, воск и золото в воду, загадывая прежде, и какое изображение выльется, то и верят крепко, что то в жизни с ними случится»

«5. Слушают под окнами, загадав прежде, и какое слово от бывших в избе услышат, то по тому и располагают свою судьбину».

«7. Полют снег, и в которую сторону бросит оной, то и слушает тамо, какая прежде собака залает, ежели толстым голосом, то быть ей за старым мужем, а когда тонким, то быть за молодым».

«9. Снимают ночью кур с насести и, принеся в горницу, дают клевать счетом пшеницу или другой какой зернистый хлеб: а по тому и отгадывают будущую свою участь».

«17. Бросают башмаки через ворота на улицу, и в которую сторону ляжет оной носком, в той стороне и быть ей замужем…» (с. 150–154)

«Светлана»

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили (ПССиП, III, 31).

Воссоздавая поэтический колорит русского фольклора, отличаясь этнографической точностью, Жуковский рисовал впечатляющую картину русских святок, русского народного обычая, являющихся в «Светлане» основой лирической интерпретации образа и углубляющих лироэпическое начало баллады.

Народность языка баллады, ее песенно-мелодическое начало проявляются и в образно-стилистической системе, в лексике и фразеологии: «подруженька», «колечко», «легохонько», «борзый конь», «белый голубок», «звонкие чаши», «ярый воск». Иногда в фольклорном духе дан целый эпизод. Так описан отъезд Светланы с женихом, отсутствующий в рукописном варианте:

Идут на широкий двор
В ворота тесовы;
У ворот их сани ждут;
С нетерпенья кони рвут
Повода шелковы (ПССиП, III, 34).

Из народной поэзии взяты и символические образы: ворон, голубок. Идя в определенной мере от сюжетной схемы Бюргера (жених-

[1] См. об этом: *Иезуитова Р.В.* Указ. соч. С. 182.

мертвец), Жуковский переосмысляет ее в народном духе, приближая жениха к фольклорному «злому жениху» (Р.В. Иезуитова).

Самое большое отличие «Светланы» Жуковского от «Леноры» Бюргера и даже от «Людмилы» – финал, светлый и радостный. Все страшные картины мотивированы сном. Пробуждение приносит радость, счастье, любовь. Здесь у поэта тоже проявилась связь с фольклором. Оптимистическая концовка усиливается в процессе работы над произведением. В ней – очень важный для Жуковского мотив веры в Провиденье:

Вот баллады толк моей:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в Провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье – лживый сон;
Счастье – пробужденье» (ПССиП, III, 38)[1].

Мотивировка фантастики сном героини не является отказом от фантастики в принципе[2]. Это углубляет и усложняет психологизм баллады, вносит мотив осуждения ропота и уныния. Вместе с тем введение мотива сна является средством раскрытия авторского диалогического отношения к происходящему. В дальнейшем развитии русской литературы мотив фантастического сна чаще всего будет использован именно в этом качестве и романтиками (А. Марлинский, А. Погорельский), и Пушкиным (например, в «Гробовщике»), что явится свидетельством перспективности поэтического мышления Жуковского.

Баллада «Светлана» имела большой успех у современников. Она была признана chef d'oeuvre Жуковского[3], прочно вошла в литературный обиход Пушкина. Из нее взят эпиграф к гл. V «Евгения Онегина»[4]. Имя Светлана неоднократно ассоциируется Пушкиным с Татьяной (гадание – гл. V, стр. X). Ленский, цитируя «Светлану»: «…та, которая грустна / И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна» (гл. III, стр. V), сравнивает героиню Жуковского с Татьяной. Два отрывка из баллады взяты эпиграфом к повести «Метель». Даже В.К. Кюхельбекер при всем своем критическом отношении к мечтательному романтизму, за отсутствие в нем народности, выделял

[1] См. о работе над концовкой в постишном комментарии в кн.: *Жуковский В.А.* ПССиП: В 20 т. Т. 3.

[2] Здесь мы согласны с мнением Н.В. Измайлова, Р.В. Иезуитовой и др.

[3] *Белинский В.Г.* ПСС. Т. 7. С. 170.

[4] Ср. другой эпиграф в беловой рукописи Пушкина: *Пушкин А.С.* ПСС. Т. 6. С. 602

«Светлану» Жуковского. «Печатью народности ознаменованы… 80 стихов в «Светлане» и в «Послании к Воейкову» Жуковского»[1].

Настойчивым, третьим обращением к «Леноре» Бюргера (29 марта – 1 апреля 1829 г.) Жуковский в значительной мере подчеркивает эволюцию своего творчества, усиление его эпичности и объективности, концентрацию писательского внимания на событии, его нравственно-философском пафосе (проблема судьбы, нравственного выбора). На этот раз Жуковский значительно приблизился к оригиналу и принципиально уточнил перевод. Он (в отличие от «Людмилы») избегает нарочитой русификации, сохраняет германский колорит (от имени героини до исторических реалий: упоминание о короле Фридерике, или Фридрихе II (1790–1886), и императрице Марии Терезии (1790–1880), воевавших между собою (так называемая война за «австрийское наследство» (1741–1748). В «Леноре» Жуковский сохраняет размер подлинника (сочетание 3- и 4-стопного ямбов, соединенных в 8-стишную строфу, соответствующих просторечному стилю оригинала). Значительно ближе Жуковский Бюргеру простотой и явной сниженностью стиля, он отказывается от столь характерной для «Людмилы» элегизации тона повествования, в некоторых стихах приближается к простонародности Бюргера, хотя и смягчает ее, явно избегая нарочито грубых и профанно-бытовых выражений. Например:

Бюргер – ст. 125 – Ich darf allhier nicht hausen. / Komm, schurze, spring und schwinge dic» (Я не должен здесь прозябать, / Иди, подоткни платье, прыгай и садись[2]).

Жуковский – ст. 125 – Нельзя нам ждать; сойди, дружок; / Нам долгий путь, нам малый срок;

Бюргер – ст. 145 – Schon Liebchen schurzte, sprang und schwang / Sich auf das Ros behende (Любимая подоткнула платье, прыгнула и вскочила на коня – с. 34).

Жуковский – ст. 145 – Она подумала, сошла, / И на коня вспрыгнула;

Бюргер – ст. 196 – Gesindel, komm und folge mir (Сброд, иди сюда и следуй за мной – с. 36).

Жуковский – ст. 135–136 – Воздушных рой, свиясь кольцом, / Кружится, пляшет, веет.

Бюргер – ст. 235–236 – Des Reiters Koller, Stuck fur Stuck, / Fiel ab, wie murber Zunder (Рыцарский колет кусок за куском / Слетел с него, как трухлявый труп – с. 38).

Жуковский – ст. 235–236 – Кусок одежды за куском / Слетел с него, как тленье[3].

Отталкиваясь от профанно-бытовых образов, Жуковский заменяет их эвфемизмами, напр.:

---

[1] Мнемозина. Ч. II. 1824. С. 38.

[2] Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 32. Далее указаны страницы этого издания.

[3] См. постишный комментарий в кн.: Жуковский В.А. ПССиП: В 20 т. Т. 3.

Бюргер – «Sag an, wo ist dein Kammerlein? / Wo? Wie dein Hochzeitsbettchen?» (Скажи-ка, … / Где, где твое брачное ложе? – с. 34; подчеркнуто Ф. К.).

Жуковский – «Но где же, где твой уголок? / Где наш приют укромный?»

При очевидной установке Жуковского на событийность и повествовательность в «Леноре» стих поэта-переводчика динамичнее, эмоциональнее, психологичнее. Это заметно уже с первых стихов:

Ст. 1–4 – Lenore fuhr ums Morgenrot / Empor aus schweren Traumen: / «Bist untreu, Wilhelm, oder tot? / Wie lange willst du saumen»? (Ленора блуждала в утренней заре, // Восстала из тяжелых снов: / «Ты неверен, Вильгельм, или мертв / Как долго ты будешь медлить» – с. 26).

Жуковский –Леноре снился страшный сон, / Проснулася в испуге. / «Где милый? Что с ним? Жив ли он? / И верен ли подруге?».

Или:

Ст. 17–18 – Und uberall all uberall, / Auf Wegen und auf Stegen, / Zog alt und jung dem Jubelschall / Des Kommenden entgegen (И повсюду, повсюду, / На каждой тропинке, / Выходил навстречу звукам ликованья, восторга / Идущих и стар, и млад – с. 26).

Жуковский – Идут! Идут! за строем строй; / Пылят, гремят, сверкают; / Родные, ближние толпой / Встречать их выбегают.

Естественно, что при переводе Жуковский отказывается от «описательного психологизма», от внешних примет потрясения Леноры.

Ст. 29–32 – Als nun das Heer voruber war, / Zerraufte sie ihr Rabenhaar, / Und warf sich hin zur Erde, / Mit wutiger Gebarde (И когда войско /рать/ прошло, / Она растрепала свой черный, как вороново крыло, волос, / И бросилась на землю / С неистовым жестом – с. 28).

Жуковский – Когда же мимо рать прошла – / Она свет Божий прокляла, / И громко зарыдала, / И на землю упал».

Стараясь быть точным в переводе и верным подлиннику, Жуковский всё же расставляет свои акценты, на первый план в «Леноре» он выдвигает тему судьбы, усиливает и психологизирует конфликт с Богом, который усугубляется далее в диалоге Леноры с матерью.

Ст. 37–40 – «O Mutter, Mutter! Hin ist hin! / Nun fahre Welt und alles hin! / Bei Gott ist kein Erbarmen. / O weh, o weh mir Armen!» (О мама, мама! Прошло так прошло! / Пусть мир и все проходит! / У Бога нет милосердия. / О горе, горе мне, бедной! – с. 28).

Жуковский – «О друг мой, друг мой, все прошло! / Мне жизнь не жизнь, а скорбь и зло; / Сам Бог врагом Леноре… / О горе мне! о горе!».

Ст. 89–92 – So wutete Verzweifelung / Ihr in Gehirn und Adern. / Sie fuhr mit Gottes Vorsehung / Vermessen fort zu hadern (Так бушевало отчаянье / В ее мозгу и венах, / Она вступала дерзко в спор / С Божьим Провиденьем – с. 30).

Жуковский – Так дерзко, полная тоской, / Душа в ней бунтовала… / Творца на суд она с собой / Безумно вызывала.

Здесь очевидно углубление конфликта с Богом, характеризующее трагическую вину Леноры и ее наказание, решающее в ее судьбе, что соответствовало нравственной и религиозной философии Жуковского 1830–1840-х гг.

Переводом «Леноры» Бюргера Жуковский наглядно свидетельствует о новом этапе своего творчества. Этого не понял и не признал давнишний оппонент Жуковского, автор «Ольги» П.А. Катенин. Напротив, он счел появление «Леноры» признанием Жуковского в слабости «Людмилы». В письме Н.И. Бахтину от 23 сентября 1833 г. он говорил: «Слово Грибоедова в споре с Гнедичем и дело Жуковского, вторым переводом признавшегося, что первый недостаточен, равно оправдывали меня в предприятии “Ольги”, несмотря на уже существование “Людмилы”»[1]. На это К. Полевой резонно возразил в том же журнале: «Я уверен, что Жуковский перевел сию последнюю («Ленору». – *Ф. К.)* не для того, чтобы сознаться в ошибке своей, как говорит г. Катенин, а чтобы показать, сколь отлично это произведение от «Людмилы». Иначе зачем стал бы он помещать в новом издании своих сочинений и «Людмилу», и «Ленору»[2].

Действительно, «собрание» под единым переплетом «Баллад и повестей» в 1831 г. как бы демонстрировало новое качество поэзии Жуковского (акцент на событии и повествовании и в связи с этим выдвижение на первый план проблемы судьбы, Божественного Промысла, проблемы выбора, столь важных для поэзии 1830-х гг.). Трансформация балладного нарратива в трех переводах Жуковского из Бюргера соответствует трем этапам творческой эволюции русского поэта, связанным с открытием элегизации поэтического стиля («Людмила»), с утверждением нового типа романтической народности («Светлана») и с акцентированием объективности, вниманием к событийности и повествованию, к религиозно-философской насыщенности поэзии («Ленора»).

8. Переводные стихотворные повести В.А. Жуковского 1830-х гг.: мифологизирующая нарративная стратегия

Разработка малой эпической формы в 1830-е гг. обозначила, главным образом, поиски способов отображения философского понимания человека в его контактах с надличным и непосредственно окружающим миром. Повесть в стихах для выполнения своей задачи в большей степени нуждалась в развитии описательно-повествовательной манеры. Несмотря на свою пестроту, жанр стихотворной повести 1830-х гг. обладает достаточно устойчивым семантическим ядром и крайне растяжимой периферией. Этот семантический ореол часто является

[1] Московский телеграф. 1833. № 11. С. 449–454.
[2] Там же. № 12.

смыслонесущим, вследствие чего в отечественном литературоведении наблюдалась полемика по поводу «более точных» дефиниций жанра.

Стихотворная повесть Жуковского (к этому жанру поэт относит три перевода из Шиллера 1831 г. – «Перчатка», «Сражение с змеем» и «Суд Божий»; «перевод драматического отрывка» Уланда «Нормандский обычай» (1832), а также перевод «Ундины» Фуке (1836)) органично вписывается в литературную эпоху 1830-х гг. не только как факт «прозаизации» поэтической формы при попытке разрешить проблему соотношения высокого и бытового. Возможность этического и эстетического универсума, снятие глубинного конфликта посредством обращения к первоосновам бытия, как известно, постепенно становится идейным кредо поэта, обращающегося всё чаще к идее религиозной веры. Эта своего рода «авторская позиция» по отношению к проблеме – то, что объединяет и одновременно образует специфику переводных стихотворных повестей романтика.

Альтернативная линия развития жанра, представленная произведениями А.С. Пушкина и продолжающих его традицию поэтов, в попытке синтезировать прозу и поэзию и, шире, ответить на вопрос о возможности соотнесения бытового и бытийного, скорее, исходит из идеи разграничения этих двух сфер. Жанры «романтической поэмы» (введённой в употребление Байроном и Пушкиным), «комической поэмы» («возникшей под влиянием первых глав «Онегина»» и «Домика в Коломне»)[1], «реалистической стихотворной повести» с современным содержанием (наметившейся в конце 1820-х гг.) и «философской поэмы» – производные одного жанра – «стихотворной повести», элементы «единой системы, в которой одновременно происходит процесс шаблонизации жанра и его творческого развития, обессмысливания формы и накопления в ней содержательных возможностей»[2].

Ядерной семемой жанра является в 1820–1830-х гг. «байроническая поэма», которая даёт толчок для дальнейшего его развития, модифицируется, шаблонизируется и, наконец, пародируется всем комплексом произведений жанрового «семантического ореола». Эти «пародийные» («пародия» как «перепеснь»), по терминологии Ю.Н. Ты-

[1] Преемниками жанра традиционно считают М.Ю. Лермонтова в «Сашке», «Сказке для детей», «Тамбовской казначейше»; А.А. Фета в «Талисмане, Ап. Н. Майкова в «Машеньке», И.С. Тургенева в «Параше» и «Андрее», Н.А. Огарёва в «Ровеснике» и др.

[2] *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 8.

нянова, или «диалогические», по терминологии М.М. Бахтина, отношения и являются определяющими на данном этапе эволюции жанра. Двигаясь от подражательных (с 1828 г.) и метафорических («Бал», «Граф Нулин») смещений к новым шедеврам («петербургская повесть» «Медный всадник» и «восточная повесть» «Демон» М.Ю. Лермонтова), «стихотворная повесть» обретает «сверхсмыслы». Так выглядит «пушкинская» магистраль развития жанра. Повестями Пушкин называет шесть законченных поэтических произведений, три из которых созданы в 1830-е гг.: это «Домик в Коломне» (1830), «Анджело» и «Медный всадник» (1833).

Думается, стихотворные повести Жуковского представляют альтернативную линию функционирования жанра в литературном и ценностном пространстве эпохи. Поэт изначально демонстрирует сопричастное понимание этой «формы» («Шильонский узник», 1822), но создаёт иную модель «повестийности», необходимо дополняющую байроническую, рождающуюся, в первую очередь, из балладных опытов посредством тех же «пародийно-диалогических» связей, но в большей степени с немецкой традицией. Однако балладность не становится основой нового жанра. Уже после окончания работы над тремя «повестями» из Шиллера, в 1832 г., Жуковский как бы пытается сделать шаг назад и создать стихотворную повесть с балладным сюжетом и в балладном жанре, по мотивам второй песни поэмы Вальтера Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене в шести песнях» (1808).

Отрывок «Суд в подземелье», который должен был стать окончанием цельной оригинальной повести, является отчасти альтернативой повестийной линии, воплощённой Жуковским в переводах из Шиллера, Уланда и Фуке. Основным приёмом отображения события в последних становится углубление мифопоэтики, в то время как в переводе (в самом широком смысле этого слова) из В. Скотта Жуковский остаётся в большей мере в рамках баллады, «сохраняя фантастический колорит, неопределённость, зыбкость очертаний балладного сюжета» в качестве основного средства создания «драматической напряжённости» [1]. Зловещесть, конечность вечного, отсутствие ценностной дихотомии, мистика пронизывают весь повестийно ровный тон сплошных парных рифм «Суда…». Интересна культивируемая Жуковским структура этого общего настроения: на различных сюжетных уровнях, как в

[1] *Жилякова Э.М.* Балладный сюжет в контексте поэмы и повести 1830-х годов (А.С. Пушкин и В.А. Жуковский) // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф. (15–17 октября 2001 г.). Томск, 2002. Ч. 1. С. 72, 77.

повести автора, так и в рассказах монахинь обоих монастырей, речь идёт о ситуации суда. Так, первое из доказательств «угодности» святой Гильды – суд:

Угодницей *осуждены*
Когда-то были Брюс, Герберт
И Перси; *суд сей* был простёрт
На их потомство до конца
Всего их рода (ПССиП, IV, 103).

И эту нарративную ситуацию беседы монахинь у огня автор определяет как суд, «сближая», а не разводя, как автор оригинала, его с судом в подземелье:

Жуковский
И близко был *иной собор*,
И суд иной происходил (ПССиП, IV, 107).

Scott
Far different was the *scene of woe*,
<...>
Counsil was held of life and death[1].
(Совсем иной была скорбная сцена
<…>
Собор держали не на жизнь, а на смерть.)

В ходе повествования об истории «страшной темницы» нарастает эсхатологическая, фантастически-зловещая семантика этого образа. Все персонажи, упоминающиеся с этого момента, – «живые мертвецы». Ср.: «Король Кольвульф, покинув свет, / *Жил* произвольным *мертвецом*»; «Но наконец там *хоронить* / *Не мёртвых стали, а живых*»; «Что там, глубоко под землёй, / *Во гробе мучится мертвец*». Каждый из «трёх совершителей суда» рисуется также как неживой: игуменья из Витби «покрывалом облекла / Тогда лицо своё»; приорша «как мертвец бледна», «И жизни не было в очах» её; слепой аббат Кутбертова монастыря – «иссохнувший полумертвец», «немого праха страж немой». И, наконец, сама «жертва» выступает «с таким безжизненным лицом, / Таким *безгласным мертвецом*». Когда действие перемещается на остров «с Кутбертовым монастырём», в подземелье зловещая тишина (немота, молчание, «безгласность») дополняется «туманным», «мрачным» колоритом:

И *бледно*, трепетно светил,
Пуская *дым*, борясь *со мглой*,
Огонь в лампаде *гробовой,*
.....
Свет, поглощённый темнотой,

[1] Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 384.

Туманным отблеском лежал.
.....
И, чуть во мгле сияя, лил
Мерцанье бледное ночник
На их со мглой слиянный лик (ПССиП, IV, 108).

Далее «мгла», «мрак» и чёрный цвет пронизывают описания трёх судей, превращаясь в мотив, который стал одним из константных для русского романтика 1830-х: «это нагнетание мрака, мглы, тьмы соотносилось с общей атмосферой русской жизни 1830-х гг., с тем, что выразил Пушкин в “Бесах”»[1]. Ряса приорши – «чёрная как мгла», её очи «чернеют мутно, без лучей», Матильда бежит, «мглой / Окутавшись как пеленой», священнослужители названы Жуковским «чернецами». И, наконец, в этот тематический и мотивный комплекс по-особенному входит и тема вины, греха. Событие повести неонтологично, вершащийся суд «чёрен» и «мрачен» по-человечески, поскольку люди осуждают людей. И проблема судьбы (суда) соотносится «со всем комплексом нравственно-философских проблем личности», как в общем движении «Баллад и повестей» (1831). Всё человеческое, оторванное от высших сил, закономерно умирает в финале «Суда в подземелье». Отрывок венчается мотивом сна в том же «смертельном» значении, когда, услышав ночной *заупокойный* звон колокола, селянин «*сквозь сон*» «недомолился и *заснул*», «пробуждённый, помянул / Усопшего святой чернец», «Вскочил испуганный олень / И снова лёг». Эсхатологическое пространство размыкается до универсума конечным трёхстишием:

…и снова там
Всё, что смутил минутный звон,
В глубокий погрузилось сон (ПССиП, IV, 113).

Тема смерти дублируется и сюжетным строением. Так, все богоугодные подвиги святой Гильды, о которых поведали послушницы её монастыря, так или иначе связаны со смертью: она осуждает трёх братьев, которые «чернеца дерзнули умертвить»; превращает всех змей в камень; и даже журавль (у В. Скотта – галки) «чудной смертью отдаёт / Угоднице блаженной честь». А подвижничество Кутберта – покровителя второго монастыря, в котором и происходит подземельный суд, совершается после смерти, его образ воплощает гроб: «Монахи гроб его спасли»; «Хоть тяжкий гроб из камня был, / Но от Мельроса вдруг поплыл / По Твиду он» (вспомним семантику реки

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 188.

смерти). Потенциально амбивалентная гидронимическая символика реализована в разных сюжетных пластах с той же мертвенной семантикой. Во-первых, в истории о том же святом возникает параллель с губящими водными духами; согласно поверью рыбаков. Во-вторых, в морском топосе вершится всё действо – сначала даётся описание морского путешествия, затем и сам суд в здании Кутбертовой обители, которое «морскую глубину / Своей громадою гнетёт».

Конкретная ситуация-событие, сюжетно раскрывающаяся в повестях из Шиллера («Перчатке», «Сражении с змеем» и «Суде Божьем»), – это также ситуация суда, но «интегративной» темой повестей-переводов становится тема судьбы (как потенциал идей). Категория судьбы в её первоначальном мифопоэтическом и историко-этимологическом значении («суд, правосудие, приговор») оказывается способной гармонично связать романтическое двоемирие в новую целостность. Герои стихотворных повестей Жуковского 1830-х «экстроспектированы»: внутренняя противоречивость их личностных проявлений не составляет главного конфликта произведения. Личная драма становится драмой бытийной, поскольку точка максимума во внутреннем движении сюжета лежит на границе внутреннего «Я» с внешним миром. На смену эстетическим категориям «чувства и сердечного воображения» приходят мифологемы «души» и «судьбы» как отражения экзистенции личности и способа её реализации во внешнем мире. В рамках мифологем диффундируют и разграничиваются индивидуальные воплощения постоянных мотивов. Так, под знаком мифологем судьбы эксплицирован наряду с мотивом суда (в шиллеровских переводах) морской мотив (в «Нормандском обычае» и «Ундине»), в рамках мифологемы души коррелируют мотив ундины (оригинальная вариация русалочьего мотива) и мотив смирения.

Жуковский не принимает и байроновской «романтической поэмы» в качестве отправного пункта будущей «повестийности», хотя постоянно имеет дело с образцами этого жанра и после ошеломляющего успеха «Шильонского узника». Интенсивность и оригинальность освоения Жуковским этой формы подтверждается ярким примером из истории его творческих взаимоотношений с поэтом и переводчиком И.И. Козловым. Этот биографический сюжет складывается вокруг стихотворной «киевской повести» Козлова «Чернец» (1827), его главного произведения. Своему сочинению Козлов предпосылает «Послание к В.А. Ж<уковскому>». Повесть выходит в свет с предисловием, написанным адресатом. Дневниковые записи Козлова также подтвер-

ждают интенсивное совместное осмысление обоими поэтами в конце 1810-х – начале 1820-х гг. байроновской традиции: «Читал с Жуковским «Гяура»; «Был Жуковский и принёс мне “Манфреда” (3 и 4 песню “Чайльд Гарольда”, – у меня есть 1-я и 2-я)»[1] и т.д. «Чернец» стал во многом продуктом этого осмысления и, как известно, имел большой успех.

В свою очередь, эта повесть в стихах, думается, может служить образцом повестийной традиции 1820-х, альтернативной будущей стихотворной повести Жуковского, сколько и отличающейся от пушкинской. Ядро данной жанровой ипостаси образует по интенсивности схожая с сентиментальной эстетика чувства, что впервые было отмечено В.Г. Белинским, определившим «Чернеца» как «второй пример в нашей литературе после «Бедной Лизы» Карамзина», увидевшим в них «произведения совершенно одного рода»[2]. Действительно, небольшого объёма повесть изобилует сентименталистскими образами-понятиями. Так, упоминания о «слезах» или «рыданиях» мы можем встретить здесь в пятнадцати случаях, о «душе», «груди» и «сердце» (синонимично) – в тридцати трёх, а также многократно употреблены с непринципиальной разницей в значении «печаль», «тоска», «муки», «страсти» и т.д. с характерными эпитетами («тяжкий», «угрюмый», «пылкий», «скорбный», «томный», «неутолимый» и т.д.). Вот, к примеру, отрывок, где можно проследить степень насыщенности:

В слезах тогда к ним на могилу
Без памяти бросаюсь я;
Горело *сердце* у меня,
Тоска души убила силу[3].

«Проникнутость чувством» и составляла одну из основных жанровых магистралей русских стихотворных повестей, созданных под влиянием байроновских. С.П. Шевырёв негативно отзывается об этой перенасыщенности: «”Чернец. Киевская повесть” останется в русской словесности памятником того века, когда наша поэзия, увлекшись подражанием современным гениям искусства, породила множество поэм, более или менее несовершенных. <…> Характер поэм, о коих мы говорим, есть вообще какое-то презрение к жизни внешней и её разнообразным происшествиям, какое-то неясное беспокойство души, ещё младенческой, не умеющей себе сказаться, неопределённое стремление в мир внутренний человека, в мир мыслей и чувств, ещё не рас-

[1] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 173.
[2] *Белинский В.Г.* ПСС. Т. 5. С. 69.
[3] *Козлов И.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1960. С. 324.

крытый и недоступный для умов незрелых, – и наконец, тёмное, поверхностное изображение сего тайного мира, который явился поэтам в тумане неопределённости»[1]. Примечательно, что Шевырёв признаёт здесь же более достойным в поэтическом плане воплощением жанра повести в стихах «Послание к В.А.Ж.», настоящей «*повестью сердца*» (курсив автора), «оживлённой <…> святыми чувствами воспоминания и надежды», из чего становится ясен и имеющий для нас особое значение критерий оценки жанра. Стихотворная повесть есть, по мнению критиков, «повесть сердца», без «презрения к жизни внешней и её разнообразным происшествиям». Следуя этой установке, создают свои образцы жанра в 1830-х гг. Пушкин и Жуковский, по-разному воплощая его семантический потенциал.

Пушкин идёт по пути «подчёркнутой «правдивости», для её достижения определены целый ряд художественных приёмов, в основе которых лежит принцип сознательной демифологизации («достоверность» как ценность уникального случая, в противовес уже известному, мифологизированному сюжету). Романтическая (байроническая) традиция актуализирует, наделяет новым смыслом эту модальность (близкую анекдоту, фольклорным и неоформленным жанрам устной речи) посредством переключения «точки зрения» (термин Б.А. Успенского[2]) между двумя мирами («экзотический мир» – «мир наш»), это «двоемирие», примиряемое «верностью истине», ложится в основу общей сюжетной схемы и является конфликтообразующим. В случае с «повестями» Жуковского 1830-х можно говорить об идиллической (часто в элегических тонах) модальности, о ремифологизирующей установке, редуцирующей значение голого («правдивого») случая, возводящей каждый из таковых к «событию» обоих миров. Субстанциализация как фундаментальный эстетический приём снимает актуальность диалога «странного» и «нашего», определённая мифологема нуждается в системе оппозиций только для их устранения.

Авторская дистанцированность по отношению к тому, о чём рассказывается, к герою и читателю, служащая органической целостности конкретного воплощения жанра, – определяющий фактор, вновь разводящий две повестийные традиции. Пушкинское (множественное) единство эстетического дискурса строится на «демонстрации дистан-

[1] *Шевырев С.П.* Об отечественной словесности. М., 2004. С. 78.
[2] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.. 1970.

ций»[1], различного рода несовпадений и сближений, в результате чего возникает взаимопроникновение «высокого» и обыденного, прошлого и настоящего. Жуковский предпосылает «своему» художественному единству мифопоэтический антропоцентричный тезис «Жизнь и Поэзия – одно» («Я Музу юную, бывало, / Встречал в подлунной стороне», 1824), что обеспечивает его дискурсу при всей вариативности манер повествования всеуровневую «ровность тона».

Формально можно считать объективной основой жанра стихотворной повести лироэпическое начало. Качество лиризма и эпичности определяет специфику воплощения жанровой модели. Всепроникающий лиризм, имплицируемый автором, является композиционной осью стихотворного эпоса, но если у Пушкина он автобиографичен и варьируется в зависимости от «точки зрения, задаваемой извне», то у Жуковского – целостен и однороден. «Инерция лиризма» как единство «точек зрения» на основе материала (в том числе, внесюжетного пространства) в первом случае и «циркуляция лиризма» как всепроникающий монолитный ракурс – во втором – условные модели реализации этого родового и эстетического начала, которые продуцируют и разную «объектность» (эпичность).

Пушкин выстраивает иллюзию правдивости на основе «мышления стилями», его эпический подход – тот, где «множество «знаний» привело к «незнанию», в котором человеческий ум прорывается сквозь концепции к самой жизни и останавливается перед ней в «первоудивлении» (Г.Д. Гачев). Функция этого нарочитого подчёркивания истинности – эстетическая, оно по сути задаёт необходимую «точку зрения», потенцирующую философское постижение, «первооткрывание» жизни. Такая (демифологизирующая) установка в понимании повестийности с лёгкой руки гения стала господствующей. Эпичность Жуковского зиждется на глубокой мифопоэтичности – ценностной репрезентации вечных тем и смыслов, ремифологизации как главном способе обращения материала[2].

---

[1] *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина: «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник». Новосибирск, 1987. С. 76.

[2] Высшие точки воплощения стихотворной повести 1830-х гг. в творчестве обоих поэтов – «Ундина» (1831–1836) и «Медный всадник» (1833) – обладают «общностью более высокого порядка», чем жанровая принадлежность и хронологическая близость. Они являются средством «родственного решения вопросов философии жизни двумя ведущими художниками 1830-х гг. (идея примирения противоречий между законами природы, историей и волей человека)». См.: *Ветшева Н.Ж.* «Ундина» В.А. Жуковского и «Медный всадник» А.С. Пушкина: стихотворная повесть 1830-х гг. // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 56–65.

Однако при всем различии двух магистральных линий развития жанра повести в стихах они являются двумя сторонами одного целого. Во-первых, повесть в стихах 1830-х гг. – лаборатория по выработке новой поэтической формы, пригодной для эпического содержания. Жуковский обращается к гекзаметру (которым написаны «Сражение с змеем», «Суд Божий» и «Ундина»); Пушкин также утверждает смену ритма в «Домике в Коломне» («Четырёхстопный ямб мне надоел…») и реализует её и в «Анджело», написанном шестистопным безрифменным ямбом. Во-вторых, они обнаруживают сходство генетического плана, в-третьих, представляют собой два лика феномена повестийности, который сам по себе зиждется на акцентуации функции нарратива. Как у Жуковского, так и в повестях Пушкина и поэтов «его круга» с лёгкостью обнаруживаются черты «элегической школы» и жанра дружеского послания, главным образом, эти признаки имплицированы мотивом воспоминания и его вариациями[1]. Однако функции этих элементов в малом стихотворном эпосе Жуковского и пушкинском разнятся до противоположности. Возьмём, например, два «пролога» – «Вступление» к пушкинской «петербургской повести» и «Посвящение» к «старинной повести» Жуковского «Ундина». Ср.:

Была ужасная пора,
Об ней свежо *воспоминанье…*
Об ней, *друзья мои, для вас*
Начну своё повествованье.
Печален будет мой рассказ[2].
(«Медный всадник»)

Бывали дни восторженных видений
Моя душа поэзией цвела;
Ко мне летал с вестями чудный Гений;
Природа вся мне песнею была.
……
Но о Мечте, как о весенней птичке,
Певавшей мне, *с усладой помню я* (ПССиП, IV, 113–114)
(«Ундина»)

В обоих случаях явно проступают мотив воспоминаний и придающий лиричность элегический топос, однако в первом случае мы имеем дело как бы со «ссылкой» на «происшествие», «основанное на истине» (вкупе с «Предисловием»), а во втором – с прямой отсылкой к лично пережитому, к прекрасным «дням восторженных видений», то есть с эстетизацией личного воспоминания. Пушкин и далее работает с переключением модальностей, что увеличивает многозначность текста, создаёт в нём множество конкретных и философских смыслов.

[1] О продуктивности «категории воспоминания» в творчестве В.А. Жуковского и его современников см.: *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* «Воспоминание и я – одно и то же» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 9–34.

[2] *Пушкин А.С.* Поэмы. М., 1982. С. 272.

Жуковский предпосылает своему повествованию единую идиллическую модальность, хотя и окрашивает в элегические тона. Итоговый идиллический модус «Ундины» («вечное пребывает») выстраивается по принципу отталкивания «от противного» элегического модуса («всё проходит»). Тематизировано в «Ундине» совсем не лирическое оплакивание утрат («Наше горе земное ненадолго...»; «Злую насмешку нашёл над ничтожностью счастья земного» и т.п.), в контексте целого в центре оказывается не всеразрушающий закон времени, но возможность его преодоления посредством обращения к высшим (читай религиозным, божественным) началам. Подтверждение этому мы находим у самого Жуковского, сформулировавшего в 1840-е гг. новый взгляд на понятие меланхолического чувства в соответствии с религиозным учением. Определяя его как «грустное чувство, объемлющее душу при виде изменяемости и неверности благ житейских, чувство или предчувствие утраты невозвратимой и неизбежной» (рассуждения, обнаруживающие явное сходство с идеей, проводимой в «Ундине» художественным автором), Жуковский настаивает на жизнеутверждающем пафосе этого чувства в контексте религии, принципиально разводя меланхолию древних («которою всё запечатлено в доевангельском мире») и «животворную скорбь» христианина на земле: «Без веры сия скорбь могла бы привести к унынию и отчаянию; с верою она ведёт к светлому миру и смирению»[1]. «Христианизация» сюжетов Шиллера и Фуке, поставленное в центр обретение души и веры превращает пронизывающее всю ткань произведения страдание, «столь противное безверию», в «драгоценнейшее земное сокровище», в основу идиллической картины мира. Меланхолический (внешне элегический) топос придаёт идиллической модальности «Ундины» интимность, ощущение принадлежности каждого остановленного и невозвратного мгновения бытию. А настроение «живой» грусти-скорби, прочитывающееся в авторской линии, скорее объединяет его с другими (читателями и героями), чем провозглашает его центром пространственно-временного универсума.

Акцентуация нарративности («рассказанности») – принципиальная характеристика всех стихотворных повестей 1830-х гг. Однако для Пушкина и других продолжателей традиции «романтической поэмы» это средство достижения объективности или «подражания» (в аристотелевском смысле) тому, «как говорится», в то время как Жуковский придаёт Слову произносимому сакральный оттенок, отсылая нас к то-

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 340, 348.

му, «как должно быть». Это явно выделено в составляющем большую часть «Сражения с змеем» непротиворечивом монологе рыцаря, а особенно в «Нормандском обычае», где заявляется особое значение «преданий и песен сладкозвучных» самих по себе, а под «обычаем» (то есть неизменно повторяющимся действием, обладающим и ритуальным смыслом) подразумевается обычай рассказывания, единственно могущего упорядочить разорванную действительность («чтоб гость / Иль сказку рассказал, иль песню спел»), исходя из сюжета «драматической повести».

Не отказывая малому стихотворному эпосу Пушкина и поэтов этой линии в мифопоэтике, мы склонны, однако, утверждать, что мифогенность поэтики здесь носит архетипический (неосознанный) характер, в то время как мифоцентричность переводов Жуковского декларативна. К примеру, пушкинская гидронимика восходит скорее к общей амбивалентной семантике воды, а в творчестве Жуковского (в «Нормандском обычае» и «Ундине» в частности) оформляется оригинальный мифоцентричный *морской* мотив.

Углубление и тщательная разработка мифопоэтики делает повести Жуковского 1830-х гг. самостоятельным звеном на пути к более крупным эпическим формам – стихотворным «повестям» 1840-х гг., сюжеты которых напрямую связаны с восточным эпосом (и мифологией), и к главному мифоэпосу Жуковского – «Одиссее» (1842–1849). Апеллируя к образцам древнеиндийского и персидского эпоса, Жуковский наращивает эпическую доминанту в стихотворных «повестях» 1840-х гг. «Наль и Дамаянти» (1837–1841) и «Рустем и Зораб» (1846–1847), намеренно эстетизируя соответственно рыцарский этос[1], продолжая, по сути, линию стихотворных «повестей» 1830-х гг. В обрисовке образов главных героев последних Жуковский нейтрализует различия рыцарства (герой «Перчатки» – придворный рыцарь, в «Сражении с змеем» – это «рыцарь церкви», в «Суде Божьем» – слуга дамы сердца и т.д.), что чётко прослеживается при сопоставительном анализе с оригиналами. Последовательным воссозданием рыцарского *этоса* Жуковский утверждает систему высших (этических) ценностей: благородство в отношении к врагу и женщине (в том числе и генеалогическое) и красоту, заботу о чести и верность обязательствам. Поэтому ряд представителей рыцарского этоса как «идеального типа» органично продолжают Рустем и Зораб, Наль и Одиссей. Мифологизация личностного идеала,

[1] Реконструкцию рыцарского этоса, каким он сложился в Европе, исследователи справедливо начинают именно с гомеровских поэм. См.: *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. М., 1987.

утверждение «идеального типа» в позднем мифоэпосе потенцирует воплощение одной из основных идей русского романтика – идеи нераздельности «Здешнего» и «Потустороннего», «однородности бытия» («Eindimensionalitaetidee»[1]).

Однако Жуковский со своими повестями не изолирован от литературного контекста, как это может показаться на первый взгляд. Мифопоэтика как основа жанра обусловливает фантастичность (диктат воображения над реальностью). Например, редукция эмпирики в «рыцарских» текстах вкупе с соответствующей сюжетикой (*борьба* с драконом, *путешествие* на железный завод) делает рыцаря в большей или меньшей мере похожим на положительного героя сказки. Фантастичность, конечно, уходит корнями в балладный мир Жуковского, но отличается от него меньшей напряжённостью, художественно оправдывает идиллический итог, примиряет с ним читателя. Стихотворные «повести» следует рассматривать в русле зарождающегося в 1820-е гг. и достигшего расцвета в 1830-е гг. интереса к проблемам фантастической словесности, получившего своё полное выражение в *прозаических* сочинениях в «фантастическом роде».

В полной мере знаковость «Ундины» раскрывается в этом ракурсе и контексте русской «фантастической повести» (условный термин В.М. Марковича) начала 1830-х гг. Повести А.А. Погорельского («Лафертовская маковница», 1825, «Чёрная курица, или Подземные жители», 1829); А.А. Бестужева-Марлинского («Страшное гаданье», 1831) и О.М. Сомова («Кикимора», 1830), «Киевские ведьмы», 1833); И.В. Киреевского («Опал», 1836) и Е.А. Баратынского («Перстень», 1832); К.С. Аксакова («Облако», 1836) и другие имеют в своей сюжетно-композиционной основе переплетение сверхъестественного и реального. Они представляют собой явления «чрезвычайного и вместе с тем устойчивого веяния очередной литературной моды»[2], восходящие к авторитетной художественной традиции – балладной поэзии чудесного В.А. Жуковского. Ясность и простота моральных принципов, идеал «непреклонной праведности», которая равно исключает бунтарство и приспособленчество – то, что объединяет балладно-повестийный мир Жуковского и русскую фантастическую повесть 1820-х – 1830-х гг. Однако последняя не дублирует смыслы своего «источника», скорее

[1] Понятие принадлежит немецким исследователям романтизма, в частности Erika и Ernst von Borries говорят о её «наивном воплощении» в сказке Фуке. См.: *Borries, von Erika, Ernst*. Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 5: Romantik. Muenchen, 1997. S. 268).

[2] *Маркович В.М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л., 1991. С. 5.

развивает основные жанровые потенции, в нём заложенные. Мифологические и фольклорные ценности становятся почвой для выражения идеи народности, национальной самобытности. Народные поверья, легенды и обычаи вкупе с христианской мифологией питают мистико-романтическую потребность русской фантастической повести и перекликаются с мотивикой «русских» баллад Жуковского (к примеру, святочные обряды, таинственный «нездешний» спутник, погребение заживо в «Страшном гадании» Бестужева-Марлинского). Мистико-романтические образы колдуний, мертвецов и воплощения нечистой силы (ср.: образы лафертовской маковницы Погорельского, колдуньи Бестужева-Марлинского, кикиморы и киевских ведьм Сомова, Иоланда-Вероника Вельтмана) также возвышенно прямолинейны, как в балладах Жуковского, но уже не так драматичны. Этому способствует идиллическое воплощение материала: зло оказывается бессильно перед *набожностью*, нейтрализуется *роковая* доминанта конфликта. Приведём в качестве примера показательный и колоритный образ семейного уклада из сомовской «Кикиморы» (1830): «Вся семья была добрая и к Богу прибежная, хаживала в церковь Божию, говела по дважды в год, работала, что называется, изо всех жил, наделяла нищую братию и помогала в нужде соседям»[1]. Идиллия, пронизанная разнородными силами фантастики, наполняется сверхъестественным и участвует в «романтизации» (Новалис) повседневности благодаря мифопоэтическому (христианскому, фольклорному) колориту и общей модальности, эксплицированной, в первую очередь, в образе автора-повествователя, рассказчика. По сути, как мы увидели, и Жуковский в своих поэтических «повестях» 1830-х гг. предлагает сходную модель повестийности. Легко обнаруживаются чёткие параллели на уровне системы образов произведений эпохи. Рыцарский этос и женский образ как воплощение природной (водной, воздушной) стихии обыгрываются фантастической прозой этого времени. Рыцарский текст с присущей мистической образностью (герба, замка, заговорённых боевых доспехов) возникает в сильной позиции у Бестужева-Марлинского в прологе к рассказу «Замок Эйзен» (впервые вышедшему в 1825 г. под заглавием «Кровь за кровь»). История немецко-лифляндского барона-дущегубца Бруно рассказана в форме народного предания с теми же элементами христианской набожности. Так, к примеру, выражены непреложные руководящие этические принципы рассказчика: «Не нами выдумано, что неправое подозренье вечно вводит в искушенье»;

[1] Русская фантастическая проза эпохи романтизма… С. 164.

«Впрочем, сохрани меня Боже заступаться за них: во всяком случае их склонность была порочна. Обмануть мужа, изменить дяде – грех великий»[1] и т.п. «Рыцарь и барон» Георг фон Гогенштауфен – обладатель голоса с того света в одноимённой «повести» О.М. Сомова. События «волшебной сказки» И.В. Киреевского («Опал», 1836) отнесены в первых же строках ко «времени, когда, по свидетельству Ариоста, дух рыцарства подчинил все народы одним законам чести и все племена различных исповеданий соединил в одно поклонение красоте»[2]. Уже по этим примерам можно проследить очевидную разницу воплощения рыцарского текста. То, что объединяет наделённого недюжинной силой рыцаря-злодея Бруно, «предка в двадцать девятом колене» фон Гогенштауфена и собирательный образ рыцарства легко идентифицируется только при сопоставлении с реализацией этого плана в повестях Жуковского. В первом случае импликация рыцарства – ссылка на культурный символ романтизма с дальнейшим, чаще всего парадоксальным, оборотом как отжившего, умершего («голос с того света»), как волшебного или мистически злодейского. В то время как рыцари в «повестях» Жуковского представляют читателю хотя идеализированную, но модель поведения каждого человека, категорию жизнестроения.

И наконец, важным лейтмотивным элементом «фантастических» повестей становится женский образ, воплощающий водную или воздушную стихию. Иногда его упоминание является элементом ассоциативного фона «повести о духах» (О. Сомов). К примеру, рассказ ямщика у Чёрного озерка из «Страшного гадания» Бестужева-Марлинского: «Здесь мой дядя видел русалку: слышь ты, сидит на суку, да и покачивается, а сама волосы чешет, косица такая, что страсть»[3]. В ином случае воплощение природной стихии составляет главную сюжетную линию «повести»: «Облако» К.С. Аксакова, «Сильфида» В.Ф. Одоевского. Романтический культ женственности и любви как единственный путь к познанию собственной души и «души мира», приближения к идеалу и к скрытой сущности мира – символическое значение образа «создания из другого, чудесного мира» (К. Аксаков). В центре здесь всегда герой, к которому в образе прекрасного и «нездешнего» создания (девушки-облака, девицы Музыки («Опал» Киреевского) или Сильфиды) открывается истина высшего порядка – двоемирие. «Так обстоит дело в повестях русских романтиков: познание абсолюта, раскрытие мировой тайны приходит к их ге-

[1] Русская фантастическая проза эпохи романтизма… С. 105–106.
[2] Там же. С. 211.
[3] Там же. С. 119.

роям как любовное наитие»[1]. В «старинной повести» В.А. Жуковского главным действующим лицом всё-таки является Ундина, чудесное автор-повествователь находит не только в ином мире или в его наличии (это скорее естественное обстоятельство), но в мире человеческом. «Вочеловечивание» «иной» сущности – альтернативный способ взаимодействия двух миров и оцельнения мирообраза в «Ундине». Стихотворные повести романтика и прозаические «фантастические» повести 1830-х гг. закрепляют закон, согласно которому идеальное, «потустороннее» тесно связано с реальным, «здешним», оно вторгается и раскрывается в своей полноте в человеке. Этот мистицизм в восприятии человека отзовётся позже в анималистической антропологии русской литературы (в пробуждающей личность гротескной фантастике Н.В. Гоголя, в демонической теме М.Ю. Лермонтова, трактовке сущности человеческой как «поля битвы» Ф.М. Достоевского и т.д.). Однако Жуковский уже в 1830-е гг. даёт свой вариант разрешения этого противоборства и вторжения. Логика чудесного не уходит в область фантастики и утопии (не нарушается иллюзия естественности форм) за счёт мифоцентричности текста.

Дело в том, что ремифологизация нарратива подчинена определенной сверхцели — демонстрации того, что ни история, ни смысл, ни текст, в которых они зафиксированы, не обладают автономией; стремлению отыскать «средоточие всеобъемлемости» (А.С. Янушкевич). Поэт определяет свою универсальную систему, очевидно гомогенную с мифопоэтической, как «христианскую философию». Дефиниция, *с рационалистической точки зрения*, очевидно парадоксальная, нежизнеспособная, поскольку само понятие христианской философии не может осуществлять философского анализа. В то же время учение Жуковского об основных принципах познания и бытия, стремящееся выяснить общую связь всего сущего и объединить все области человеческого знания под знаком христианства, предваряет мифопоэтическую природу будущей русской религиозной философии.

Доминирование лироэпической формы повести на итоговом этапе творчества и расширение пространства каждого текста за счет историософского интертекста связывает его с богатой традицией древней и средневековой русской литературы. Эпическая тема, разрешаемая лирическими средствами, «преобладание рассказа над показом, ораторства» – всё, что Д.С. Лихачёв назвал «очень типичным для древней русской литературы, для всех ее жанров и всех веков вплоть до начала

[1] *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 21.

XVII в.»[1] – является принципиальным для понимания оригинальной жанровой модели стихотворной повести поэта. «Гений перевода», которому удалось «прочесть» многие культурные парадигмы и научиться понимать национальные картины мира, в результате собственных поисков приходит к нарративной модели, близкой русскому древнему и средневековому национальному лироэпосу. В стихотворных повестях перед нами тот же «рассказ, в котором автор чаще ощущает себя говорящим, чем пишущим, своих читателей слушателями, а не читателями, свою тему – темой поучения, а не рассказа»; то же отсутствие абсолютной религиозной нетерпимости, та же лиричность и стихия устной речи, системность или, как назвал ее Д.С. Лихачев «беспрерывная циклизация». Наконец, Жуковский целенаправленно воскрешает те самые «одну тему и один сюжет» литературы Руси, определяя во многом дальнейшие тенденции литературного процесса. По замечанию Д.С. Лихачёва, «этот сюжет – мировая история, и эта тема – смысл человеческой жизни»[2].

На главное направление мысли русского поэта в 1830–1840-е гг. – его попытку представить собственный вариант истории мира и судеб России, рассказать свою «megastory» следует обратить особое внимание в связи с его стихотворной повестью. Включение исторического плана в подтекст собственных переводов, достигающее точки максимума в «Одиссее», представляет собой, по выражению И.Ю. Виницкого, «преодоление истории путем ее религиозного переживания и осмысления»[3]. Историософии позднего Жуковского надлежит быть осмысленной в ряду таких авторских историй, как «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «История Государства Российского», которые (невзирая на неполную достоверность в научном плане) *определяют глубину и аутентичность традиции русской литературы*.

9. Песенный нарратив в переводном лироэпосе В.А. Жуковского 1830–1840-х гг.

Песня занимает в жанровой системе романтика Жуковского ведущее место наряду с балладой, повестью, сказкой. Поэт вошел в исто-

[1] *Лихачев Д.С.* «Слово о Полку Игорееве» и особенности русской средневековой литературы // Лихачев Д.С. Слово о полку Игореве - памятник XII века. М.; Л., 1962. С. 303.

[2] *Лихачев Д.С.* Первые семьсот лет русской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 2: Великое наследие. Л., 1987. С. 9.

[3] *Виницкий И.Ю.* Поэтическая историософия В.А. Жуковского: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. С. 38.

рию русской песни и как автор более девяти десятков лирических текстов, которые положены на музыку более чем пятнадцатью композиторами-профессионалами и любителями. Начинает Жуковский с изучения русской песенной традиции и лирики: в 1810–1811 гг. выходит «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским», вторая часть которого посвящена русской песне, где насчитывается сто двадцать семь литературных и двадцать восемь народных песен. «Песни и романсы создавались Жуковским в промежутке между 1806 и 1836 годами», – указывают авторы антологии песен русских поэтов[1]. Действительно, более 20 его стихотворений с заглавием или подзаголовком «песня» («романс») созданы в 1800–1820-х гг. Жанр, позволяющий раскрыть жизнь души и сердца, естественно, всесторонне интересовал Жуковского с его «поэзией чувства и «сердечного воображения». Это увлечение романтика песней общеизвестно, так же как и то, что главным пафосом большинства его песен становится эмоция, переживание[2].

Проследим за развитием песенного жанра в зрелом и позднем лироэпосе В.А. Жуковского, когда в его творчестве, переводном и оригинальном, основной становится новая прозиметрическая, крупная форма лирического мифоэпоса, и поэт переключается на жанры сказки, повести, поэмы.

На первый взгляд, в 1830–1840-е гг., период эпический, актуальность жанра песни в романтизме Жуковского ослабевает. Однако, это не так.

Во-первых, Жуковский относит свои переводы стихотворений к жанру песни, трансформируя соответствующим образом поэтику произведений. Одним из ярчайших примером является «Замок на берегу моря», перевод стихотворения «Das Schloss am Meere» («Замок у моря») Л. Уланда, написанного в 1805 г. и опубликованного в «Musenalmanach fur das Jahr 1807» (Hrsg. Von Leo von Seckendorf. Regensburg). В рукописном перечне стихотворений 1831 г. перевод рукой Жуковского датирован 28 марта[3]. Переводчик изменил ритмику и строфику оригинала (стихотворение Уланда написано куплетной строфой, паузником, с чередованием 4- и 3-стопных стихов; у Уланда 8 строф по 4 стиха, у Жуковского 6 по 3 стиха; как отмечает С.А. Матяш, трехстишиями Жуковский, как правило, пользовался в стихах,

[1] Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. С. 219.

[2] Из новейших работ см.: *Васина В.А.* Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. 256 с.

[3] См.: РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 35. Л. 8.

отличающихся лаконизмом и остротой лирического переживания[1]). При этом Жуковский довольно точно передал содержание подлинника. Перевод сделан с небольшими сокращениями. В «Общем оглавлении» первого прижизненного собрания сочинений стихотворение отнесено в отдел «Романсы и песни». Соответственно Жуковский последовательно использует принцип движения лирической темы, характерный для народной песни, так называемое амебейное построение, основанное на параллелизме композиционно значимых частей и образов (отсюда и изменение – уменьшение – объема стихотворения, которое становится, по сравнению с подлинником, более емким и четким в построении). Явления природы переданы, как и в подлиннике, в свете восприятия лирического героя, но в переводе текст Уланда психологизирован, картина отношения героя к окружающему миру сложнее и глубже, многозначнее. Жуковский блестяще передает поэтическое впечатление «песенной» метрикой, гармонией стиха, звукописью, элегическими интонациями. Очень большое значение придается вопросительной интонации, обращениям, единообразию музыкальных периодов, мелодическим переходам находящихся под ударением звуков (например, «Царя и царицу я видел…»). При этом переводчик избегает стилевых штампов («украшений»), используя «прозаическое» перечисление деталей картины. Все это Жуковский «заимствует» из собственной поэтической системы.

Во-вторых, песня включается поэтом в крупный лироэпос и может рассматриваться как текст в тексте или жанр в жанре. В первую очередь обратимся к песням, имеющим собственный текст и сюжет, не рассматривая упоминания или отсылки к пению или звучанию песен, а также песенную метафорику.

9 текстов песен объемом от 4 до 34 строф входят в 7 лироэпических произведений поэта: в переводные стихотворные повести «Ундина», «Нормандский обычай», «Наль и Дамаянти»; переводные поэтические сказки «Тюльпанное дерево» и «Спящая царевна», в перевод поэмы «Одиссея» и в оригинальную поэму «Агасфер». При этом большинство песен выделяются графически и интонационно, отличаясь от контекста характеристиками стиха.

Самая объемная песня (34 стиха) имеет собственный сюжет: Ундина исполняет целую историю – об унесенном морем несчастном ребенка, которого приютил герцог и которому настоящих родителей найти не суждено. Отдельный фольклорный сюжет представляет история Торильды (7 четверостиший) из «Нормандского обычая». Органи-

[1] *Матяш С.А.* Метрика и строфика В.А. Жуковского. С. 45.

зующим звеном здесь выступает мотив кольца: девушка поймала в море на перстень «красавца молодого». Остальные песни меньше по объему: это первая (короткая) песня Ундины, две птичьи истории (из «Тюльпанного дерева» и «Наля и Дамаянти»), религиозные песни-молитвы «Агасфера». Однако все эти нарративы имеют кульминационное значение в сюжете крупных сочинений и несут одинаковую функциональную нагрузку. Песенные истории обличают и разоблачают. Подобно геральдической конструкции в составе крупного целого они открывают истинное содержание события, срывают завесу с судьбы героев, вершат суд. Так, песня Ундины разоблачает истинное происхождение ее соперницы красавицы Бертальды, оказавшейся дочерью простого рыбака. Песня Торильды превращает сказку, рассказанную заезжим мореплавателем Бальдером, в реальность, и предвещает их с рыцарем союз, разоблачает в нем «жениха морей», а в ней – его «погибшую невесту». Слышное только мачехе пение обратившегося в птицу братца, звучащее лейтмотивом в «Тюльпанном дереве», раскрывает ее преступление и превращается в орудие Божиего провидения: «Тут повалилася она на землю, / Как мертвая, как труп окостенелый» (ПССиП, IV, 215). Мачеха исчезает, а воскресший в финале брат с сестрой и отцом по-христиански счастливы: «и у всех на сердце было / Спокойно, как бывает всякий раз, / Когда оно почувствует живей / Присутствие невидимого Бога» (ПССиП, IV, 216).

Соловьи поют песню из слов, провозглашая долгожданное воссоединение Наля и Дамаянти, обозначающее кульминацию «индийской повести». Песенный ритм достигается цезурой, приводящей к диподичности стиха:

> Снова Дамаянти || с Налем неразлучна;
> Сердце вновь покойно, || горе позабыто,
> Смолкнули желанья, || так ликует в небе
> Ночь, когда ей светит || друг, желанный месяц (ПСС, V, 158).

Песенный жанр Жуковского напрямую связан с орнитологическим текстом его поэзии. Н.Ж. Ветшева замечает по этому поводу: «Динамический орнитологический текст включает комплексы земного обустройства (гнездо, птенцы), небесного полета творческого вдохновения, вдохновенно пропетого слова, поэзии, вестника и посредника между мирами; свободы, души и мистического откровения, узничества, земной и небесной власти»[1]. Вполне понятна символика

[1] *Ветшева Н.Ж.* «Опять вы, птички, прилетели…»: Орнитологический текст В.А. Жуковского (на материале лирики) // Жуковский и время (Русская классика: исследования и материалы; Вып. 4). Томск, 2007. С. 115.

образа соловья в сюжете индийского эпоса, возникающего в неповторимый и долгожданный счастливый момент соединения влюбленных, момент внутренней и внешней гармонии, подчеркнутый природно-психологическим параллелизмом («Сердце вновь покойно» – «так ликует в небе / Ночь»). Но для нас важнее то, что птицы здесь поют словами, то есть романтическая символика материализуется в нарративе.

Старушка-ведьма из сказки о спящей царевне поет, прежде чем ее заколдовать (в немецком оригинале братьев Гримм этот отрывок не имеет эквивалента):

Веретенце, не ленись;
Пряжа тонкая, не рвись;
Скоро будет в добрый час
Гостья жданная у нас (ПССиП, IV, 91).

Таким образом, сама форма песни приобретает свойственное ей исторически действенное, обрядовое значение, исполнение песни обусловливает действие или сопровождает знаковое событие. Жанр песни обретает свое мифопоэтическое ритуальное значение, что может проявиться благодаря ее включенности в другой сюжет лироэпического крупного произведения. В отношении песенных нарративов в лироэпосе позднего Жуковского действует соотносимая с эпическими и ритуальными песенными формами общеизвестная паремия «Сказка – складка, песня – быль». Она озвучена в зачине неоконченной сказки «Война мышей и лягушек» (1831): «Сказка ложь, а песня быль, говорят нам; но в этой / Сказке моей найдется и правда» (ПССиП, IV, 79–80).

Однако практически все сказки и повести романтика рождаются «между строк» его главного поэтического труда – перевода «Одиссеи» (1842–1849). Большинство песнопений в «Одиссее» (которая сама по себе представляет собрание двадцати четырех песен) исполняются певцами Фемием и Демидоком. Их содержание оговаривается особо в том случае, когда эти песни рассказывают о Троянской войне: «о печальном ахеян из Трои возврате» (I, 323), «о печальном возврате данаев» (I, 345), «об ахеянах» (VIII, 499–521). Так, художественный автор пересказывает песню, исполняемую Демидоком в VIII части (у Гомера песня – жанр устный, сказовый), представляя историю об исходе войны в миниатюре:

… и запел Демодок, преисполненный бога:
500 Начал с того он, как все на своих кораблях крепкозданных
В море отплыли данаи, предавши на жертву пожару
Брошенный стан свой, как первые мужи из них с Одиссеем

Были оставлены в Трое, замкнутые в конской утробе,
Как напоследок коню Илион отворили трояне.
В граде стоял он; кругом, нерешимые в мыслях, сидели
Люди троянские, было меж ними троякое мненье:
Или губительной медью громаду пронзить и разрушить,
Или, ее докативши до замка, с утеса низвергнуть,
Или оставить среди Илиона мирительной жертвой
Вечным богам: на последнее все согласились, понеже
Было судьбой решено, что падет Илион, отворивши
Стены коню, где ахейцы избранные будут скрываться,
Черную участь и смерть приготовив троянам враждебным.
После воспел он, как мужи ахейские в град ворвалися,
Чрево коня отворив и из темного выбежав склепа;
Как, разъяренные, каждый по-своему град разоряли,
Как Одиссей к Деифобову дому, подобный Арею,
Бросился вместе с божественно-грозным в бою Менелаем.
Там истребительный бой (продолжал песнопевец) возжегши,
Он, наконец, победил, подкрепленный великой Палладой.
Так об ахеянах пел Демодок… (ПСС, VII, 28)

Как известно, разрозненные части сказания о Трое и Троянской войне бытовали задолго до создания гомеровского эпоса. В первых строках «Илиады» сказитель предполагает подробное знакомство читателя с циклом этих сказаний: «Гнев нам, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына…» (пер. В.А. Жуковского). Непосредственно текст песни включается в «Одиссею» однажды, в картине встречи с сиренами в двенадцатой части поэмы. По типологии и функции это очевидно ритуальная песня, заклинание, губящее слушателя. Однако песня сирен кроме известного губительного призыва содержит то же упоминание о войне ахеян и троян, сирены объявляют о своей сопричастности знанию этой священной для всего греческого этноса истории:

Знаем мы всё, что случилось в троянской земле и какая
Участь по воле бессмертных постигла троян и ахеян;
Знаем мы всё, что на лоне земли многодарной творится (ПСС, VII, 71).

Задача сирен – убедить Одиссея в собственной честности, и знание легенды о Трое служит как бы маркером идентичности, принадлежности к тому же этносу, т. е. песня в «Одиссее» в силу функций в сюжете и характера нарратива также далека от лирической композиции, представляющей поток переживаний. Песни гомеровского эпоса естественно отсылают к древним народным сказаниям и песнопениям, окруженным ореолом святыни, к народной памяти Трои и первому громкому делу всех эллинов.

Наконец, нельзя не вспомнить еще одну песню из «Одиссеи», которая также является одним из преданий-мифов для эллинов, предполагаемых читателей Гомера. Песня Демидока пересказывается автором

(певцом Гомером) в VIII части эпоса. Нарратив сказителя более чем в 100 стихов нацелен, на первый взгляд, только на передачу содержания исполняемой для увеселения на пиру песни, которое составляет известный миф об Аресе и Киприде, когда на любовном ложе их застаёт Гефест, обманутый муж Киприды. Как известно, вначале он призывает всех богов стать свидетелями своего бесчестья, чем вызывает бурный смех среди бессмертных, а затем соглашается с условием Посейдона за богатый откуп отпустить Ареса и Киприду. При более внимательном рассмотрении сюжет этой песни обретает новые смысловые оттенки в контексте истории судьбы Одиссея. В лице бессмертного Гефеста песнь Демидока, повторяющая известный миф, представляет альтернативную модель поведения мужа, не пытающегося отомстить оскорбителю за своё попранное мужское достоинство, Одиссей в финале не сможет простить подобного женихам, претендовавшим на руку Пенелопы. То есть песня Демидока предвещает, предсказывает события главному герою эпоса.

Таким образом, форма песни в зрелой и поздней «повествовательной поэзии» приобретает отличное от ранней лирики содержание: она больше не служит выражением «внутреннего человека», эмоций и переживаний героя, но, в первую очередь, придает рассказанным историям повышенный статус достоверности и сакральный оттенок.

Не менее интересным является вопрос о характере самого поэтического слова в интертекстуальной песне Жуковского. Так как все упомянутые лироэпические произведения поэта являются переводами, мы имеем возможность наблюдать средства создания песенности, выявить особенности песенного нарратива в лироэпосе, сравнив русские тексты с оригинальными немецкими.

Основные приемы Жуковского восходят к фольклору, поэтому фактически все песни имеют сюжетную основу в той или иной степени (или же это полноценный балладный сюжет), выстроенную на параллелизме. В песнях «Ундины» используется психологический параллелизм, основанный изначально на анимистическом миросозерцании, на очеловечивании природы. Такое сопоставление по признаку действия приводит к двучленному параллелизму, который исторически позже развивается в многочленный или одночленный. В последнем случае получается символ, в нем одна часть параллели замещает собой другую. Так, Ундина денотативно поет не о себе, а как будто о волне:

F. de la Motte-Fouque	**Подстрочник**	**В.А. Жуковский**
Aus dunst'gem Tal die Welle, Sie rann und sucht' ihr Glück! Sie kam ins Meer zur Stelle Und rinnt nicht mehr zurück[1]	Из душной долины волна Она бежала и искала своё счастье! Она влилась в море, на своё место, И назад не польётся[2]	В душной долине волна печально трепещет и бьётся; Влившися в море, она из моря назад не польётся (ПССиП, IV, 125)

На примере этого четверостишия можно наблюдать и некоторые характеристики песенного стиха, отсылающие к народной традиции: примитивная рифма «бьется – польется», отсутствующий в оригинале повтор в пределах одной строки («в море», «из моря»), просторечные формы слов («влившися»). Сюжет второй песни выстроен на усиленном по отношению к оригиналу двучленном природно-психологическом отрицательном параллелизме. Песня открывается и завершается пейзажем:

F. de la Motte-Fouque	**Подстрочник**	**В.А. Жуковский**
Morgen so hell, Blumen so bunt, Gräser so duftig und hoch An wallenden Sees Gestade! Was zwischen den Gräsern Schimmert so licht? Ist's eine Blüte weiß und groß, Vom Himmel gefallen in Wiesenschoß? Ach, ist ein zartes Kind!	Утро так светло, Цветы так ярки, Травы так душисты и высоки На волнующегося озера берегу! Что в траве Сверкает так ясно светится? Цветок ли это белый и большой, С неба упавший в недра луга? Ах, это – нежное дитя!	Солнце сияет; море спокойно; к брегу с любовью Воды теснятся. Что на душистой зелени брега Светится, блещет? Цвет ли чудесный, посланный небом [1370] Свежему лугу? *Нет,* светлоокий, ясный младенец Там на зеленом дерне играет (ПССиП, IV, 150).
Die Blumen sind so fremd und stumm. Die wissen wohl sich schön zu schmücken, Zu duften auch nach Herzenslust, Doch keine mag dich an sich drücken, Fern ist die traute Mutterbrust (…).	Цветы такие чужие и безмолвные. Они умеют прекрасно украшать себя, Пахнуть также сердечной отрадой, Но ни один не хочет, чтоб ты к нему прижался, Далеко родная материнская грудь.	Цвет благовонный жив, но *без сердца*; он *не услышит* Детского крика; он *не заменит* матери нежной (ПССиП, IV, 150).

[1] Оригинальный текст «Ундины» цитируется согласно электронной библиотеке литературы на немецком языке http://gutenberg.spiegel.de, свободный. Дата обращения: 26.09.2008 г.

[2] Подстрочный перевод немецких оригиналов здесь и далее выполнен мной. – *Н.Н.*

Wieder grünen wohl die Buchen, Wieder kommt der Sonne Licht, Aber, Mutter, laß dein Suchen, Wieder kommt dein Liebes nicht.	Снова зеленеют буки, Снова приходит солнца свет, Но, мать, оставь свои поиски, Не вернется вновь твое любимое.	Будет снова заниматься ярко денница; Придут снова *дни весенни, благоуханны*; Но денница, *дни весенни, благоуханны* *Не утешат* боле сердца матери бедной; (ПССиП, IV, 150–151).

Жуковский значительно, почти вдвое, редуцирует немецкий текст песни, совсем убирает два финальных четверостишия про отца, который каждый вечер приходит к домашнему очагу и не находит дочери. В результате нарратив песни становится более выразительным, более универсальным, внимание концентрируется на трагедии потерявшегося ребенка. Четкость песенного ритма русского нерифмованного словесного текста достигается благодаря инверсии, лексическим повторам, синтаксическому параллелизму. Богатство постоянных эпитетов (формульных слов), характерное для русской песни, также придает песне фольклорное звучание, отличая ее от произведения контекста.

Мать *тоскует, бродит, кличет*... нет ей ответа?
Ищет, ищет, что ж находит? *дом опустелый*.
О, как мрачен, как ужасен *дом опустелый*,
Где дотоле днем и ночью мать в упоенье
Целовала, миловала дочку родную! <…>
Невозвратно все пропало с *дочкой родною* (ПССиП, IV, 150–151).

Песню Торильды из «Нормандского обычая» без преувеличения можно назвать стилизацией русского народного творчества. Немецкая песня известного собирателя и знатока германского фольклора Л. Уланда также имеет ярко выраженный фольклорный колорит, текст песен отличается характерным лейтмотивным просторечием, например уменьшительно-ласкательный суффикс в оформлении основных образов «-lein» («Fischlein» – «рыбка», «Ringelein» – «колечко», «Mägdlein» – «дева/девица»), простое и четкое ритмическое строение благодаря отсутствию переносов. В русском варианте к этим средствам добавляется элементарная рифма: все 7 четверостиший рифмовки зарифмованы морфологически, одинаковыми концовками слов. Этот прием, подчеркивающий усиленный параллелизм песни, раскрывается на всех уровнях, от сюжетного до синтаксического и морфологического. Сравним перевод первых трех катренов:

L. Uhland	**Подстрочник**	**В.А. Жуковский**
Wohl sitzt am Meeres-strande Ein zartes Jüngfreulein, Sie angelt manche Stunde, Kein Fischlein beisst ihr ein.	Однажды на берегу моря Нежная молодая девушка, Она рыбачит несколько часов, Ни одна рыбка не клюет.	Тихой утренней пор*ою*, Над прозрачною вод*ою*, Дева с удочкой сид*ит* И на удочку глядит.
Sie hat 'nen Ring am Finger Mit rotem Edelstein, Den bind't sie an die Angel, Wirft ihn ins Meer hinein (534).	У нее кольцо на пальце С красным драгоценным камнем, Его она привязывает на крючок, Забрасывает его в море.	Ждет… но удочка не гне*тся*, Волосок не шевельне*тся*, Неподвижен поплав*ок*, Не берет в воде крючо*к*.
Da hebt sich aus der Tiefe 'ne Hand wie Elfenbein, Die lässt am Finger blinken Das goldne Ringelein[1].	Тут поднимается из глубины Рука, будто из слоновой кости, На пальце мерцает Золотое колечко.	И она, прождав напрасно, Надевает свой прекрасный С камнем алым перстен*ек* На приманчивый крючо*к*. …… И с рукою белоснежной, Видом бодрый, взглядом нежный, Над равниной водяной Всплыл красавец молодой (ПСС, IV, 15).

Как видно, Жуковский увеличивает оригинал на один катрен, открывая песню статичной картиной рыбачащей девушки и добавляя вторым четверостишием свойственный русской песне психологически напряженный момент долгого и бесполезного ожидания улова. Уланд задает всю ситуацию в первых четырех стихах. Примитивная рифмовка песни Торильды (типичный прием традиционной русской песни) преследует уподобление концовок стихов в звуковом отношении, отстраняя рифму на второй план.

Параллелизм ритмико-синтаксический на уровне аналогичного строения частей предложения, повторяющихся конструкций (в пределах одной музыкальной фразы) находит выражение и в песне сирен из «Одиссеи». Жуковский, соблюдая предельную верность подстрочнику Карла Грасгофа[2], все же оформляет песню «по-русски». Для наглядности приводим сделанный нами перевод с подстрочника и перевод Жуковского:

Грасгоф

Hieher wolen gehend (komend), viel gepriesener Od., grosser Ruhm der Achäer,
[185]das Schiff stellte fest, damit unser beider (unsere) Stimme du hörest.
Nicht denn noch einer hier trieb (fuhr) vorbei mit den Schiffe dem schwarzen,

[1] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 534, 536.

[2] Подробнее о переводе К. Грасгофа и роли этого и других подстрочников в творчестве В.А. Жуковского см.: *Никонова Н.Е.* Подстрочный перевод: типология, функции, роль в межкультурной коммуникации. Томск, 2008.

bevor wenigstens von uns (unserem) die süsstönende vor Munde Stimme er gehört hatte;
sondern er sich ergötzt habend kehrt heim, und mehr wissen.
Wir wissen denn dir Alles, soviel als im Troischen Lande dem ausgedehnten
[190]Argeïr Troir und der Götter durch den Willen mit Mühe ausgestanden haben;
wir wissen und Alles, was geschieht auf dem Erdboden dem viel nährenden[1].

Подстрочник

Сюда приди, многоумный Одиссей, великая слава ахеян,
Корабль остановился, чтоб ты наши голоса услышал.
Ни один еще здесь не проехал мимо на корабле черном[2],
Прежде чем не услышал наш голос из сладко стонущего рта;
Но он, насладившись, возвращается домой, и больше знает.
Мы знаем ведь все о тебе, обо всей троянской земле простирающейся,
(О том что) ахейцы и трояне по воле богов вынесли;
Мы знаем и все, что происходит на земле многокормящей.

В.А. Жуковский

[185] К нам с кораблем подойди; сладкопеньем сирен насладися,
Здесь ни один не проходит с своим кораблем мореходец,
Сердцеусладного пенья на нашем лугу не послушав;
Кто же нас слышал, тот в дом возвращается, многое сведав.
Знаем мы всё, что случилось в троянской земле и какая
[190] Участь по воле бессмертных постигла троян и ахеян;
Знаем мы всё, что на лоне земли многодарной творится (ПСС, VII, 71).

Перевод Жуковского состоит из трех аналогичных конструкций: повелительное наклонение 2 л., ед. ч. («подойди», «насладися»); главное предложение плюс деепричастие сов. вида с зависимыми словами («не проходит, не послушав», «возвращается, сведав») и, наконец, третий повтор, который имеет неточное соответствие в переводе-посреднике (анафора «знаем мы всё»).

Таким образом, поэтические средства песенности в лироэпосе Жуковского качественно повторяют поэтику русской песни. Основные приемы построения песенного нарратива – ритмико-синтаксический, природно-психологический параллелизм; повторы; постоянный эпитет; просторечие; использование стилистически характерной лексики, исключение enjambement, то есть перехода конца фразы в следующий стих. В результате сопоставления с оригиналами можно заключить, что в текстах поэта фольклорные элементы усилены. Такая переводческая стратегия сознательна и укладывается в основное направление жизнетворчества романтика 1830–1840-х гг. – служение Отечеству на расстоянии, мысли о самоопределении России в меняющемся мире, о ее особой миссии обусловили обращение Жуковского к работе над

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 45-3. Л. 207–208.

[2] Постоянный эпитет у Гомера/Грасгофа, передающийся Жуковским по-разному, в зависимости от контекста.

переложением поэтических памятников мирового значения (Гомер, «Махабхарата», «Уша-Панишады»), с одной стороны, и исконно народным, таким же универсальным и вечным сказочным сюжетам, с другой.

Стиховые характеристики интертекстуальных песен более разнообразны, чем в 1810–1820-х гг. Хореические варианты ранней песенной метрики расширяются возможностями «сказочного гекзаметра».

Песни в последнем неоконченном лироэпосе поэта «Агасфер. Странствующий жид» – это непосредственно сакральные тексты, молитвы. В своей «лебединой *песне*», как называл поэму Жуковский, слышен благовест христиан: «Тебя, – запели тихо, – бога, хвалим, / Тебя едиными устами в смертный / Час исповедуем...» (ПССиП, IV, 284–285), а также песня скорби и покаяния народа Израиля: «Господний храм, мы плачем о тебе! / Ерусалим, мы о тебе рыдаем! / Мы о тебе скорбим, богоизбранный, / Богоотверженный Израиль! Слава / Минувшая, мы плачем о тебе!» (ПССиП, IV, 294). По форме эти песнопения далеки от песенной поэзии переводных сказок и повестей, но по функции в сюжете сходны – именно они оказываются способны изменить и вдохновить такого героя, как вечный жид:

О, это пенье,
В Ерусалиме слышанное мною
На праздничных собраньях христиан
С кипеньем злобы, здесь мою всю душу
Проникнуло незапным вдохновеньем.
Что предо мной открылось в этот миг,
Что вдруг во мне предчувствием чего-то
Невыразимого затрепетало
И как, в амфитеатр ворвавшись, я
Вдруг посреди дотоле ненавистных
Мне христиан там очутился – я
Не знаю. Пенье продолжалось;<…> (ПССиП, IV, 285).

Благовест не просто трогает жида, он ведет его к предсказанию его судьбы, христианскому напутствию старца: «Поди в свой путь, смирись, живи и жди...». Вторая песня евреев открывает ему *судьбу* избранного народа:

При этом пенье я упал
На землю и в молчанье плакал горько,
О прежней славе божьего народа
И о его постигшей казни помышляя <…>.
Но мне он был уже чужой; он чужд
И всей земле был; не могло
Его ничто земное ни унизить,
Ни возвеличить: он, народ избранный –
Народ отверженный от бога был;

На нем лежит печать благословенья – он
Запечатлен проклятия печатью;
В упорной слепоте еще он ждет
Того, что уж свершилося и вновь
Не совершится; он в своем безумстве
Не верует тому, что существует
Им столь желанное и им самим
Отвергнутое благо; и его
Надежда ложь, его без смысла вера! (ПССиП, IV, 294).

Таким образом, песня остается одним из приоритетных жанров в системе Жуковского-эпика: она трансформируется из романтического текста элегической модальности с характерным комплексом мотивов верности за гробом, оппозиции земного и небесного, томления в форму интертекстуальную с ритуально-мифологической и сакральной функцией в общем сюжете. Встраиваясь в различные контексты монологического сказа автора-нарратора, песня маркирует кульминацию сюжета и обусловливает развертывание конфликта всего произведения. Песенный нарратив лироэпоса поэта теряет внешний пафос «поэзии чувства и сердечного воображения», реализуя, подобно геральдической конструкции, глубокий потенциал повествовательной «поэзии мысли» позднего Жуковского.

Часть третья
ПЕРЕВОД И МИФОПОЭТИКА В.А. ЖУКОВСКОГО. МИФЫ О В.А. ЖУКОВСКОМ

I

1. Повести В.А. Жуковского 1807–1811 гг.: темы, сюжеты, мотивы

Повести Жуковского, опубликованные в «Вестнике Европы» в 1807–1811 гг., – уникальное явление и в его творчестве, и в истории русской прозы. По сути ими завершится зародившийся в самом начале творчества интерес писателя к жанру повести[1], тогда как русской прозе откроются в ней многие новые темы, сюжеты, мотивы и образы. Эти повести, в основном являвшиеся переводами западноевропейских авторов второго ряда, отражают бурный интерес Жуковского к беллетристике, к так называемому легкому чтению, которое с начала века стало одной из составляющих русской прозы и, при ориентации на среднюю литературную норму, на уже «отработанные» формы и традиции, на соединение несоединимого с точки зрения высокой эстетики, способствовало в конечном итоге становлению классической русской повести и классического русского романа.

Отвечая эстетическим потребностям времени, эти повести отличались свободным экспериментаторством как в области формы, так и в области содержания, являлись своеобразной лабораторией, где последовательно и творчески осваивались и совершенствовались новые способы изображения действительности и завоевания читательского интереса. Выражая настроения эпохи, ее нравственно-этические и философские искания, повести Жуковского 1807–1811 гг. были обращены к изображению полноты внутреннего мира человека и его взаимосвязей с миром внешним. Они отражают новый этап эволюции Жуковского-прозаика, его переход от сентименталистской эстетики и поэтики повести к романтической во всей глубине закономерности и сложности этого процесса. Причем многие трудности при создании своих повестей

[1] В дальнейшем Жуковский будет работать главным образом в жанре стихотворной повести, перелагая, в случае перевода, прозу стихами. См. об этом в работах томских исследователей Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой, Н.Ж. Ветшевой, а также в данной моонографии.

(переводных и оригинальных) Жуковский преодолевает, явно опираясь на поэзию, и во многом делает это как для развития прозы, так и для перестройки своей поэтической системы. В этом плане Жуковский закладывает мощную традицию взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе, которую в ближайшем будущем подхватят Пушкин и Лермонтов, а позднее Тургенев и др.

Как известно, «универсальной формой выражения поисков»[1] Жуковского-поэта начиная с 1808 г. становится баллада, в рамках которой активно формировалась романтическая эстетика. Тесная связь ведущего жанра повествовательной прозы Жуковского этого периода – повести – с балладой очевидна. На это указывали такие исследователи, как Н.Н. Петрунина, В.М. Маркович, К. Штедтке, А.С. Янушкевич и др.[2] Не менее характерна ее связь с элегией, идиллией, дружеским посланием[3]. Все эти жанры прокладывали пути развития романтической эстетики, одни в русской прозе, другие – в русской поэзии. В конце 1800-х гг., в 1810-е гг. они переживали период своего становления как в творчестве первого русского романтика, так и в отечественной словесности в целом. Их взаимодействие было связано с общей тенденцией эволюции литературного процесса от лирики к эпосу.

В «Конспекте по истории литературы и критики»[4], как установлено исследователями, именно в середине 1807 г., т. е. когда уже был решен вопрос о редакторстве Жуковского в «Вестнике Европы», появился раздел «Эпическая поэма». Основываясь на теоретических трудах об эпической поэме Вольтера, А. Тома, Лагарпа, Батте и Блера, на их оценках образцов этого жанра, Жуковский сосредоточивается на таких понятиях, как сюжет, тема, герой, действие, автор. Осмысливая обращение авторов эпических поэм, диктуемое жанровым каноном, к древней истории, чаще всего к античному материалу, к античным легендарным героям, автор «Конспекта» тем не менее акцентирует вопрос об «иллюзии достоверности» произведения, каким бы оно ни было условным и искусственно «пригнанным» к эстетическим нормам и правилам. Герой, с его точки зрения, должен быть интересен своим

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 81.

[2] О влиянии жанра баллады на развитие русской прозаической повести первой трети XIX в. см. работы В.Э. Вацуро, Ю.Д. Левина, Н.В. Измайлова, В.И. Федорова и др.

[3] Здесь можно сослаться, пожалуй, только на монографию Ю.В. Манна «Поэтика русского романтизма» (М., 1976, с. 240 и след.), который пишет о взаимодействии этих жанров, но безотносительно Жуковского.

[4] См.: *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 381.

внутренним, нравственно-психологическим содержанием, а не невероятным героизмом и подвигами, близкими к чудесам.

Весьма показательны параграфы «Конспекта», касающиеся характеристики действия в эпическом произведении. Описывать целую жизнь героя есть дело историка, а не эпического поэта, считает Жуковский, который, судя по всему, находит необходимым использование для построения эпического произведения некоторых драматических приемов, в частности динамичного сюжета, чрезвычайных обстоятельств, в которых можно наиболее ярко раскрыть «внутреннего человека», динамику его страстей, чувств и мыслей.

В период работы над разделом «Конспекта» об эпической поэме Жуковский штудирует труды немецких критиков И.-И. Эшенбурга и И.-Г. Эйхгорна, в которых подчеркивались эпические возможности баллады, в частности богатство ее тематики и проблематики. Исследователем обнаружен автограф конца 1807 г., в котором Жуковский сравнивает баллады Бюргера и Шиллера и размышляет в связи с этим о возможности сочетать в балладе бытовое и бытийное начала[1]. На нижнем форзаце книги Эйхгорна из библиотеки Жуковского обнаружена запись, сделанная рукой поэта, в которой он разбирается в происхождении баллады в связи с повестью, жанровые разновидности которой и перечисляет наряду с видами баллад, выделенными по национальному признаку. Приведем эту запись:

Что такое баллада
Ея характер в ея происхождении
Рыцарские повести
Ужасные повести
Трогательные повести
Что она есть
Что может быть
Английские
Немецкие баллады[2]

В этой связи показательна еще одна запись Жуковского на обложке другой книги из его библиотеки – книги со стихами Г.-А. Бюргера. Перечисляя названия заинтересовавших его баллад, среди которых большинство принадлежат Бюргеру и Шиллеру, Жуковский вводит в этот список заглавия своих повестей («Три пояса», «Марьина роща»). Возможно, верно предположение А.С. Янушкевича, согласно которому это свидетельствует о стремлении Жуковского создать баллады по мо-

[1] См. об этом подробно: *Резанов В.И.* Указ. соч. Вып. 2. С. 287; *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 81.

[2] Цит. по: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского.

тивам данных повестей[1]. Для нас же здесь важнее подчеркнуть сам факт существования в сознании писателя в конце 1800-х гг. идеи о связи между становлением лироэпического жанра баллады и перспективой формирования ведущего прозаического жанра и шире – о взаимодействии прозы и поэзии как плодотворнейшем пути к развитию и той, и другой области художественной литературы в целом и в его собственном творчестве в частности.

Повести Жуковского, опубликованные в «Вестнике Европы», практически не изучались[2]. Из множества проблем при этом следует выделить главную. Она касается системности повестей Жуковского 1807–1811 гг. Развиваясь параллельно названным выше лирическим жанрам, в первую очередь, балладе, в которой, по справедливому мнению исследователей, намечался «путь познания и изображения человека в его связях с определенной средой»[3], в которой «Жуковский нашел свою форму воплощения эпического в поэзии»[4], повести «Вестника Европы» также представляют собой целостную и сложную систему, имеющую свои внутренние закономерности построения и самостоятельное значение, заключавшееся в поисках романтических форм воплощения эпического в прозе[5].

Содержащие «балладный и поэмный потенциал» дальнейшего творчества Жуковского, его повести все же, в отличие от баллад и поэм, погруженных в атмосферу легендарного и таинственного, были устремлены к конкретизации конфликта, его бытового и социального выражения. В повести писатель обращается к материалу современной действительности. Если в балладах «главным субъектом действия» являлся все же автор-повествователь, а «другие персонажи фактически оставались объектами повествования, они погружались в поток творческого сознания художника»[6], то в повестях Жуковский вырабатывает иное соотношение субъектной и объектной организации произведе-

---

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 82.

[2] Можно указать ряд отдельных статей, посвященных некоторым повестям Жуковского. Чаще всего в поле зрения исследователей попадает весьма ограниченный круг произведений, как правило, это «Марьина роща» и «Три пояса» » (см. работы Н.Н. Петруниной, В.М. Марковича, В.Э. Вацуро, Х. Айхштедт, В.М. Костина, Н.Е. Разумовой, Н.Б. Реморовой, а также наши статьи и автореф. дис. … канд. филол. наук, Томск, 1989).

[3] *Шаталов С.Е.* Романтизм Жуковского // История романтизма в русской литературе: В 2 ч. М., 1979. Ч. 1. С. 132.

[4] *Янушкевич А.С.* Путь Жуковского к эпосу // Жуковский и русская культура. С. 171.

[5] Неслучайно Жуковский дважды издавал свои переводы из «Вестника Европы» отдельным собранием (в пяти и в трех томах, в 1816. и 1827 гг.).

[6] *Шаталов С.Е.* Указ. соч. С. 132.

ния. Продолжая тенденции, наметившиеся в ранней прозе, Жуковский своими повестями открывает новый, романтический этап и собственного движения к эпосу, и становления русской прозы.

Прежде всего, повести из «Вестника Европы», обращенные к изображению как внешнего мира, так и внутренней жизни человека, осваивали для русской прозы и литературы в целом мир новых тем, сюжетов и мотивов, от которых потянутся нити к позднему творчеству самого Жуковского, к прозе Пушкина и Лермонтова, к романам Толстого и Достоевского. В центре системы окажется главная в романтической эстетике проблема изображения «внутреннего человека», взятая в эпическом ракурсе: «внутренний человек» во всей сложности и многогранности его связи с потоком жизни. Разные по своему эмоциональному тону – начиная от драматического и кончая шутливым, все повести оказываются посвящены эпическим, бытийным конфликтам – философским, нравственно-этическим, оборотной стороной которых оказываются конфликты психологические.

В повестях Жуковского выстраивается своя система сюжетов и мотивов, герои повествовательной прозы Жуковского также представляют собой определенную «целесообразность», что обусловлено таким их лирическим по своей сути свойством, отмеченным еще А.Н. Веселовским, как «прилаженность» к психологическому настроению автора, к его нравственно-философским установкам. В каждой повести с помощью самых разных приемов, осваиваемых Жуковским, создается, конечно, своя система персонажей, с главными и второстепенными героями. Но взятые вместе, эти персонажи обнаруживают глубинный фундамент всего корпуса повестей, каковым является романтическая концепция личности, «человек Жуковского», представление писателя-романтика о человеке и мире, во многом базирующееся на автопсихологизме.

Одним словом, каждая по-своему отражая ту или иную грань миропонимания Жуковского, повести из «Вестника Европы» в целом вводили в русскую литературу романтическую концепцию бытия и его изображения в прозаическом тексте. Их эстетическая спаянность изначально задавалась целью создать целостную, эпическую картину мира, в которой каждый фрагмент несет на себе свойства целого и существует для целого. Можно говорить и о типологической родственности этих произведений, заключающих в себе две противоположные, но взаимопритягивающиеся стихии творчества Жуковского – эпическую и лирическую. Это, в свою очередь, позволяет органично вписать повествовательную прозу писателя в контекст его небеллет-

ристической прозы 1807–1811 гг. и в общее русло творчества Жуковского, поэта и прозаика, системность которого доказана современным литературоведением.

***

Одной из центральных в повестях Жуковского становится, как и в балладах, элегиях, традиционная лирическая тема любви. С другой стороны, здесь очевидно влияние Карамзина, в основе повестей которого лежит, как правило, любовная коллизия, разрешающаяся чаще всего, в духе учения о столкновении страстей и разума, трагически. Как правило, и у Жуковского тема любви переплетается с темой страданий, жизненных испытаний человека. Во имя настоящей любви героям приходится делать сложный нравственно-психологический выбор, рисковать своим счастьем и даже жизнью. Здесь следует назвать такие повести: «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет» (перевод из Г. Меркеля, 1808, № 2), «Три пояса» (перевод из А. Сарразена, 1808, № 23), «Марьина роща» (1809, № 2, 3), «Теана и Эльфриди» (перевод анонимной французской повести, 1809, № 17), «Печальное происшествие» (1809). Другой поворот темы любви, уходящий в столь важную для эпоса, для последующей русской прозы тему семьи, семейных отношений, видим в повестях «Мария» (перевод из А.М.Е. Флао, 1808, № 9, 10), «Платон в Сицилии» (перевод из Ж.Ф. Мармонтеля, 1810, № 13), «Взыскательность молодой женщины» (перевод из А. Сарразена, 1810, № 24). Ориентация Жуковского-прозаика на расширение материала, на развитие разных граней темы любви обусловило его обращение к так называемым светским повестям, в основе которых лежит история любви, не состоявшейся в результате влияния на любовные отношения светской морали («Густав Обинье» – перевод из А.М.Е. Флао, 1808, № 12, 13, 14; «Газетное объявление» – перевод анонимной немецкой повести, 1809, № 22).

В ряде повестей тема любви оборачивается темой преступления и наказания (самый яркий пример – «Примроза и Оливье», перевод анонимной французской повести, 1808, № 24). Однако эта тема, которой также суждено было большое будущее в русской прозе и которую Жуковский столь активно развивает в своих балладах, чаще всего приобретает в повестях 1807–1811 гг. самостоятельное звучание. Назовем здесь следующие произведения: «Ожесточенный» (перевод из Ф. Шиллера, 1808, № 6, 7), «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо» (перевод из Г. Меркеля, 1810, № 2), «Тимей-ваятель» (перевод из Ж.Ф. Мармонтеля, 1810, № 17).

Особый интерес проявляет Жуковский-прозаик к своей любимой балладно-элегической теме случая, судьбы, традиционно несущей большой эпический заряд. В повестях она приобретает своеобразное звучание, варьируясь и взаимодействуя с уже названными темами или являясь единственным стержнем произведения («Портрет», 1808, № 22; «Лиммерикские перчатки» – перевод повести М. Эджворт, 1808, № 24; «Молочница и золотых дел мастер», 1809, № 13; «Отставленный министр и нищий с деревянною ногою» – перевод анонимной французской повести, 1809, № 23 и др.). Однако понимая обстоятельства, окружающие человека, шире судьбы, случая, Жуковский в ряде повестей как бы параллельно развивает тему социальной справедливости и несправедливости, которая, в свою очередь, часто оборачивается темой мудрого правителя («Ожесточенный»; «Прусская ваза» – перевод из М. Эджворт, 1808, № 20, 21; «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет»).

Одним словом, универсализм жанра повести Жуковский активно реализует уже на уровне темы. Еще в «Конспекте по истории литературы и критики» он отмечал способность эпического произведения к изображению «почти всего мира», «множества картин», «множества разнообразных страстей». Однако уже здесь Жуковский подходит к тематике эпических произведений с исторической точки зрения. Рассматривая историю мирового эпоса, начиная от Гомера, он последовательно фиксирует изменение тем, поднимаемых эпическими авторами, в зависимости от истории развития жанра. Повести из «Вестника Европы» наглядно демонстрируют тот факт, что в выборе темы для Жуковского большую роль явно играет созвучность основным проблемам времени. Жуковский обращается к общественно-значимым, широким проблемам, связанным с пробуждением национального самосознания, с идеями самостроения личности, ее нравственного совершенствования.

Вместе с тем в тематике повестей из «Вестника Европы» отражается палитра внутрихудожественных задач Жуковского-романтика, интересы его писательского мастерства, являющиеся одним из системообразующих начал. Стремление Жуковского-прозаика к психологизму и в связи с этим к отказу от рационализма в подходе к человеку, от прямых причинно-следственных мотивировок поведения личности, к заострению нравственно-этического пафоса произведения было мощнейшим стимулом в его работе над повестями. При этом Жуковским ставится и еще одна задача – преодоление карамзинской традиции, под знаком которой прошло его раннее прозаическое творчество, попытка выстроить романтическую эстетику и поэтику жанра повести.

Здесь же следует сказать и о том, что состав тем во многом определялся системой жанрово-родовых модификаций повести, разрабатываемых Жуковским. В «Вестнике Европы» он публикует «светские», шутливые, любовные, «таинственные» повести, повести-путешествия, «восточные сказки» и др.

С другой стороны, тематику повестей Жуковского 1807–1811 гг., конечно, определяло и то, как они будут восприняты читателем. Одним из важнейших качеств эпического произведения Жуковский еще в «Конспекте» называл «интерес», «занимательность». Но ни в одной повести, опубликованной в «Вестнике Европы», мы практически не встречаемся с занимательностью ради занимательности, присущей массовой литературе. В своем «Конспекте» Жуковский прямо писал о необходимости «возвышать» занимательное действие, что непосредственно связывал с обращением автора к нравственным, общечеловеческим темам, несколько из которых тут же и перечисляет – «гостеприимство», «человеколюбие», «природа», «картина древних нравов»[1]. И как показывают повести из «Вестника Европы», Жуковский действительно совершенно сознательно заботится о сочетании общекультурных запросов публики и задач высокой литературы, до уровня которой старается поднять беллетристику. Он приучает русского читателя прозы к емким, значительным темам, общечеловеческим, интересным и актуальным на протяжении веков (семья, нравственность, любовь, преступление и наказание, человек и общество). Эти вечные темы писатель стремится «заполнить» современным, национально определенным материалом, приблизив их тем самым к читательской аудитории[2]. В своем итоговом труде «О жизни и сочинениях В.А. Жуковского» П.А. Плетнев подчеркивал, что в «Вестнике Европы» даже «так называемое «чтение легкое», <…> никого не отводило от главной цели издания, очищая вкус и нравы». Повести для перевода были выбраны Жуковским, по мнению П.А. Плетнева, «с таким умом», что чтение этих переводов «до сих пор может служить лучшею школою образования»[3].

---

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 71.

[2] Конспектируя «Опыт об эпической поэзии» Вольтера, Жуковский обращает специальное внимание на следующую мысль: «Есть то (имеется в виду тема художественного произведения. – *И.А.*), что всем нравится, и то, что нравится в особенности какому-нибудь народу». Но при этом он подчеркивает и другой момент: «Вкусы наций различны. Страсти везде одинаковы» (Эстетика и критика. С. 55, 56), утверждая тем самым, что главной общечеловеческой и вечной темой эпического произведения является человек с его внутренними проблемами и конфликтами.

[3] Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 385.

Тема в повестях Жуковского бывает обычно эмоционально окрашена, вызывая страх, негодование, улыбку, восхищение и т.д., что также играет свою роль в поддержании читательского интереса к теме. Эта эмоциональная тональность чаще всего достаточно тонка и сложна. Но главным образом Жуковский заботится о том, чтобы вызвать читательское сочувствие, на котором чаще всего и держится заинтересованность читателя в развитии темы.

***

К внутреннему зрению эстетического адресата обращена, прежде всего, объектная организация повести, основу которой составляет сюжет и фабула. Сюжетно-фабульный строй повестей Жуковского, конечно, не обращен, как в балладах, непосредственно к мифологии, но миф является необходимым фоном для его рассмотрения. Как правило, повесть начинается с расторжения героем прежних связей, с его ухода в себя, что сопровождается такими эмоциональными состояниями, как разочарование, ожесточение, мечтательность. На композиционном уровне это выливается в некую предысторию героя, функция которой заключается в концентрации внимания на персонаже, выделенном из общей картины.

С этой сюжетной фазы, являющейся по сути начальным элементом протосюжетной схемы обряда инициации, начинаются практически все повести. Например, повесть «Ожесточенный» открывается авторским рассуждением эстетического характера об отличии героя исторического и художественного сочинения, которое перетекает в следующее резюме, обращенное непосредственно к читателю:

> Имел ли право на сию человеколюбивую терпимость тот преступник, который играет первую ролю в моей повести; погиб ли он без возврата для общества – пускай решит читатель! Этот несчастный уже не имеет нужды в снисхождении: он кончил жизнь на эшафоте. Но тонкое, внимательное раздробление проступков его, вероятно, послужит уроком для человечества, а может быть, и для самого правосудия[1].

И далее следует достаточно подробная характеристика героя, сообщается его имя, происхождение, особенности внешнего вида, некоторые черты характера, т.е. то, что позволяет говорить о нем как об индивидуальности. Аналогичным образом начинается «идиллическая» повесть «Розы Мальзерба» (перевод из Ж.-Н. Буйи, 1810, № 12), прямо противоположная по своей эмоциональной интонации повести «Ожесточенный». Автор знакомит читателя с главным героем, подчеркивая его индивидуальное существование:

[1] *Жуковский В.А.* Переводы в прозе: В 3 ч. СПб., 1827. Ч. 1. С. 182. Далее в скобках указаны часть и страница.

Ламораньон Мальзерб, которого одно имя напоминает вам о добродетели, человек самый добродушный, скромный философ, честный судья, великий натуралист, наконец <…> неустрашимый защитник Людовика XVI <…> великий охотник до цветов; особенно любил он одну беседку из белых роз <…> (II, 161).

Даже повесть, написанная в форме диалога, «Неизъяснимое происшествие» (перевод из К.М. Виланда, 1808, № 6), открывается характеристикой «той женщины, которая играет первую роль в <…> истории» (III, 95). Примеры можно продолжать.

Следующий сюжетный поворот, практически обязательный в повестях Жуковского, связан с испытаниями героев, которые образуют новые межличностные связи, попадают в новые пространства, ситуации. Христиан Блемер из повести «Ожесточенный» «вздумал стрелять дичину» в княжеском лесу, чтобы продавать ее и «вырученными деньгами дарить Жанетту», которая «обходилась с ним холодно», но которой он «хотел нравиться насильно» (I, 183–184). У героя появляется враг – влюбленный в Жанетту лесник Роберт, который скоро «открыл настоящий источник тайного богатства» Блемера. Мальзерб («Розы Мальзерба») узнает о том, что «вся деревня должна собраться перед его беседкою и что на том самом месте будет пляска», отчего, как кажется герою, он может потерять все свои цветы. Госпожа Т** из «Неизъяснимого происшествия» занемогла, и несмотря на то, что всем ее болезнь казалась легкою, объявила, «что непременно умрет такого-то числа» (III, 101). Примеры и здесь можно продолжить.

В качестве кульминационного испытания, как правило, выступает смерть[1]. Она может быть представлена в самой архаической ритуально-символической форме: девушка, поливавшая цветы Мальзерба, сорвала одну из роз, «несмотря на то, что обещалась их не трогать» (II, 168). В «Неизъяснимом происшествии» героиня умирает и в самый момент своей смерти является в виде призрака патеру Кайетану. Блемер отдан под суд, в результате которого «публично заклеймен на спине знаком виселицы» (I, 186).

[1] Эта сюжетная фаза вводится чуть ли не обязательно во все повести, хотя бы в редуцированной, мнимой или даже смеховой форме. Так, например, в шутливой повести «Взыскательность молодой женщины», рассказывающей о попытке героини по имени Амелия сохранить в своем муже Клервале пылкого любовника, в финале мы видим, что герой, искренне любящий свою жену и желающий угодить ей, прибегает «к ухищрениям ветреного ухажера» и в результате кажется ей умалишенным, а сама Амелия, не выдержав «бой комплиментов» мужа и любовника, едва не падает в обморок. «Таинственная» повесть «Привидение» (перевод анонимной повести, 1810, № 16) заканчивается тем, что герой, которому являлась его умершая сестра, узнает, что на самом деле он видел больную лунатизмом девушку, которой эти встречи помогли излечиться, и оба героя в финале счастливы.

Особенно важны в повестях Жуковского сюжетные повороты, связанные с воскресением героя в новом качестве, с его вторым рождением. Причем главное внимание обращается на его внутреннее преображение, на его нравственно-психологические перемены. Новое качество Христиана Блемера («Ожесточенный») подчеркивается его изображением в финале в прежних обстоятельствах. Он кончает жизнь на эшафоте, но раскаивается перед смертью, сам предавая себя в руки правосудия. После смерти госпожи Т** («Неизъяснимое происшествие») продолжает жить ее дочь, девица Т**, которая получила в наследство от матери все ее лучшие качества. Героиня из повести «Розы Мальзерба», признавшись и раскаявшись в своем проступке, не только прощена Мальзербом, но и получает от него приданое, а в день свадьбы – букет роз из Мальзербовой беседки.

Поэтика сюжетосложения в повестях Жуковского явно напоминает парадигму архесюжета, хотя представленная последовательность сюжетно-фабульных узлов может быть и нарушена. Но всегда она призвана отразить органический процесс развития человека, корнями своими уходящий в мифологическое сознание. В связи с этим обратимся к основным мотивам повестей Жуковского, которые также складываются в стройную систему и перекликаются с балладными мотивами. Важнейшую группу составляют мотивы, связанные с активным противостоянием человека силам хаоса, зла, дисгармонии и с творением человеческого мира по законам добра, красоты и справедливости. Среди них в первую очередь следует назвать мотивы гнева, обвинения, обличения (например, «Прусская ваза», «Истинное происшествие» – перевод французской анонимной повести, 1809, № 14), отвоевания невесты («Мария», «Горный дух Ур в Гельвеции» – перевод повести немецкого прозаика Ю. фон Фосса, 1810, № 21, «Три пояса», «Лиммерикские перчатки», «Марьина роща», «Печальное происшествие»), битвы, крови («Ожесточенный», «Горный дух Ур в Гельвеции»), игры, состязания («Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Взыскательность молодой женщины»), мудрости, победы, награды («Прусская ваза», «Лиммерикские перчатки», «Мария», «Истинное происшествие», «Три пояса») и противоположные им и в силу этого дополняющие их мотивы смеха, веселья, брака, красоты, венчания, праздника («Розы Мальзерба», «Привидение», «Три пояса»). Особую роль играют в повестях Жуковского мотивы, характерные для его романтической лирики – любовь-верность, разлука-соединение («Мария», «Прусская

ваза», «Привидение», «Горный дух Ур в Гельвеции»), сад, цветок («Розы Мальзерба», «Мария»), слово-действие[1].

Другая группа мотивов, активно и последовательно вводимых Жуковским в русскую прозу, обусловлена его интересом к идее испытания человека как важнейшего этапа его становления личности. Наиболее часто у Жуковского встречаются мотивы искушения («Ожесточенный», «Розы Мальзерба», «Марьина роща»), плутовства («Взыскательность молодой женщины» и другие шутливые повести), грехопадения («Примроза и Оливье», «Ожесточенный»), страдания и мученичества («Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Путешествие Ж.Ж. Руссо в Параклет», «Марьина роща», «Печальное происшествие», «Розы Мальзерба», «Дорсан и Люция» – перевод повести французской писательницы С. Ф. Д. де С.-О. де Жанлис, 1810, № 23, 24), оков, уз («Прусская ваза», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Горный дух Ур в Гельвеции»), безумия («Мария», «Горный дух Ур в Гельвеции», «Примроза и Оливье»), приговора к смерти, смерти («Неизъяснимое происшествие», «Мария», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Привидение», «Горный дух Ур в Гельвеции», «Марьина роща»), суда, судьбы («Ожесточенный», «Прусская ваза», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Горный дух Ур в Гельвеции», «Дорсан и Люция», «Лиммерикские перчатки») и достраивающие их до целого мотивы раскаяния, очищения («Розы Мальзерба», «Взыскательность молодой женщины»), освобождения от уз («Прусская ваза», «Ожесточенный»), исцеления («Мария», «Привидение»), спасения, воскресения («Ожесточенный», «Мария», «Привидение», «Горный дух Ур в Гельвеции», «Дорсан и Люция», «Марьина роща»).

Эти мотивы, обладая чрезвычайной семиотичностью, заложенной в них изначально и усиливавшейся в процессе их бытования, сложно переплетаясь, создают самые разные сюжетные узоры в повестях Жуковского, наполняя их поистине эпической глубиной и широтой. Они могут быть, выражаясь определениями В.В. Прозорова, «производящими и производными, свернутыми и распространенными, динамическими и статическими»[2], но любой из них многозначно представляет не только текст той или иной повести, но хранит тайну их системности.

---

[1] Довольно часто в повестях Жуковского мотив в силу своей дуальной природы (см. об этом: *Силантьев И.В.* Семантическая структура повествовательного мотива // Литературное произведение: Сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 10–29) оказывается мотивом амбивалентного звучания (плач-смех, уход-приход, разлука-соединение).

[2] *Прозоров В.В.* Мотивы в сюжете // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова. Томск, 1997. С. 10.

Приведем пример, обратившись к одной из весьма репрезентативных в этом плане повестей Жуковского, опубликованных в «Вестнике Европы». Это «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо». Развертывание сюжета начинается с мотива брака. Сам по себе имеющий непростую семантику соединения противоположностей[1], он осложняется уже в завязке действия ссорой главного героя Эдуарда Жаксона с его дядей (из-за брака) и смертью матери его невесты Милли. Одновременно появляются образы Божьего алтаря и корабля, традиционно сливающиеся с образами храма и неотделимой от него водной стихии, несущей, в свою очередь, множество идей[2].

С появлением в повести нового героя – лорда Кляйва – тон повествованию начинает задавать мотив страдания. Он тесно увязывается с тем, что лорд Кляйв не имел никакого понятия о чести, «был необузданный сластолюбец <…> и вообще презирал людей» (II, 399). С этого момента развития сюжета мотивы страдания и борьбы будут идти параллельно. Наличие лорда Кляйва, властителя, претендующего на роль «нового жениха», само по себе предполагает наличие раба-узника. Кроме того, первоначально в борьбу с лордом Кляйвом, сделавшим грязное предложение Милли, герои вступают поодиночке. Это приводит к заточению Эдуарда в тюрьму, Милли же заперта в комнате Кляйва на замок. Таким образом, в повесть был введен еще один типично романтический мотив узничества.

Он разовьется в дальнейшем по классической модели: Эдуард (раб) примет царскую сущность, добьется всеобщего осуждения лорда Кляйва, «царя», который проявит, наконец, принародно свою рабскую сущность. Однако прежде Эдуард и Милли пройдут свое главное испытание – смерть. В сцене гибели героини этот мотив окружается множеством весьма значимых деталей: открывающаяся и закрывающаяся дверь, стол, софа, кресло (ложе и сиденье), окно, осмысляющиеся издревле космически, имеющие семантику победы неба над землей, жизни над смертью. Поэтому самоубийство Милли, бросившейся сверху, из окна, вниз, на землю, к ногам стоящего посреди двора в цепях своего мужа, легко прочитывается как мотив смерти-воскресения.

Именно сейчас в повести возрождается мотив борьбы, но он появляется в новом виде, сопровождаясь очень важным для Жуковского мотивом мудрости и слова. В повествование вводится еще один ге-

[1] См. об этом: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 67–69, 73–77, 81, 87, 105, 106.

[2] Семантика воды тесно связана и с мотивом брака. См.: *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. 198–199.

рой – Ж.-Ж. Руссо, который изображается умиротворенным философом, находящимся в гармонии с самим собой и с миром. К нему приходит искать правосудия Жаксон, «уничтоженный судьбою!» (II, 404). Слово художника оказывается оппозицией хаоса страстей, смерти и первопричиной воскресения к новой жизни. Этот пафос полностью совпадает с романтической концепцией человека, которая у Жуковского всегда была тесно связана с просветительской, в частности с руссоистской, философией. Финал произведения характеризуется полным исчезновением мотива борьбы с внешним врагом. Уходит и мотив страдания. Единственный остающийся в «пуанте» повести мотив победы переносится в область внутренней природы человека, его борьбы с самим собой, со своим нравственным несовершенством. Эта мысль лежит в основе многих других повестей Жуковского-романтика, определяя их единство.

Сюжет, выступая авторским изложением фабулы, как известно, «представляет собой последовательность эпизодов – участков текста, характеризующихся тройственным единством: а) места, б) времени и в) действия»[1]. Интересно рассмотреть сюжетосложение повестей Жуковского с этой точки зрения. Именно здесь поэзия и проза, прежде всего, повесть и баллада, повесть и элегия подходят друг к другу очень близко.

Еще Б.В. Томашевский сказал, что в стихах «рифма ведет мысль»[2]. Рассматривая смысл стихового слова, Ю.Н. Тынянов отмечал, что «смысл каждого слова здесь (в стихе. – *И.А.*) является в результате ориентации на соседнее слово»[3]. Этот принцип «ориентации на соседнее слово» определяет звучание стиховой речи как единой мелодии, каждый отдельный элемент которой может быть даже бессодержательным, но получающим смысл именно в связи с соотнесенностью (рифмованностью) с другими элементами. Как и в балладах, именно созвучие отдельных эпизодов определяет развитие сюжета во многих повестях Жуковского. Как и в балладах, в них оказываются размыты границы двух соседних эпизодов. Переносы в пространстве, во времени, изменение состава героев миражны, неуловимы, ассоциативны.

Типичное сюжетно-фабульное развитие повестей Жуковского определяется свойственным романтизму столкновением желаний и чувств одного человека с мироустройством или борьбой человека с самим собой. Обычно уже в начале повести нет уравновешенности

[1] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001. С. 48.
[2] *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 104.
[3] *Тынянов Ю.Н.* Теория литературы // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С. 81.

ситуации. Приведем завязки некоторых повестей. «Горный дух Ур в Гельвеции»:

Давно уже, давно в благословенной Гельвеции жил богатый пастух по имени Риф; он имел прекрасный дом, обширный сад <…> но первым своим богатством почитал он Софронию, единородную дочь свою <…>. С таким необыкновенным чадолюбием соединял он, однако, непомерную гордость и, вопреки древней простоте нравов альпийских, беспрестанно мечтал о знатности, чинах и отличиях. Софрония была уже невеста <…>, но гордый отец и не думал искать ей женихов между своими ровными (I, 213).

Отсутствие внутренней гармонии, эгоизм и гордыня Рифа и становятся причиной всех дальнейших перипетий. Вот другой пример – герой повести «Дорсан и Люция» Вольнис возвращается из «печального изгнания» на родину, но застает свое имение совершенно разоренным:

<…> одни развалины хижин показывали то место, на котором некогда существовало селение многолюдное, поля были запущены, господский дом, церковь, сады – все исчезло <…> (II, 3).

Как видим, с самого начала повествования герой попадает в мир, где былая гармония, красота, счастье разрушены, «трепещет» и душа Вольниса. Все конкретные детали завязки действия наполняются, как в лирике, символическим смыслом.

В конце повестей читатель, как правило, сталкивается с ситуацией, в которой все противоречия сняты, но при этом подчеркивается либо мотив случайности, либо согласование интересов, гармония, справедливость покупаются ценой жизни героя. Так, например, повесть «Ожесточенный» заканчивается прозрением Христиана Блемера, решившего по собственной воле отдать себя в руки правосудия и «искать милосердия у престола Божия». В «Прусской вазе», в финале, случайно открывается, что надпись «тиран» на вазе сделана не графом Ланицким, и сам король Фридрих признает его невиновным. «Истинное происшествие» заканчивается восклицанием автора, относящимся к главному герою повести: «Какое чудо спасло его, не знаю; но он и сам едва ли надеялся остаться в живых <…>» (I, 99). Счастливая случайность помогает развязке действия во всех шутливых повестях.

Основная же часть всех повестей, развитие действия в них связаны с нравственно-психологической нюансировкой конфликта, характеров. Внешнее событие оказывается поводом к развитию «внутреннего» сюжета. В силу сложности и многоуровневости противоречий (внешние, внутренние и универсальные), обусловливающих сюжетно-фабульную ситуацию, повести Жуковского оказываются чрезвычайно напряженными. Напряженность повествования, безусловно, увеличивается за счет остроты нравственно-этической проблематики всех повестей, независимо от их эмоциональной окрашенности. Все это сви-

детельствует о взаимодействии эстетики и поэтики повести Жуковского с эстетикой и поэтикой его романтических баллад. Героям всех повестей, как и в балладах, приходится делать трудный нравственный выбор, причем в ситуации сдвига, нарушения мирового порядка, изначальной гармонии. Напряжение поддерживается чаще всего на протяжении всего повествования, поскольку кульминационных точек в нем оказывается несколько.

Так, например, в повести «Три пояса», названной в подзаголовке, несмотря на то, что это перевод, «русской сказкой», в соответствии со структурой сказочного жанра, выделяется три самых напряженных момента в развитии сюжета. Все они связаны с идеей выбора. В начале повести мы видим трех сестер, встретивших во время прогулки старушку, которая дарит девушкам три пояса – на выбор. Следующий сюжетный поворот связан с выбором князем Святославом невесты, который проходит в несколько этапов, поскольку осложняется другим выбором – одна из сестер, Людмила, должна выбрать, оставаться ли ей самой собой, чтобы понравиться молодому князю, или играть несвойственную ей роль «первой красавицы во всей русской земле».

Цепь нравственно-психологических выборов, раскрывающих сложность и противоречивость внутреннего мира человека, обусловливает напряженность повести – «Теана и Эльфриди». Она начинается клятвой героя перед Богом в том, что он, полюбив Теану, сделал свой выбор навсегда. Теана же «выдумывала тысячи средств» проверки чувств Эльфриди, тысячу раз выбирая между доверием к нему и недоверием. Последнее из этих средств оказывается роковым. Она нарочно пишет любовную записку другу Эльфриди, таким образом втягивая возлюбленного в ситуацию мнимого выбора. Но герой, восприняв все очень серьезно, поступает в соответствии со своей клятвой: между жизнью без любви и смертью он выбирает последнее.

***

«Сколько бы персонажей ни принимало участия в сюжете, – пишет В. Тюпа, – на предельной, поистине “тектонической” глубине литературного произведения мы имеем дело только с одним <…> центром»[1]. Речь идет о мифопоэтическом уровне текста, об авторском мифе о человеке, рассмотрение которого требует обратиться к пространственно-временной организации художественного целого. В повестях Жуковского выстраивается весьма примечательная система хронотопов.

[1] *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 77.

Важнейшими пространственно-временными формами проживания человеком своей жизни у Жуковского являются дорога, дом и граница, мифологемы, значение которых трудно переоценить в дальнейшей русской прозе. Дорога, будь то проселочный тракт, узкая тропинка в лесу («Ожесточенный»), в поле или в парке («Мария»), путь, ведущий героя на родину или, наоборот, уводящий его из родных мест («Дорсан и Люция», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо»), характеризуется, главным образом, бесконечностью, извилистостью и наличием идеальной, иногда даже не осознаваемой героем, цели. Варианты второго хронотопа также разнообразны: хижина («Марьина роща»), родовое имение («Мария»), королевский дворец («Истинное происшествие»), трактир («Привидение»), тюрьма («Ожесточенный») и т.д. Дом в повестях Жуковского, чаще всего, как и дорога, – место неожиданной встречи героя с другим сознанием, но что самое главное – с другим собой. Модификации хронотопа границы, во многом составляющего специфику сюжета в романтической балладе, представлены тоже достаточно широко: берег реки («Марьина роща»), граница леса, владения («Ожесточенный»), государства («Дорсан и Люция», «Прусская ваза»), порог дома. Все это – фиксация сложности эмоционально-психологических нюансов характера героя, его «переходного» состояния, ситуации его нравственного выбора.

Эти хронотопы заметно мифологизированы в повестях Жуковского. Прежде всего, важно отметить время действия. Так, все свои преступления Христиан Блемер совершает в темном лесу, из крепости же он освобождается ранним утром, видит в отдалении церковь и слышит звон колоколов. Любимое время прогулок для героя повести «Мария» – раннее утро или вечер. Утром, в поле Эдуард Жаксон вновь вспоминает об ужасной смерти своей жены и принимает решение продолжить борьбу за справедливость. Все события в повести «Розы Мальзерба» происходят ранним утром. Утро и вечер – пограничные состояния природы, время ее перехода от тьмы к свету и наоборот – последовательно передают в повестях очень важную для Жуковского идею духовного развития, совершенствования человека как сложнейшего, неповторимого, во многом таинственного внутреннего процесса борьбы вечных нравственных начал.

Так, например, повесть «Горный дух Ур в Гельвеции» отличается «мерцающим», находящимся на грани реального и ирреального хронотопом. Героиню против ее воли ведут венчаться в церковь ранним утром, при ярком свете солнца. Софрония абсолютно спокойна и даже весела, потому что «тайное намерение не дожить до следующего утра»

уже утвердилось в ее душе. Все дальнейшее действие происходит в атмосфере неожиданно начавшегося и стремительно происходящего погружения во тьму. «Небо начинает покрываться тучами; на горах заревел вихорь – и вот ударил сильный гром», «час от часу чернее становилась ночь и час от часу ужаснее гремело на высотах горных», вместо брачного пения в церкви раздаются «жалобные стоны», церковь дрожит, священник в ней так и не появился, из церкви никто не отваживается выйти, так как с небес поливает «смертоносный каменный дождь». Так восстанавливается справедливость – гибнут все, кроме Софронии, которую из-под обломков церкви спасает возлюбленный.

В «Привидении» действие происходит в полночь. Комната трактира наполнена лунным светом, тихими шорохами, через открытое окно в нее вливается тихое пение, приносимое издалека вечерним «ветерком». Герой ощущает легкие, как будто воздушные прикосновения, слышит нежный тихий голос. Здесь повествование подчиняется передаче другого внутреннего состояния героя, но он тоже находится на «границе», в ситуации внутренней борьбы. И пространство, и время оказываются подвижными, отражая общую картину мира и человека Жуковского-романтика. Неслучайно его повести довольно часто фиксируют принципиальную соотнесенность внешнего и внутреннего мира:

> При свете лампады, которая от качания корабля сияла таким дрожащим слабым светом, что всякую минуту казалась мне угасающею, рассматривал я эту несчастную, бледную, полуувядшую, но за несколько месяцев блиставшую всеми приятностями свежести и здоровья <…> Подымался ветер, все предвещало бурю <…> Я бросил на жертву грабителей наследие моих отцов <…>, и это все мое последнее, мое драгоценнейшее вверяю я бурному морю, стихии ужасной, обманчивой, как та судьба, которая нам изменила, и грозной, как будущая наша участь! («Дорсан и Люция»; II, 25).

Как правило, настроения, внутренние состояния героев охватывают весь мир, распространяясь от находящегося в центре человека и возвращаясь к нему же от периферии. В приведенном выше фрагменте это хорошо видно. Страдание, внутреннее беспокойство исходит от покидающей родину Люции, приводя в крайнее напряжение повествователя и весь мир, их окружающий (корабль качается, свет лампады дрожит и, кажется, сейчас угаснет). И тут же мы видим перетекание страдания и беспокойства из внешнего мира во внутренний – описанная выше атмосфера заставляет вновь вспомнить о потерянном имении, положении в обществе, о том, что они с Дорсаном – изгнанники. В конце фрагмента появляется образ безграничного моря, обманчивого, как судьба.

В повестях из «Вестника Европы» трудно провести четкие границы между верхом и низом, далеким и близким, замкнутым и разомкну-

тым, дневным и ночным, светом и тьмой, мгновением и вечностью. Так, церковь может провалиться чуть ли не в преисподнюю («Горный дух Ур в Гельвеции»), комната трактира в повести «Привидение» наполнена дальними и близкими звуками, образами того и этого мира. Время для Теаны после гибели Эльфриди вообще остановилось («Теана и Эльфриди»).

Таким образом, если говорить о повестях Жуковского как художественном целом, то в них можно прочитать некий миф о вечном и постоянном стремлении человека к возрождению, к идеалу, немыслимому без самопознания, без ошибок и испытаний, встречающихся человеку на этом пути и возвращающих его к идее самостроения. В этом плане повести Жуковского 1807–1811 гг. смыкаются в единое целое с таким его стихотворением, как «Теон и Эсхин», которое В.Г. Белинский совершенно справедливо назвал «программой всей поэзии Жуковского», «изложением основных принципов ее содержания»[1]. Именно в нем прозвучали слова: «Все в жизни к великому средство», которые определяли не только поэтическую философию Теона, но и нравственную философию самого Жуковского, философию писателя-романтика о внутренней жизни человека, которая многое определяла и в его собственном дальнейшем творчестве, стихотворном и прозаическом, и в русской литературе в целом, в отечественной поэзии и прозе.

2. Библейские образы и мотивы в переводном лироэпосе В.А. Жуковского

§1

Баллады В.А. Жуковского неоднократно становились предметом разностороннего внимания исследователей. В частности, ученые по праву отмечали, что «в центре балладного мира Жуковского – человек или, вернее, его душа»[2]; что Жуковский-балладник резко расходится с нравственной догматикой классицизма, «стремясь проникнуть в сложную диалектику добра и зла»[3]. С другой стороны, рядом ученых зафиксировано постоянное присутствие в балладах нравственного дидактизма, предполагающего ясность и простоту этических принципов

[1] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 194.

[2] *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. С. 146.

[3] *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 156.

поэта[1]. Думается, плодотворным может быть подход к балладам Жуковского с позиций диалога романтизма и религии. Это позволит пристальнее всмотреться в нравственную концепцию поэта и в способы ее воплощения в балладном художественном строе, обусловленном к тому же и межнациональными культурными взаимодействиями. Неслучайно проблема религиозности первого русского романтика, поставленная еще его современниками, а затем ведущими дореволюционными исследователями, настойчиво выдвигается на первый план в современном жуковсковедении[2]. Ведь сегодня общеизвестно, что подлинный романтизм, «всегда связанный с большим религиозно-метафизическим подъемом»[3], был внесен в русскую поэзию В.А. Жуковским.

В связи с этим задачей данного параграфа является попытка понять интерпретацию Жуковским-переводчиком религиозно-этических смысловых компонентов балладного нарратива. Предметом исследования выбраны переводы баллад Р. Саути, к которым поэт обращался в раннем и позднем творчестве, что позволит проследить интересующую нас проблему в эволюции.

Первым произведением английского романтика, представителя «озерной школы» Р. Саути, которое перевел Жуковский в 1813 г., является баллада «Адельстан» (в подлиннике «Rudiger», 1797 г.). В целом же Жуковским было переведено 8 баллад Саути. Как указывает исследователь, 1810-е гг. стали началом пристального внимания Жуковского к Саути как к «большому и признанному мастеру» жанра баллады, и это было связано с вызреванием его собственной балладной поэтики (БЖ, 2, *450*).

Сюжет баллады «Rudiger», как известно, был взят автором из средневековых немецких сказаний. Сам Саути в предисловии к балладе, не переведенном Жуковским, ссылается на английского писателя XVII в. Т. Хейвуда, у которого он почерпнул сюжет, не соглашаясь, однако, с хейвудовским объяснением того, что приехавший на лебеде незнакомец – это инкуб (мужской демон, домогающийся женской любви, согласно средневековой европейской мифологии, а по мнению некоторых христианских теологов, инкуб – это падший ангел; от браков

[1] См., например: *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 162–165, 195.

[2] Здесь только назовем имена таких исследователей, как А.Н. Пыпин, А.Н. Веселовский, В.И. Резанов, И.А. Бычков (XIX – начало XX в.); В.В. Зеньковский, В.Н. Ильин (XX в.). См. также: *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е гг.). Новосибирск, 2001.

[3] *Ильин В.Н.* Арфа царя Давида в русской поэзии. Брюссель, 1960. С. 38.

с инкубами рождались уроды или звери, их напарницами обычно были ведьмы или жертвы их колдовства; инкубы особенно преследовали монахинь[1]). Саути предполагает, что это – грешник, обещавший дьяволу своего первого ребенка. Но ни того, ни другого мотива в тексте нет, поскольку, по вполне убедительному предположению Ц. Вольпе[2], данный сюжет восходит к средневековым легендам о Лоэнгрине, сыне Персеваля, который, в свою очередь, связан с образом Грааля, важнейшим для рыцарской культуры Средневековья в силу того, что он соединял «вольную игру фантазии, использующей осколки полузабытой мифологии с христианской сакраментальной мистикой»[3].

Как указывает исследователь, «перевод Жуковского представляет <…> не точную передачу подлинника слово за словом, а только точную передачу образов и выражений его»[4]. Так, например, первые же две строфы распространены переводчиком в три, 6-я строфа – в две, причем в них оказались введены излюбленные поэтические мотивы Жуковского-балладника: мотивы зеркальной водной глади, восходящего месяца, сна, передающие общую атмосферу миражности, зыбкости, таинственности. Но особое внимание уделяет Жуковский изображению внутреннего мира героя: отсюда его уточнения в изображении состояния Адельстана в момент, когда является священнослужитель для совершения обряда крещения. Здесь заостряется мотив осознания героем своей вины, один из самых важных во всем балладном творчестве Жуковского:

И когда обряд крещенья
  Патер должен был свершить,
Чтоб водою искупленья
  Душу юную омыть:

Как преступник перед казнью,
  Адельстан затрепетал;
Взор наполнился боязнью;
  Хлад по членам пробежал (ПССиП, III, 27)[5].

В февральском номере «Вестника Европы» за 1813 г. «Адельстан» был напечатан в первоначальной редакции. В окончательной редакции заслуживает внимание изменение заключительных ст. 174–178 – пере-

[1] Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 545.
[2] *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. Л., 1939–1940. Т. 1. С. 390.
[3] Мифы народов мира. Т. 1. С. 318.
[4] *Шестаков С.* Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. С. 35.
[5] Подлинник см. в кн.: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 409.

водчик последовал за текстом Саути и подчеркнул идею Божественной справедливости, которая не была передана в журнальном варианте – ср.: в автографе и в первой публикации: *«<…> Руку рыцаря схватя. / Нет спасения! Губитель / В бездну бросил уж дитя. / И дитя, виясь, стенало, / В грозных сжатое когтях»*; в окончательной редакции: «*Глас достигнул к небесам: / Жив младенец, а губитель / Ниспровергнут в бездну сам. / Страшно, страшно застонало / В грозных сжавшихся когтях…»*. Примечательны и последние два стиха баллады Жуковского, отсутствующие у Саути: *«Вдруг все пусто, тихо стало / В глубине и на скалах»* (ПССиП, III, 31)[1]. Они создают финальный аккорд восстановления гармонии, упорядоченности.

Еще одна баллада Саути была переведена Жуковским в конце октября 1814 г. Это – «Варвик» (подлинник называется «Lord William», 1799). 12 декабря 1814 г. в письме к А.И. Тургеневу поэт называет «Варвика» балладой «в страшном роде»[2]. Сам характер работы Жуковского над переводом, как свидетельствуют черновой и беловой автографы, указывает на то, что переводчик, в первую очередь, усиливает фантастико-мистическое начало повествования, пришедшее в баллады Саути из раннехристианских хроник и народной поэзии. Так, в 17-й строфе у Жуковского описано явление призрака в толпе гостей. Это сверхъестественное, ирреальное событие, отсутствующее в балладе Саути, никак не мотивируется в переводе и воспринимается как невероятная данность. Такой же тенденцией объясняются значительные отклонения от подлинника в строфах 25–27.

Опустив некоторые детали, Жуковский сосредоточивается на изображении индивидуального поведения героя в экстремальной ситуации. В связи с этим, например, 5-я строфа подлинника передается двумя (8-й и 9-й), в финал баллады вносятся новые акценты: в подлиннике гребец кричит лорду Вильяму, чтобы он протянул руку помощи ребенку, в переводе «дитя, челнок, пловец» исчезают в воде мгновенно: «И вмиг… дитя, челнок, пловец незримы; / В руках его мертвец» (ПССиП, III, 49). Обращают на себя внимание и строфы 4, 5 и 6. Они вставлены Жуковским и представляют собой описание картины природы, открывающейся с высоты замка. Эти строфы свидетельствуют о тяготении Жуковского к передаче эмоционально-психологической атмосферы происходящего: для этого он использует живописно-зрительные и музыкально-звуковые средства.

[1] Подлинник см. в кн.: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 414, 415.

[2] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 132.

«Варвик» находится в ряду тех баллад Жуковского, которые вызвали недоумение критики, осуждавшей его за «странный выбор предметов» («мертвецы, привидения, убийства, освещаемые луною»)[1]. Но уже современники признавали, что «чудный дар» Жуковского «заставлял <…> не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения <…> Вот и начало у нас романтизма», – писал Ф.Ф. Вигель[2]. С очевидным неприятием выбора Жуковским предмета изображения выступили А. Мерзляков и Н. Гнедич: «Ах, любезный творец “Светланы”, за сколько душ ты должен будешь дать ответ? Сколько молодых людей соблазнил ты на душегубство? Какой предвижу я ряд убийц и мертвецов, удавленников и утопленников» (из статьи Н. Гнедича[3]). Однако, как справедливо указывает исследователь, подобное неприятие диктовалось, прежде всего, эстетическими причинами: осознанием того, что с появлением баллады связан переход русской литературы к новому, романтическому художественному методу[4].

1831 г. явился новым этапом обращения Жуковского к балладам Р. Саути. Его открывает вольный перевод одноименной баллады, написанной в 1797 г., «Доника», который датируется 19–20 марта 1831 г. и впервые был опубликован в 1-м издании «Баллад и повестей» Жуковского (СПб., 1831). По словам исследователя, это издание «намечало своеобразную очную ставку двух этапов творчества: баллад 1809–1822 гг. и баллад, созданных в 1831 г.»[5]. Как свидетельствуют черновой автограф перевода и его авторизованная копия, переводчику важно передать мир и человека в предельном внутреннем напряжении, в противоборстве скрытых противоположных нравственных начал. В связи с этим Жуковский ищет наиболее выразительные средства для передачи атмосферы тьмы, зловещего безмолвия, пугающей неподвижности, а с другой стороны, настойчиво вводится мотив любви и гармонии. Но самое главное, это, конечно, постановка проблемы нравственного выбора человека в условиях трагически несовершенной земной жизни, о чем русский поэт много думает и так выражает свою позицию в одном из писем к А.И. Тургеневу: «Надобно жить с достоинством», «нау-

[1] *Вигель Ф.Ф.* Воспоминания. М., 1864. Ч. 3. С. 135–136.
[2] Там же. С. 136.
[3] Сын Отечества. 1816. Ч. 31, № 27. С. 4.
[4] *Иезуитова Р.В.* Жуковский и его время. Л., 1989. См. с. 83–101.
[5] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 184.

читься смотреть на жизнь с настоящей точки зрения», «закалить душу против всего житейского»[1].

Перевод еще одной баллады Р. Саути «Quenn Orraca and the five Martyrs of Morocco» (1803) – «Королева Урака и пять мучеников» (датируется 7 апреля – 28 мая 1831 г.) – также изображает сложный процесс взаимодействия внешнего мира и внутреннего состояния героини. Характер же перевода свидетельствует о принципиальном обращении Жуковского-переводчика к своей заветной мысли о существовании Божественной силы, в конечном итоге все расставляющей в жизни человека по своим местам. Переводчик заостряет религиозно-нравственную проблематику баллады. Внутреннее состояние Ураки определяется не столько окружающими ее, вполне земными обстоятельствами, складывающимися трагически, сколько волей Бога. В свою очередь, интерес к событию поддерживается именно тем, что в зависимость от его развития поставлена душа героини, ее переход от земного существования к неземному. Так, в первой же строфе Жуковский сообщает читателям, что чернецов ждет смерть, а королеву – неминуемое испытание. Мотив неизбежности выбора подчеркнут и далее (ст. 69).

Интересно, что автограф, хотя он и черновой, имеет очень небольшое количество правок. Первая публикация, однако, имеет очень существенные разночтения с автографом и с последней прижизненной публикацией: ст. 13–14 в «Балладах и повестях» читаются, как в автографе («В Марокке мы омоем землю кровью / И радостно, в тяжелый муки час…»), впоследствии Жуковский подчеркнет мотив веры, религиозного подвига («В Марокке мы за веру нашей кровью / Омоем землю, там в последний час…»); по той же причине ст. 19–20 стали читаться так: «Дабы смиренных мучеников доля / Для христиан спасением была» (первоначально вместо существительного «спасение» было прилагательное «спасительна»); ст. 72 («На мне лежит болезни тяжкой бремя») заменено на «Я чувствую»: очень характерная правка для Жуковского, заботящегося о раскрытии внутреннего состояния героини.

Уже в автографе был зачеркнут вариант ст. 87–88 («Чтобы почтить, предупредя народ, / Угодников смиренною мольбою»), и рядом записаны стихи, вошедшие во все публикации: «Чтоб первому, предупредя народ, / Почтить святых угодников мольбою». Жуковский вновь подчеркивает нравственно-психологическую, философскую, религиозную суть поступка королевы, заставляющей короля первым встретить мощи угодников. Характер разночтений автографа и редакций совпа-

[1] Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 228, 239.

дает с характером перевода, в процессе которого заметно усиливается религиозная проблематика текста. Приведем лишь наиболее показательные примеры: в ст. 5 появляется характеристика Ураки «набожная» (отсутствующая в подлиннике), в ст. 7–8 введены слова чернецов («Ты нас в своих молитвах помяни, / А над тобой Христос с Пречистой Девой!»); в ст. 11–12 зазвучал мотив суда небесного; в ст. 16 – мотив любви в христианской его трактовке; в ст. 31–32 – мотив Божественной благодати; в ст. 149–152 явлен мотив чуда, спасения души; в ст. 143–144 – мотив святости. Особенно сильно изменен в переводе финал – он по сути написан переводчиком. Последние стихи оригинала Жуковский переводит, подчеркивая идею универсальности ситуации, ее таинственного надличного смысла, сложной соотнесенности в ней случайного и закономерного, идущего от человека и от Бога.

Не менее показателен и перевод баллады Р. Саути «God's judgment on a bischop» (1799) – «Суд Божий над епископом», выполненный Жуковским 24–26 марта 1831 г. В ее основе средневековое предание об архиепископе из Майнца Гаттоне, жившем в начале X в. Изложенное в прозаической форме, оно составляет содержание предисловия к балладе, которое Жуковским не было переведено. Но перевод Жуковского отличается от подлинника не только тем, что в нем опущено авторское предисловие. Кроме этого, содержание первых 7 строф расширено в переводе до 9: введена прямая речь «изумленного народа», распространено описание неприступности замка, сообщается о подземном ходе из замка до Рейна, приводятся и другие подробности. Тем самым подготавливается описание вторжения мышей в башню, столь недосягаемую. При этом Жуковский опустил 14-ю стр. подлинника, изображающую, как мыши переплывают Рейн. Вместо этого в строфе 19 дана сцена молитвы епископа:

> Пал на колени епископ и криком
> Бога зовет в исступлении диком.
> Воет преступник… а мыши плывут…
> Ближе и ближе… доплыли… ползут (ПССиП, III, 178).

Кульминацией в переводе становится момент перед вторжением мышей внутрь башни – время как будто останавливается, тормозится множеством деталей, нагнетающих ощущение неизбежности кары для епископа и главное – усиливающих впечатление ужаса сцены, задача которой оказать эмоциональное воздействие на читателя. Особенно тщательно Жуковский работает над финалом баллады, начиная со ст. 63 – в переводе появляется мотив греха, передаваемый почти натуралистической картиной, вселяющей ужас, вызывающей потрясение.

Наконец, особого разговора в связи с рассматриваемыми проблемами заслуживает «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», являющаяся вольным переводом баллады Р. Саути «The old woman of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her» (1799). Ее источником, как указывает Ц. Вольпе, послужил латинский текст IX в., представляющий рассказ о берклейской ведьме, которая, умирая, просила сына вымолить ей прощения у Бога. Исследователь указывает и на другие средневековые источники сюжета баллады[1].

Перевод Жуковского, работа над которым растянулась с октября 1814 г. по март 1831 г., имеет ряд автографов и авторизованных копий, демонстрирующих работу переводчика в основном над одной сценой – появления Сатаны в храме в момент отпевания Старушки. В процессе перевода Жуковский не только усиливает, по сравнению с оригиналом, мотив наказания героини за ее грехи, но и нагнетает атмосферу гибельного сдвига, произошедшего в мире, в сторону от Божественного к дьявольскому. Сатана изображен Жуковским страшной силой, влекущей за собой всеобщий хаос, дисгармонию[2]. В окончательную редакцию изменения были внесены, главным образом, в финал: поэт убирает рассказ о том, как Сатана вошел в храм. Приведем варианты ст. 163–164: «Но не дерзнул войти он в Божий храм / И ждал пред дверью сокрушенно». Ниже записано «Через порог никто ступить не смел, / Но что-то страшное там ждало; / Всем чудилось, что там пожар горел, / Что все от зарева сверкало (зачеркнуто) / Что все в окрестности пылало» – все зачеркнуто[3]. Изменив строфы, где речь идет о появлении Сатаны в храме и внеся мотив его побега оттуда, Жуковский в окончательной редакции добился не только создания балладной атмосферы, передачи сложной индивидуальной психологии и морали, но и усиления религиозных мотивов греха и возмездия.

Таким образом, переводные баллады Жуковского из Саути являют собой необычайно емкие тексты, в которых взаимодействуют самые разные традиции – от средневековой западноевропейской легенды до английского предромантизма (в частности, традиции «озерной школы») и зрелого русского романтизма, во многом связанного с христианскими – православными – идеями.

---

[1] *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. Т. 1. С. 394.

[2] См.: *Шестаков С.* Заметки к переводам В.А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. С. 40, 43.

[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 30. Л. 52 об.–53.

§2

Особый интерес в свете рассматриваемых вопросов представляет для нас поэма «Аббадона», являющая собой сделанный Жуковским перевод отрывка из поэмы Ф.Г. Клопштока «Мессиада», в которой автор предпринял попытку создать национальный христианский эпос. Поэма немецкого просветителя приобрела общеевропейскую известность и заняла свое место в истории немецкой литературы (с нее, по сути, начинается эпоха «Бури и натиска», эпоха сентиментализма). В статье из «Meister Characteristik», переведенной Н.М. Карамзиным, читаем: «Всякий, кто умел писать, писал о Мессиаде. Теоретики спорили <…> изъясняли темное, сам Лессинг судил и отдавал справедливость»[1].

Уже современники почувствовали в «Мессиаде» «дух Мильтона». Приведем фрагмент упоминавшейся выше статьи из «Meisters Characteristik», в котором содержится отзыв о поэме швейцарского критика и поэта И.Я. Бодмера: «Я читал вторую книгу оной («Мессиады». – *И.А.*). Дух Мильтонов живет в сочинителе». В другом письме (к Ланге) Бодмер говорит: «Знаете ли вы, как небо прославляет Немецкую Музу? Она должна произвести эпическую поэму во вкусе Потерянного рая и образовать поэта, который в парении сравнится с Мильтоном. Он воспоет важнейшее из действий – Искупление. Герои его будут величайшие из небесных, адских и земных героев. Человечество предстанет в таком достоинстве, которое оправдает причину творения, возвысит душу читателя и приближет его к Богу»[2]. Показательно, что и Жуковский в процессе работы над переводом из «Мессиады» постоянно обращал свой взор к Мильтону (БЖ, 2, *481–492*).

Перевод был осуществлен Жуковским в ноябре-декабре 1814 г. В хронологической росписи долбинских стихотворений указаны следующие даты: 17–23, 25–30 ноября, 1–15, 20 декабря. Но первое обращение Жуковского к тексту Клопштока было гораздо раньше. В альбоме «Подарок 1806 года, генваря 16 дня», хранящемся в РНБ[3], находится беловой автограф первых 16 стихов «Аббадоны». Копия этого фрагмента, сделанная рукой А.А. Протасовой[4], озаглавлена «Отрывок из “Мессиады”. 1806 году 1 Апреля». Вот этот фрагмент:

Мрачный у трона сидел в тоску погруженный
Ангел Абдил. Аббадона… Мыслью носился над бездной
Времен предстоящих. Мука на муке, вечность страданий

[1] Переводы Н.М. Карамзина. СПб., 1835. Т. 8. С. 107.
[2] Там же. С. 103.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 14. Л. 19 об.
[4] Там же. № 13. Л. 20 об.

Грозно вдали представлялись мрачному взору!
Тут узрел он прежнее время! О вспоминанье
Сладких восторгов, часов безмятежных, невинных!
Там он был другом небесного друга, Еллои,
С ним, непреклонный, в день возмущенья, парил он
К трону Еговы, со славой… С ним незабвенным
Он уж далеко был от мятежных, от буйного стана
Врагов ополченных. Вдруг Сатана, гремя и блистая
В грозной славе, сидя в колеснице, звучащий бронею,
Близь них пролетел. Трубою пронзились небесные своды
И с шумом, и с воплем полки воскриленны помчались.
Мечтой Божества упоенны! Увы! Аббадона!
Он горестных, гневных взоров Еллои не видит.

Характер выбранного для перевода отрывка весьма показателен: драматический конфликт, контрасты в образной системе, стиле – именно это привлекло Жуковского, начинающего романтика. Примечателен и интерес к мотиву ангела, утратившего любовь Господа. Он хорошо вписывается в элегические настроения поэта 1800-х гг. Наконец, интерес к поэме Клопштока определялся и философией жизни молодого Жуковского, активно осмысливавшего проблемы нравственного выбора, нравственного самоопределения, жизнестроения. Поскольку 1800-е гг. – время освоения поэтом малых лирических жанров, постольку история души героя, вписанная в космический контекст, оказалась воплощенной в небольшой фрагмент.

В ноябре – декабре 1814 г., знаменитой Долбинской осенью, переломной в судьбе Жуковского и чрезвычайно интенсивной в творческом плане, поэт переводит уже 200 стихов из «Мессиады», начиная опять со ст. 628 /по 829-й/ (т. е. из второй песни поэмы, в которой Клопшток изображает души праотцов, созерцающих Мессию и воспевающих Ему новую песнь; Сатана, негодуя на Него за благодеяния к человеческому роду, хочет смерти Мессии).

Выбранные Жуковским стихи – это вполне законченный эпизод (со своей завязкой, кульминацией и финалом) о том, как Сатане противится один из прежде павших ангелов Аббадона, скорбящий о своем падении, т. е. образ падшего ангела связывается с важнейшим в свете христианских традиций сюжетом: падение – покаяние – искупление, который тесно переплетается в переводе с любимой идеей Жуковского – идеей жизнестроения (все это – типичные темы баллад Жуковского 1810-х гг.[1]).

[1] См. об этом: *Айзикова И.А.* Мотив греха и раскаяния в балладах В.А. Жуковского // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3: Литературное произведение: сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 47–60.

Таким образом, очень характерно, что именно эта интерпретация легенды оказалась близкой Жуковскому. Неслучайно всеми исследователями подчеркивается точный характер перевода текста Клопштока. Так, например, дореволюционный ученый С. Шестаков пишет об «Аббадоне»: «Перевод вообще очень точен <…> мелкие неточности, если они и могут быть замечены читателем перевода, знакомым с подлинником, ни мало не нарушают общего впечатления превосходной работы Жуковского»[1].

Вместе с тем эти «мелкие неточности» носят для Жуковского в ряде случаев принципиальный характер. Таков, например, фрагмент, где описывается уход из ада Сатаны с Адрамелехом (и за ними летит Аббадона) – Жуковский подчеркивает здесь мысль о могуществе Сатаны, за которым двинулись все силы адовы – в подлиннике этого нет. Переводчику же это важно подчеркнуть для заострения конфликта, четкого противопоставления двух точек отсчета бытия (Бог и Сатана). Жуковский заботится о тончайшем психологизме и символизме текста, синтезируя религиозные и мифопоэтические начала. Образ Сатаны, символизирующий разрушение, совершаемое якобы во имя обретения свободы, окружен атмосферой гнева, грохота, движения с безумной скоростью. В ряд с ним встает образ Адрамелеха, «ненавистника» всего, потерявшего какой бы то ни было смысл существования и разрушающего ради разрушения. Бог в поэме Жуковского, напротив, прежде всего, – Создатель, и уже в силу этого падший ангел Аббадона тянется именно к Богу. Сатану же он называет «гордым невольником», в его поражении он абсолютно уверен. Аббадона медленно летит за Сатаной и Адрамелехом лишь для того, чтобы «видеть <…> конец необузданно-страшного дела». Поколебавшись в вере в Бога, Аббадона, что очень важно для Жуковского, сохранил в себе стержень творения Божия – любовь. С любовью он смотрит на преданного им Абдиила, к нему обращает свою покаянную исповедь, плача при этом «чистыми слезами» ангела.

Переведенный Жуковским отрывок из «Мессиады» представляет собой любимый поэтом романтический жанр фрагмента. Перед нами символическое изображение сложной ситуации, которая представляет собой само движение. Это – цепь сиюминутных переживаний героев, их ассоциаций, воспоминаний, предчувствий. Отсюда вытекает и структура поэмы, которая полемически заострена против рационалистически упорядоченной, логизированной фабулы. Поэма не имеет ни

[1] *Шестаков С.* Указ. соч. С. 93, 95.

начала, ни конца: открываясь картиной возмездия, она не изображает само падение Аббадоны и его прощение. Более того, сюжет выстраивается так: после совершенно искреннего покаяния герой готов впасть в новый грех (желание самоуничтожения). События здесь лишь обозначены, потому что главное в переводе Жуковского – живая душа героя. Мир строится здесь без учета причин и следствий. Аббадона оказывается открытым для бесконечных метаморфоз: он совершает свое трудное восхождение к Богу преодолением в себе разрушительных начал.

Вместе с тем поэма представляет собой единое целое, скрепляемое неким духовным средоточием – ощущением Аббадоны божественного, бесконечного во всем конечном. Это и есть то, что объединяет его с Богом и всем миром даже после грехопадения. Жизнеспособность героя во многом определяется и идеей спасения через страдание и смирение, которая окажется столь важной в позднем творчестве Жуковского. Все это определяет и структуру нового мифа о падшем ангеле, образ которого превращен в поэме Жуковского в сложнейший символ, мерцающий множеством смыслов, ассоциаций.

Позднее, в письме к П.А. Вяземскому от 3(15) марта 1846 г., которое в 1856 г. было перепечатано в «Русской беседе» в качестве программной статьи поэта «О меланхолии в жизни и в поэзии», Жуковский назовет Аббадону «самым привлекательным характером в поэзии», поскольку этот образ «наиболее возбуждает чувство меланхолическое». Поэт связывает это с воплощением в Аббадоне «действительных страданий души, томимой чувством собственного ничтожества и неверности всего, что мило ей на свете». Образ Аббадоны осмысливается Жуковским в этой статье в русле его поздней философии скорби, которая «истекает из самой природы падшего и чувствующего свое падение», которая «не парализует, не расслабляет и не мрачит жизни, а животворит ее, дает ей сильную деятельность и стремит ее к свету»[1].

Современники Жуковского именно так и восприняли образ падшего ангела, созданный первым русским романтиком. Так в письме к А.И. Тургеневу от 24 августа 1818 г. П.А. Вяземский писал: «Я сегодня читал его (Жуковского. – *И.А.*) целое утро и наслаждался «Аббадоною». Вообще <…> главное его достоинство – выкапывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их. C’est le poete de la passion, то есть страдания. Он бренчит на распятии: лавровый венец его – венец

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 347, 348.

терновый, и читателя своего не привязывает он к себе, а точно прибивает гвоздями, вколачивающимися в душу»[1]. Многие идеи и художественные открытия, намеченные в «Аббадоне», раскроются в полной мере в последней поэме Жуковского «Агасфер».

Близким по звучанию и по художественному воплощению мотива ангела к поэме «Аббадона» оказывается и перевод второй части поэмы Т. Мура «Лалла Рук» «Пери и ангел» (1821) – о вознесении (а точнее, о возвращении) пери, с помощью ангела, в рай[2]. Перевод назван Жуковским в подзаголовке повестью, что подчеркивает углубление его эпического начала, непосредственно связанное с углублением содержания религиозного.

Здесь путь возвращения к райским небесным истинам проделывает с помощью ангела пери, «воображаемое существо», которое, как поясняет Жуковский в примечании, «не живет на небе, но в цветах радуги и подвержено общей участи смертных». Именно ангел, стоящий на страже райских ворот, направляет путь пери, которая делала три попытки вернуться в рай, стараясь выполнить его условие:

Той пери будет прощено,
Которая ко входу рая
Из дальнего земного края
С достойным даром прилетит (ПССиП, IV, 20).

Жуковский серьезно работает над сюжетом и характером пери. Большое внимание уделено описанию событий, в которых она участвует. В рассказе о них можно найти много деталей, подробностей. Но при этом все основные события мифологизированы, их детали оборачиваются символами, переводящими конкретную картину в бытийную.

Так, пери пыталась войти в рай, принеся туда с собой каплю крови воина, погибшего за родину, затем «вздох» самозабвенной любви юноши и девушки. Но это не открыло пери райских ворот. Для этого у нее должна была проснуться душа, «жалость и участье» к людям ради самой жалости и участия, как воплощения в создании Божьем истинного Божественного начала. Божественные заповеди должны были стать органичным двигателем всех поступков пери.

Это и произошло с ней однажды, когда она спасла душу другого человека, даже не подозревая об этом. Она приняла слезы его покаяния и молилась пред Богом только за него и для него (у Мура она принесла слезу грешника к вратам рая). В этой сцене особенно усилено религи-

[1] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 215.

[2] В целом о характере перевода см. комментарий к повести Э.М. Жиляковой (ПССиП, IV, 404–414).

озное звучание, как справедливо указывает Э.М. Жилякова, Жуковский придал образу пери «черты христианского мироощущения, заставив ее пройти путь духовного восхождения человека – не наблюдать и выбирать, а участвовать»[1]. В финале читатель перевода присутствует при некоем чудесном, таинственном акте, когда неожиданным для самой пери образом ее душа совершенно естественно забыла о себе и взяла на себя страдания другого. Именно в этот момент происходит искупление, внезапное обновление души пери, уже возвратившейся к Богу.

При этом она переживает невыразимые ощущения:

Ее душа полна была
Неизъяснимым ожиданьем… (ПССиП, IV, 34)

Она даже не почувствовала, как была перенесена в рай. Это был невыразимый миг единения с Богом, миг переживания целостности бытия, Земли и Неба:

К земле сходила благодать;
И там, казалось, ликовали:
Как будто ангелы летали
С веселой вестью по звездам;
Как будто праздновали там
Святую радость примиренья –
И вдруг, незапного стремленья
Могуществом увлечена,
Уже на высоте она;
Уже пред ней почти пропала
Земля; и Пери … угадала!
С потоком благодарных слез,
В последний раз с полунебес
На мир земной она воззрела …
«Прости, земля!..» – и улетела (ПССиП, IV, 35).

Это был миг окончания самостроения пери, совершившегося при помощи ангела, посредника между пери и Богом. Пери в повести Жуковского – это, прежде всего, ожившая на глазах читателя душа, прошедшая путь от замкнутости на себе к открытости миру. Ангел указал ей этот путь, не давал унывать при неудачах и ошибках, подавал ей возможность надеяться на возвращение в рай, и когда пришло время, открыл ей туда ворота.

Таким образом, конфликт, разрабатываемый здесь Жуковским, – внутренний: в пери есть все, чтобы никогда не вернуться к Богу, и все, чтобы однажды проникнуться его истинами и вознестись в рай. Три попытки пери выполнить условие ангела – это три символических эта-

[1] См.: ПССиП, IV, 407.

па оживления ее души, возвращения ее к людям и к Богу. Поэтому пери, ищущая на земле путь в рай, окружена атмосферой запредельности. Загадкой остается и последний, решающий в ее судьбе поступок. Почему именно этот человек вызвал в ее душе искреннее сочувствие, что за переворот происходил в ее душе в то время, когда она молилась за него, – читателю остается только догадываться об этом.

Любопытен в связи с этим образ автора. Это – личность, очевидно устремленная к Богу, к божественным вечным ценностям. Неслучайно в финале вновь появляется религиозно-символический образ ангела, устроившего примирение пери и Бога, земли и неба. Таким ангелом-хранителем, примирителем для всей русской культуры первой половины XIX в. был и биографический автор этой поэмы – В.А. Жуковский.

§ 3

Широко распространенным в лирике и лироэпосе Жуковского, можно сказать, сквозным, особенно в 1810–1820-е гг., является мотив завесы, тончайшей пелены, покрывала, отделяющего небо от земли, человека от Бога. Исследователи, как правило, связывали его с немецким романтизмом. Однако религиозная природа этой связи раскрыта не была.

Нам уже приходилось говорить, что романтизм в самой сути своей генетически связан с религией[1]. Иенские романтики первыми утверждают величие искусства в духовной идеальности, несущей на себе отсвет Божественного. Отсюда распространенное мнение о том, что искусство приоткрывает завесу, отделяющую мир сущего от мира должного. К Жуковскому этот образ пришел, скорее всего, не от немецких романтиков, а из Библии, которая была настольной книгой поэта и в начале его творческого пути[2], и, конечно, в поздний период, когда он сначала готовился к переводу, а затем и перевел Евангелие. Об эволюции Жуковского в отношении к религии и о влиянии ее на развитие его художественной мысли мы говорили специально. Остановимся на религиозно-эстетическом аспекте объявленной темы.

Образ завесы – один из распространенных библейских образов. Почти во всех случаях упоминания в Библии завеса означает тонкую перегородку, отделяющую «святилище» от «святого святых». Завеса была соткана «из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и кручено-

[1] См. вводную главу в указ. кн. Ф.З. Кануновой и И.А. Айзиковой.

[2] См.: *Жуковский В.А.* Дневники. С. 15, 16, 23. См. также: *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 240.

го виссона» с вытканными на ней херувимами (Исх., 26, 36). Ее открывали один раз в год, в день очищения.

Мотив завесы в Евангелии обретает христианский смысл. Так, в Евангелии от Матфея говорится о том, что «завеса в храме раздралась надвое», когда Иисус умер (Мф. 27, 51). Завеса превращается здесь в символ жизни Христа, она разорвалась при его смерти, и через это открылся доступ к Богу (см.: Евр., 10, 19 и далее). Неслучайно поэтому в истории мировой поэзии, прежде всего романтической, завеса олицетворяет собой своеобразный вход в Царство Божие, в высший, надличный мир Добра.

Для нас принципиально важно то обстоятельство, что Жуковский, учитывая широкий контекст мировой романтической литературы и, в то же время, идя от библейско-евангельской природы образа, делает его центральным, доминантным в своей эстетике «невыразимого», которая в основе своей сакральна. Впервые приближается к такому пониманию А.Н. Веселовский, придававший принципиальное значение религиозности Жуковского. В концепции «невыразимого» на первый план им выдвигается восприемлющая душа, для выражения которой нужно особое слово, постигаемое только интуитивно. Именно благодаря такому слову поэт проникает сквозь завесу и дает людям представление о небе.

Эстетика «невыразимого» и лежащая в ее основе поэтика слова, как они трактуются Жуковским в 1810–1820-е гг., наиболее полно выражены в ряде произведений этого времени, причем как переводных, так и оригинальных[1]. Ключевой мотив в них – именно мотив завесы. Так, он декларируется в элегии 1819 г. «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской»:

Мы все стоим у таинственных врат;
Опущена завеса Провиденья;
Но проникать ее дерзает взгляд… (ПССиП, II, 122).

В стихотворении «Таинственный посетитель», которое К. Зейдлиц считал оригинальным, а Ц. Вольпе предполагал, что его источником «послужили два переведенных Жуковским с немецкого стихотворения: Посвящение к “Двенадцати спящим девам” – из Гете и “К мимопролетевшему знакомому Гению” – из Шеллинга»[2], мотив завесы варьируется с «волшебной пеленой», «покрывалом»:

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,

[1] См., например, стихотворения «Библия», «Теон и Эсхин», «Лалла Рук» (1821) и др.
[2] *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. Т. 1. С. 385.

Подымает покрывало
И в далекое манит (ПССиП, II, 240).

Этот мотив проходит через многие произведения 1810–1820-х гг., но наиболее четко его эстетическое наполнение выражено в двух весьма существенных для этого периода произведениях – стихотворении «Невыразимое» и блестящем эстетическом трактате «Рафаэлева “Мадонна”». Здесь Жуковский вспоминает легенду о сотворении этого шедевра Рафаэля, якобы пригрезившегося ему во сне, как откровение души его. «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: о н а з д е с ь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение <…> Здесь душа живописца <…> передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось <…>». И далее Жуковский пишет о своем впечатлении от полотна Рафаэля: «Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Г е н и й ч и с т о й к р а с о т ы был с нею <…>» (выделено Жуковским. – *Ф.К.*)[1]. В этом эстетико-поэтическом резюме Жуковский в качестве центрального образа вновь использует образ завесы. Причем делает это дважды в краткой статье. Во-первых, как бы подводя итог своим эстетическим раздумьям: «Эта картина родилась в минуту чуда: занавес развернулся, и тайна неба открылась глазам человека»[2]. Второй раз Жуковский вновь обращается к образу завесы-покрывала, вводя в статью большой кусок своего программного произведения «Лалла Рук» (1821):

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия слетает к нам
И приносит откровенья
Благодатные сердцам.
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой; <…>[3]

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 308–309.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 309.

Принципиально важно здесь то, что Жуковский цитирует себя и тем самым вдвойне подчеркивает важность мотива.

Эстетической природе только что приведенной статьи очень близко одно из главных произведений, в определенной мере исповедание его веры – стихотворение «Невыразимое». Здесь Жуковский ставит вопрос о языке, который смог бы выразить отношение человека к высшему надличному Божественному началу:

Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
<…>
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в созданье –
Какой для них язык?.. <…> (ПССиП, II, 129–130)

Недостаточность метода многих исследователей Жуковского проявилась в их готовности говорить о сущности художественного слова поэта вне его религиозности, которая проявилась и на уровне мировоззрения, и на уровне поэтики: особого понимания сакральной сущности слова.

Говоря о высочайшей миссии Слова в русской культуре, В.Н. Топоров видит это, прежде всего, в способности слова передавать высшие смыслы, отсылать к премудрости Божией, которая «узревается скорее чувством или душой, сердцем – органом для восприятия горнего мира»[1]. Это может быть прекрасным комментарием к «Невыразимому» Жуковского.

Главная сложность поэтического творчества, по Жуковскому, лежащая в основе его эстетики «невыразимого», – насущная потребность выразить присутствие Бога в Слове-откровении («Сие присутствие Создателя в созданье»). Очень важно подчеркнуть, что именно в поздних оригинальных произведениях и переводах Жуковского, таких, например, как «Ундина», «Камоэнс», «Агасфер», само слово «невыразимый» появляется всякий раз при встрече с надличным, Божественным миром и повторяется в этих случаях многократно. В «Агасфере», например, оно настойчиво (более 10 раз) повторяется в самых острых моментах встречи героя с Богом и Божественным промыслом.

В последние годы многие исследователи говорят о том, что сакральное отношение к слову пришло в русскую культуру вместе со славян-

[1] *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 66.

ской азбукой[1]. Наиболее важная проблема здесь – это проблема символического миропонимания. В основе символа – и на этом сходились все исследователи (А.Ф. Лосев, Е. Мелетинский, Ю. Лотман, А. Шмеман) – всегда убеждение в существовании другой реальности. По Лосеву, символ – это отношение к неизвестному и его приближение к нам[2]. А. Шмеман: «Символ причастен духовной реальности и способен или призван воплотить ее»[3]. Ю. Лотман говорит о «традиции истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютно незнаковой сущности, когда символ играет роль “как бы моста из рационального мира в мир мистический”»[4].

Система и особая иерархия поэтических символов Жуковского – «цвет завета», «таинственный посетитель», «Лалла Рук», «гений чистой красоты», «непостижимое там» – и проникающий ее мотив завесы основаны на глубоком убеждении в сакральности поэтического слова.

Образ завесы – это не только яркий библейский мотив, но и высокая метафора, раскрывающая суть романтической эстетики «невыразимого». Снятие покрова, пелены, завесы – это приобщение к Божественной сущности явления, путь к выражению невыразимого. Невыразимое Жуковского – путеводный магнит в эстетических исканиях Гоголя[5]. Так, в первой редакции «Портрета» использованы автором обе наиболее значительные и универсальные формулы божественной основы искусства – образы «невыразимого» и завесы.

От Жуковского и Гоголя – прямой путь к Толстому, для которого главный закон творчества – снятие покрова и приобщение тем самым к Божественной и невыразимой сути явления. Однако и у Жуковского, активно участвовавшего в литературном процессе после эстетического трактата «О Рафаэлевой “Мадонне”» еще тридцать лет, мотив завесы сохранил свое место, хотя и менялся в связи с эволюцией его религиозно-философских и эстетических воззрений.

Отталкиваясь от немецкой идеалистической философии в своем стремлении к грандиозному синтезу реального и идеального, Жуковский в 1830–1840-е гг. углубляется в исследование проблем христиан-

---

[1] См., например: *Савельева Л.В.* «О сакральном значении славянской азбуки» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 76–84.

[2] *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 156.

[3] *Шмеман А.* Таинство царства. Цит. по: *Топоров В.Н.* Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 459.

[4] *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. XXI. С. 10.

[5] См.: *Смирнова Е.А.* Жуковский и Гоголь. С. 245.

ской философии. Центральное место во всех рассуждениях позднего Жуковского занимает проблема веры. Протестуя против интеллектуализма, на первый план сейчас Жуковский выдвигает силу интуитивного проникновения в человека и Бога: «Бог дает одно откровение, – скажет он. – Бытие Бога не может быть доказано <…>. Необъятность полной идеи Бога не может втесниться в нашу человеческую мысль, в наше человеческое слово <…>. Из нашего бессилия схватить умом необъятное и выразить словом невыразимое мы выводим невозможность его существования, тогда как самое это бессилие есть убедительнейшее доказательство сего существования; <…> то, что есть непостижимость для ума, есть очевидность для веры. Вера в Бога есть предание, переходящее от отца к сыну <…> вера <…> состояние нашей души, она неотделима, как сама душа» (ПСС, XI, 3–4).

В 1830–1840-е гг. Жуковский устремляется от нравственно-эстетического отношения к религии к постижению философских основ веры, он погружается в изучение религиозной литературы. Все это отражается на позднем творчестве поэта. В поэзии 30–40-х гг. XIX в. происходит как бы двуединый процесс: с одной стороны, поворот к реальному миру. Гоголь, отводя в «Выбранных местах…» и «Авторской исповеди» большое место Жуковскому, один из первых заметил эволюцию поэта, «перелом поэтического направления»: «<…> пропадали страсть и вкус к призракам и привидениям немецких баллад. Самая задумчивость уступила место светлости душевной. <…> Проясняется та незримо-светлая даль, которую он видел дотоле в неясно-поэтическом отдалении»[1]. Об этом же говорит и Г.С. Батеньков, утверждая, что религиозность «питает его творчество реальным бытием»[2].

С другой стороны, растет и мистический заряд поздней поэзии Жуковского, наличие в ней «миров иных», решительный примат интуиции над рациональными методами в постижении человека. Так же как декабристы, Кюхельбекер, М. Лунин, Батеньков, А. Бестужев, Жуковский с христианской религией связывал принципиально новый этап в развитии искусства слова: «Христианство своим явлением все преобразило <…> разоблачило перед человеком его высокую природу и возвеличило человеческую душу, указав ей ее падение и вместе с ним ее права на утраченное совершенство и блаженство, возвращенное ей искуплением»[3]. Лежащая в основе сакрально-притчевого текста проблема инициации определяет главный пафос Жуковского в поздний

[1] *Гоголь Н.В.* ПСС. Т. 8. С. 378.
[2] РНБ. Архив Г.С. Батенькова. Ф. 20. Карт. 6. № 27. Л. 1.
[3] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 345.

период его творчества – пафос жизнестроения. Сейчас этот стержневой мотив углубляется на основе философии откровения. Отсюда много нового в психологизме, требующем особого слова, отсюда и эволюция в толковании и поэтическом выражении мотива завесы.

Это мы видим уже в «Ундине», которую Гоголь называет как пример эволюции Жуковского в 1830–1840-е гг.[1] Прежде всего, нужно говорить о концентрированном символизме «Ундины», о ее несомненно символической структуре, расширяющей ее смысловое пространство. В «старинной повести» Жуковского слились воедино религиозные и эстетические поиски поэта, нашедшие свое выражение в синтезе его религиозных и мифопоэтических представлений. Действия героев строятся на продуманной системе архетипов: запрет – нарушение – расплата. Конфликт в «Ундине» многосоставен. В основе процесса очеловечивания героини – обретение ею души.

Преимущественное обращение в 1830-е гг. к общефилософским проблемам человека и бытия делает Жуковского истинным соперником авторов в его художественных переводах. Причем общая эстетическая установка на точность перевода не исключает глубокой идейно-художественной трансформации переводимых им произведений; и следствием этого является их эпизация и насыщенность философской мыслью.

В полной мере это проявилось в «Ундине». Бытовая прозаическая повесть Ф. де Ламот-Фуке под пером Жуковского превращается в философскую повесть с явно выраженным притчево-символическим началом. Вначале героиня повести Ундина – бездумное и беспечное дитя природы (это акцентируется в переводе). Однако важнейшие коллизии становления ее личности складываются в общении с людьми. Сюжет повести развертывается так, что, лишь придя к людям, героиня обретает душу, всю глубину душевных переживаний, их сладость и муку. Духовность как проявление высшей человечности и счастья становится одновременно источником глубоких психологических коллизий.

«Великое бремя, страшное бремя душа!» – скажет преображенная Ундина. Но именно одухотворенная, она пленяет людей вокруг высоким нравственным светом:

> Вставши, она обняла стариков, и то, что сказала
> Им, было так *полно души* <…>
> <…> и так далеко от всего, что *прежде* пленяло
> В ней, *не касаясь до сердца* <...> (ПССиП, IV, 141).

[1] *Гоголь Н.В.* ПСС. Т. 8. С. 378.

Жуковский-поэт раскрывает перед нами во плоти процесс духовного прозрения Ундины. Общение с людьми обогащает героиню, проявляет и укрепляет ее нравственность, способность понимать и сострадать, и одновременно это ускоряет ее катастрофу. Большую роль в выражении душевного движения героини играет религиозное чувство автора, во многом определившее поэтику произведения. Поэт-романтик окружает Ундину покровом таинственности, сотканным из мистических и мифорелигиозных образов. В образе Ундины слились природное, земное и потустороннее (соединены «здесь» и «там»). Своей синтетической организацией чудесность преобразует обыденно-бытовой уровень в символический.

Воплощение характера Ундины с момента ее прихода к людям дается через этапы жизни ее души. Душа здесь – это мифологема, символ неопределенного, невыразимого настроения, созданный особой системой интонирования. Слово переводчика выводит на первый план не конкретное, преходящее, но трансцендентное и бесконечное. Русский поэт окружает Ундину таинственным, Божественным ореолом. Он возводит сказочное начало в мифопоэтический архетип – спасение Божественного младенца. Особенно усилено религиозное начало в момент священного акта крещения:

<…>и ее окрестили Ундиной.
Сладостно было смотреть на нее в продолженье святого
Таинства: дикая резвость исчезла, и тихим, смиренным
Агнцем стояла она, как будто бы чувствуя, что с ней
В это время творилось. <…> (ПССиП, IV, 122).

Жуковский насыщает сцену религиозным смыслом. Каждым словом подчеркивает он свою культурно-генетическую ориентацию. Именно здесь, в этом ключевом месте, при описании душевного состояния героини в момент «святого таинства», создается важнейший для поэта образ завесы. Ундина переживает неопределенное, невыразимое чувство, как будто завеса, отделявшая ее здешнюю земную жизнь от небесной, разверзлась. Переводчик усиливает интонацию недосказанности. Ему принципиально важно показать, что духовная эволюция героини выражена в религиозно-мифологических обрядах крещения, венчания, отпевания, т.е. в высших моментах жизни, что, прежде всего, характеризует универсальность его эстетики. Поздний Жуковский видит роль религии в том, что «христианство открыло нам глубины нашей души». Этой доминантной для него идее подчинена «Ундина».

Наиболее полным религиозно-эстетическим наполнением мотива завесы отличается важнейшее программное произведение позднего

Жуковского «Камоэнс», драматический отрывок, представляющий собой творческий перевод драматической поэмы Гальма. Здесь происходит пересмотр поэтико-эстетической концепции творчества Жуковского на религиозной основе. Это итоговое произведение, в котором основной проблемой являлась проблема «религия и поэзия». С этой точки зрения «Камоэнс» родствен второй редакции «Портрета» Гоголя.

В переводном драматическом отрывке Жуковского воплощены как доминантные идеи его поздней эстетики понимание творчества как прозрения в высшие божественные тайны, философия страдания – испытания – инициации, важнейшая в жизнестроении, и, наконец, самое главное – концепция Божественного Слова, Логоса. В своей поздней статье «Две сцены из “Фауста”» Жуковский вновь акцентирует внимание на невыразимости и универсальности поэтического Божественного Слова: «Слово (в смысле Иоанна), – пишет он, – принадлежит только Богу; человеку оно недоступно: он только имеет слова, которые суть не что иное, как атомы всеобъемлющего Божья Слова <…>»[1]. В высокие минуты своей жизни великий поэт-творец проникает в суть Божьего Слова.

Жуковский в «Камоэнсе», так же как Гоголь в «Портрете», ставит волновавшую его проблему «поэзия и религия» и сейчас более чем когда-нибудь убежден в их органической связи:

<…> Поэзия небесной
Религии сестра земная; <…> (ПСС, V, 110).

Или итоговое утверждение «Камоэнса», которое является эпилогом драмы:

Поэзия есть Бог в святых
Мечтах земли (ПСС, V, 112).

Весьма существенно, что сам мотив завесы является ключевым. В произведениях 10–20-х гг. XIX в. образ завесы – в значительной мере абстрактный образ, атрибут бесплотного, надличного существа («Кто-то светлый к нам летит, открывает покрывало и в грядущее манит <…>»). Сейчас же поэт сам становится

<…>сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горний мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной –
Вот долг поэта, вот мое призванье! (ПСС, V, 109–110).

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 352.

Приподнимая в великие минуты «нетленную завесу», поэт приобщает людей на земле к «святости жизни». Пафос позднего романтизма Жуковского в утверждении значимости жизни на земле. Проникнутый верой поэт не отвлекает человека от действительности, а напротив, дает ему силы жить на земле. Поэзия – это светлый

> Маяк, самим Создателем зажженный,
> Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились
> С пути. <…> (ПСС, V, 110).

Проникновение в высший горний мир необходимо, по Жуковскому, для укрепления общебытийного мифопоэтического плана творчества. Проникая в высшие сакральные ценности, переводчик видит в жизненном пути человека не «мнимый лоскуток», а важную часть целого. Именно в религии в 1830–1840-е гг. он усматривает целостность бытия, для выражения которого создает свой синтетический стиль, диалектически сочетающий реальное и идеальное.

В «Камоэнсе» много религиозной символики. Жуковский еще и еще раз подтверждает вывод, сделанный Батеньковым в его статье о великом певце «невыразимого». Полнота, объемность, поэтическая универсальность поэзии Жуковского в том, что, глубоко проникая в окружающий его мир, поэт своим особым словом несет пророчество, притчевое иносказание, символику. Вершиной религиозной символики в «Камоэнсе» является изображение в момент прозрения поэта видения святой Богородицы, которая как бы благословляет Камоэнса в торжественный момент его жизни: «В эту минуту совершается видение: над головой Камоэнса является дух в виде молодой девы, увенчанный лаврами, с сияющим крестом на груди. За нею яркий свет <…>» (ПСС, V, 111).

Этот символический образ Богоматери как бы венчает собой весь творческий путь Жуковского, благославляя его, как говорит предание, с младенческого возраста на поэтический подвиг. Он сопровождает поэта на протяжении всей его жизни. Первый раз, по свидетельству А.П. Зонтаг, Жуковский в пятилетнем возрасте срисовал на полу в пустой комнате мелом стоявший там образ Боголюбской Божьей Матери[1]. Второй раз образ Богоматери появляется в 1821 г., когда поэт вдохновенно писал о Рафаэлевой «Мадонне». Третий раз – в «Камоэнсе». И всегда это олицетворяло глубоко символическую мифопоэтическую религиозную основу поэзии Жуковского, выражением которой в значительной мере являлся образ завесы.

[1] *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 37.

3. Морской мотив в творчестве В.А. Жуковского

Задолго до романтиков, в античности, человек был готов видеть в море свой портрет, намёк на особые состояния души. Выходя навстречу морю и активно вторгаясь в его внутреннюю жизнь, человек как бы провоцировал море откликнуться на его призывы[1]. Мотив моря – один из самых значительных и глубоких в творчестве В.А. Жуковского. Его реализации многообразны и опираются на первообраз моря как аналога жизни (в самых различных мифологиях вода – исходное состояние всего сущего). В поэзии русского романтика описание моря не является главной целью, оно подчинено существенно иным, принципиально более важным задачам. Море служит формой, символом, поскольку описывается не только море, а нечто с ним связываемое, но неизмеримо более широкое, принцип этой стихии, присутствующий в человеке[2].

Один из первых лироэпических опытов поэта и этап осмысления морской темы в поэзии Жуковского – переложение «Отрывка из Овидиевых “Превращений”» «Цеикс и Гальциона» (1819). Конституирующим фактором пространства произведения является море, и оно придаёт смысл всему тому, что ему внеположно. Всплеск эмоций и оживление души, истинное оживотворение бытия содержит великолепная картина морского ненастья, написанная Жуковским. Хаос охватывает всё до небес, являя универсальность, всеохватность происходящего:

Вдруг облака, расступившись, дождём зашумели; казалось,
Небо упало на море и море воздвиглося к небу.
Взмокли все паруса, смешались с водами пучины
Воды небес, и казалось, что звёзды утратило небо.
Тёмную ночь густила тёмная буря; но часто
Молнии быстрым, излучистым блеском, летая по тучам,
Ярко сверкали, и *бездна морская в громах загоралась* (ПСС, III, 28).

Море – символ бездонного, неохватного и непостижимого, могущего быть хтоническим, и одновременно наличный предел, являющий собой непреодолимую границу, само соприкосновение с которой значимо, а в античном мире эта встреча судьбоносна и знаменует испытание духовное. Таким образом морской сюжет преломляется в маринистическом манифесте В.А. Жуковского – элегии «Море» (1822). Состояние непогоды на море имеет целью изобразить способность души человеческой «чувствовать Вселенную» (В.Н. Топоров), показать возможность предельного сближения природы и чувств, связанных с нею,

[1] *Топоров В.Н.* Эней – человек судьбы. М., 1993. С. 38.

[2] *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических свойствах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1992.

поэтому морской сюжет дан в элегии как переживаемый лирическим героем, это не только пейзаж, но и диалог:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою, очарован, над бездной твоей;

и далее:

Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твоё необъятное лоно? (ПССиП, II, 226)

Нахождение в локусе моря помогает лирическому герою открыть в себе тонкие ощущения и почувствовать свою экзистенцию. И буря не столько буря морская, сколько буря внутренняя, личностная.

Море здесь – сложный символ бытия вообще (см. ниже), ситуация вопрошания абсолюта, риторические вопросы («*Иль тянет тебя из земныя неволи / Далёкое светлое небо к себе?»)* – об онтологической сущности мира и человека, способе их сосуществования. Элегия распадается на пять частей, где представлено и спокойное, и штормовое море, в последнем описано состояния видимого успокоения, но «переход к прежнему состоянию» иллюзорен, конец «тематически замыкается» на начало – образуется цикл, утверждающий «вечное напряжение» и «вечную борьбу»[1]. Море как отражение неба и небо как отражение моря – это взаимопроникновение есть отражение и ощущение безграничной полноты жизни:

Ты льёшься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.
……...
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него (ПССиП, II, 226).

«В очарованной гармонии между образами, рисующими явления моря, и образами, рисующими явления неба», заключается «художественность изображения»[2] и прямой символ бытия, развёрнутый в метафору значительно позже, непосредственно в период работы над «Ундиной» (в письме к государю наследнику цесаревичу от 1 января 1833 г.):

Жизнь человеческого рода можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные волны, восстающие, падающие и беспрестанно сменяемые другими. Каждая из них кажется каким-то самобытным созданием; и если бы каждая могла мыслить, то она, в быстром своём существовании, могла вообразить, что действует и созидает для вечности. Но она со всеми своими скоропреходящими товарищами принадлежит к единому великому целому: все они покорствуют одному общему движению, иногда дви-

[1] *Барулин А.Н.* Функции аллитерации в элегии В.А. Жуковского «Море» // Якобсон Р.О. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 696–714.

[2] *Рошаль Е.А.* Романтизм и элегии Жуковского. СПб., 1913. С. 25

жение кажется бурею: бездна кипит; но вдруг всё гладко и чисто; и в этом за минуту столь безудержном хаосе вод спокойно отражается чистое небо (ПСС, XII, 28).

Морской сюжет в поэзии Жуковского стремительно эволюционирует, становясь отражением творческой эволюции самого поэта и приобретая всё новые смыслы. В поэтических повестях 1830-х гг. макрокосм, «ограниченный» небом и морем, – традиционный образ. Море и небо – как бы две границы универсума, образующие единое, эпическое по охвату пространство. Во-первых, морское пространство мифически враждебно, поскольку непознаваемо, и морской мотив коррелирует с мифологемой судьбы. Так, «Набросок» Уланда трансформируется под пером русского переводчика в размышление о *непостижимых* истоках бытия вообще. В двух случаях морская стихия выступает в роли поэтического воплощения провиденциальной идеи. Сравним эти два отрывка с оригиналом:

So scheinbar still die See, so wellenlos,
Doch spült sie weiter stets den Kahn hinaus[1].
(Таким тихим кажется море, таким спокойным,
Но оно уносит челнок всё дальше.)

… и море, сколь ни тихим
Казалося оно дотоле, тянет
Какою-то неведомою силой
Его вперед … (с. 529)

И если здесь мы улавливаем намек на власть «неведомой силы», то во втором фрагменте еще более явно прочитывается семантика предначертанности событий:

Dem wilden Meere scheint er anverlobt ... (с. 530)
(Казалось дикому морю он был обручен…)

… он обручен
Был морю дикому, волнам свирепым,
Пожравшим все его земное счастье (с. 531).

Когда речь идет о зловещей власти стихии над жизнью Бальдера, сослагательная интонация («казалось») трансформируется в утвердительную и значительно распространяются ее определения (не просто «дикому морю», но «морю дикому, волнам свирепым, // Пожравшим все его земное счастье»). И, наконец, в еще двух отступлениях Жуковского от оригинального текста провиденциальная тема кореллирует с образом неба. Ср.:

In gleiche Trauer beide tief versenkt <…> (с. 524)
(Оба погруженные в одно горе…)
И им одну печаль *послало небо*… (с. 525);

[1] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 528. Далее в скобках указаны страницы этого издания.

Mein teures Pflegekind <…> (с. 538)
(Моё дорогое дитя…)
Сокровище, мне *посланное небом*… (с. 539).

Тот факт, что категория «судьбы» эксплицирована посредством именно такой морской и небесной образности, придаёт ей двойственную драматическую (космогонически-эсхатологическую) семантику.

В «Ундине» стихия моря является главной движущей силой сюжета и фоном происходящего, одновременно она определяет внутреннюю, глубинную суть произведения. Сюжет Фуке, основанный на мифологии германцев, и образ морской девы вписаны Жуковским в свой поэтический мир не как открывающие просторы для демонологии, но с целью изображения целостного бытия человека и природы. В немецкой повести Фуке использует гидронимы: «die Flut» – «поток», «das Wasser» – «воды» и, чаще всего, «der Landsee» – «озеро». Жуковский исключает эту вариативность номинации, последовательная работа по переводу «der Landsee» в «море» находит отражение в автографах. Например, во фрагменте, описывающем морское ненастье, дважды в переводе «озеро» исправлено на «море»: «С треском деревья, в море бежал» («С треском деревья, в озеро мчался»), а также «при свисте // Вихря было внятно, как море свирепое голос…» («при свисте // Вихря было слышно, как грозное озеро голос»)[1].

Главная героиня повести – порождение морской стихии, она первоначально представляет собой изменчивое существо, находящееся *в гармонии* со своей стихией, что устанавливается в первой же маринистической картине:

Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit on einen großen Landsee hinaus, und es schien ebenswohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch das Wasser habe mit verlieben Armen nach der schönen Aue gegriffen, nach ihnen hochschwankenden Gräsern und Blumen und noch dem erquicklichen Schatten ihrer Bäume (p. 154)

(Покрытая зеленью земля, на которой была построена хижина, простиралась далеко в огромное озеро, и также казалось, будто перешеек от любви к голубовато-прозрачному и чудесно-светлому потоку теснился в него, будто и вода обнимала любящими руками прекрасную долину, её высокие колышущиеся травы и цветы, и бодрящую тень её деревьев).

Луг, где стояла
Хижина, длинной косой входил в широкое лоно
Моря: можно было подумать, что берег душистый
В *светлолазурные, чудно-прозрачные* воды *с любовью*
Нежной теснился, что море, влажной трепещущей грудью
Нежно прижавшись к нему и, его обнимая, пленялось

[1] См. комментарий к «Ундине» Ф.З. Кануновой и Н.Ж. Вётшевой (ПССиП, III).

Свежестью шёлковой зелени, блеском цветов и прохладой
Тёмных сеней древесных (ПССиП, IV, 114–115).

Так описывается место, где выросла и живёт Ундина. Лиризм (субъективность) доведён здесь до предельно высокой степени. Человеческая тайна кроется за пейзажем Жуковского, подобная таинству любовных отношений двух людей. Этот подтекст создают анафорический повтор («берег <...> *нежно теснился*, море, <...> *нежно притаившись*»); метафорически содержательная лексика («море, *важной трепещущей грудью /...прижавшись* к нему и *его обнимая*...», «берег... /...с любовью / *нежной* теснился...»), выразительные и сложные эпитеты («*широкое лоно*», «*берег душистый», «светло-лазурные», «нежный», «влажной», «шёлковой»*). В русском отрывке достигается гармония, утверждающая органичность бытия человека и моря. Спокойствие и статичность царит во внутреннем мире Ундины, которая живёт в единстве со своей стихией. Всё меняется с появлением Гульбранда и приходом к людям, меняется и само море. Море окружает луг с рыбацкой хижиной, закрывая обратный путь рыцарю, мифопоэтически суша превращается в остров:

Er sah oftmals mit innigem Wohlbehagen, wie der Waldstrom mit jedem Tage wilder einherrollte, wie er sich sein Bette breiter und breiter riß und die Abgeschiedenheit auf der Insel so für immer längere Zeit ausdehnte (p. 175)

(Он часто смотрел с внутренним удовольствием, как лесной поток с каждым днём дичал и разливался, как он расширялся в русле всё боле и боле, и так пребывание рыцаря продлевалось на всё более долгое время).

Часто он с радостью тайной смотрел, как поток, свирепея,
День ото дня расширялся и остров всё *дале и дале*
В море входил, разлучаяся с твёрдой землёю; казалось,
Мир кончался за ним…
<…> *На сердце рыцаря стало тихо светло и легко* (ПССиП, IV, 130).

Мотив близости моря и его берегов – один из основных мотивов «морского поэтического комплекса». Линия прибоя отмечает границу, где эта близость реализует себя полнее всего, в момент этого состояния достигается степень близости, которая становится образом судьбы двух полюбивших друг друга людей: «Состояние близости идеально, но оно прекращается неизбежной разлукой, отливом»[1].

Морской мотив неотъемлем от картин непогоды и бури, которых в «Ундине» четыре и которые полны мистической образностью. Первая ненастная маринистическая картина соответствует встрече главных героев.

[1] *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических свойствах. С. 580.

Der Ritter unterbrach den Fischer, um ihn auf ein Gerausch wie von gewältig rauschenden Wasserfluten aufmerksam zu machen, das er schon früher zwischen den Reden des Alten vernommen hatte und das nun mit wachsendem Ungestüm vor den Hüttenfenstern dachinströmte. Beide sprangen nach der Tür. Da sahen sie draussen im jetzt aufgegangenen Mondenlicht den Bach, der aus dem Walde hervorrann, wild über seine Ufer hinausgerissen und Steine und Holzstämme in reissenden Wirbeln mit sich fortschleudern. Der Sturm brach, wie von dem Getöse erweckt, aus den mächtigen Gewölken, diese pfeilschnell über den Mond hinjagend, hervor, der See heulte unter des Windes schlagenden Fittichen, die Bäume der Landzunge ächtzten von Wurzel zu Wipfel hinauf und beugten sich wie schwindelnd über die reissenden Gewässer (p. 165)

(Рыцарь перебил рыбака, чтобы обратить его внимание на шум будто от мощных ударов волн о берег, который он ещё раньше различал сквозь речь старика и который теперь с возрастающей силой раздавался у самых окон хижины. Оба выскочили за дверь и при свете взошедшей луны увидели, что ручей, струившийся из леса, вышел из берегов, и вода бешено несётся, увлекая в водовороте камни и древесные стволы. Словно разбуженная этим грохотом, буря прорвала густые тучи, мчавшиеся по небу; озеро ревело под ударами хлещущего ветра...)

<…>Не раз уж во время рассказа был он встревожен
Шумом воды; но в эту минуту был явственно слышен
Рёв потока, который бежал с возрастающей силой
Мимо хижины. Оба вскочили и бросились в двери;
В месячном свете открылось им, что ручей, выходящий
Из леса, сильно разлившись, ворочая камни, ломая
С треском деревья в море бежал; и было всё небо,
Так же, как море, взволновано: тучи горами катились
Мимо луны, поминутно её заслоняя, *и чудно*
Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала; при свисте
Вихря было внятно, как *море* свирепое голос
Свой воздымало<...> (ПССиП, IV, 122–123).

Буря на море – знак больших событий. Во внутреннем мире Ундины в это время происходит то же, она потрясена встречей с рыцарем и обижена на родителей. Читатель также чувствует грядущие перемены. Своё состояние-настроение героиня выражает в песне:

Aus dunst'gem Tal die Welle,
Sie rann und sucht' ihr Glück!
Sie kam ins Meer zur Stelle
Und rinnt nicht mehr zurück (p. 168)

(Из душной долины волна,
Она бежала и искала своё счастье!
Она влилась в море, на своё место,
И назад не польётся).

В душной долине волна печально трепещет и бьётся;
Влившись в море, она из моря назад не польётся (ПССиП, IV, 125).

Ундина – от лат. Unda «вода, *волна*» – находит своё счастье в объятиях Гульбранда на «маленьком острове» и отказывается в песне возвращаться в хижину к старикам, чтобы рано или поздно с ним попрощаться. С этого момента она подчиняется только воле рыцаря: «Когда

ты так думаешь, милый, / Я согласна». В песне Ундины впервые возникает ассоциация волны с душой, которая обретёт устойчивость в рамках водной символики символистов, развернувших в определённом смысле эту линию в самостоятельный мифопоэтический мотив (ср. у А. Блока: «В море одна лишь волна – быстротечная, / В небе одна лишь звезда – бесконечная, / В мире лишь душа – вечная»[1]). «Душа то плывёт, как утлое судёнышко, над безднами моря, то сама, как "волна", кажется частью моря. Она – сосуд или повозка и в то же время единосущна той стихии, которую стремится преодолеть. <…> Приходя в мир, душа покидает море; стремясь же к смерти и завершению, она тяготеет к своей исходной стихии, в которой блаженно отрекается от своей индивидуальности и растворяется в общем целом»[2]. Героиня Жуковского, исполняя песню, «прижавшись крепко» к рыцарю, начинает чувствовать в себе душу, данную «союзом любви» с человеком. Море, из которого она «назад не польётся» выступает территорией гармонии. Песне предшествует авторское замечание: «гармонически, тихо запела», в оригинале – «mit unsäglicher Anmut sang sie» («с невыразимой притягательностью запела»). Предчувствием души оканчивается первое же морское ненастье.

В пятой главе море приносит обитателям хижины бочку с вином, вторая в повести буря отступает на время по просьбе Ундины, хотя потом начинается с новой силой:

...ein schweres Wetter zog wieder am Abendhimmel herauf, und man konnte in der Dämmerung bemerken, wie die Wogen des Sees ihre weißen Häupter schäumend emporrichteten, als sähen sie sich nach dem Regen um, der nun bald auf sie herunterrauschen sollte...riß sich der Regen aus dem dunklen Gewölke los und rauschte der Sturm durch die Wipfel der Bäume und über des Sees empörte Wogen hin (p. 177).

(...не вечернем небе уже сгущались грозовые тучи, и в сумерках было видно, как вздымаются на озере белые барашки волн, словно озираясь, скоро ли на них обрушится ливень <...> оглушительный ливень прорвал густые тучи, и буря налетела на верхушки деревьев и на вздымающиеся волны озера).

...буря сбиралась; сквозь сумерки было
Видно, как на́ море волны свои подымали седые
Головы, до*ж*дь вызывая из ту*ч*; и ту*ч*и бе*ж*али
*Ш*ибко и *ш*умно, как будто грозясь напасть на иду*щ*их
<...>до*ж*дь проливной за*ш*умел, за*ш*атались
Со скрыпом деревья, и море дико завыло (ПССиП, IV, 132–133).

[1] *Блок А.А.* Стихотворения 1897–1903 гг, не вошедшие в основное собрание [1903] // Библиотека Lib.ru [Интернет-ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0340.shtml, свободный. Дата обращения: 24.06.2009 г.

[2] *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика: Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 680.

По мере развития конфликта морские описания становятся всё более фантастичными, они уже мало связаны с реальными лироэпическими пейзажами начала «Ундины». Упоминания звука меняется: звучание человеческой речи («сказал», «спросил», «закричал») сменяет саундшафт природный – обилие шипящих, насыщенность глаголами движения и звучания способствуют выразительности описания (дождь «зашумел», деревья «зашатались / со скрыпом», море «завыло», тучи «бежали / шибко и шумно»). Звук (шум) упоминается в повествовании как самостоятельный элемент. Если в тексте появляется эксплицитное упоминание какого-либо звука (шума), то практически всегда он исходит из потустороннего мира, так или иначе связан с появлением или угрозой появления существ «из иного мира», мира морского. Подобно этому в сказочном тексте, в «старинной повести» «нарушение границы между мирами, обозначенное звуками, практически всегда предполагает нечто страшное: опасность или как минимум приближение волшебного существа»[1]. Звуки воды имеют вещную природу, они *понятны* людям как «вещи оракулической значимости»[2]. Жуковский сюжетно воплощает в «Ундине» эту понятность на уровне «условного рефлекса поэтического творчества», объединяющего «впечатления зрительные, слуховые и речевые»[3]. Последняя морская буря в Чёрной Долине напоминает мифологическое сражение, передающее ощущение дна, действа тёмных, чёрных сил от моря и до неба:

...wegen der tiefen Dunkelheit, welche von hohen Bäumen, worunter es vorzüglich Tannen gab, in die Niederung heruntergestreutet ward. Selbst der Bach, der zwischen den Klippen hinstrudelte, sah davon ganz schwarz aus und gar nicht so frölich, wie es Gewässer wohl zu tun pflegen, die den blauen Himmel unmittelbar eiber sich haben...In der Tat wogte und rauschte der ganze Talgrund von plötzlich empörten, sichtbar streigenden Wellen (p. 214)

(...окрестил её так из-за густого сумрака, в котором она тонула, заслонённая от солнечного света высокими деревьями, по большей части елями. От этого даже родник, струившийся между скал, казался совсем чёрным и далеко не таким весёлым, как ручьи, в которых отражается ясное, голубое небо... И в самом деле, всё дно долины колыхалось и бурлило от взбунтовавшихся, растущих на глазах волн).

<...> *кипучий,*
Быстрый поток, на скалистом дне ущелья шумевший,
Чёрен меж елей бежал и что *небо*, нигде голубое
В мутные воды его не светило. <...> (ПССиП, IV, 161).
<...> *небо*
Тою порою всё *боле и боле* мрачилось, и глухо

[1] *Вахтин Н.Б.* О значении звука в сказочном тексте // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 161.

[2] *Башляр Г.* Вода и грёзы. Опыт о воображении материи / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1998. С. 266–267.

[3] Там же. С. 260.

Гром гремел по горам, <…> (ПССиП, IV, 162).
<...> а буря, *удар за ударом*
Грома, *сверкание молнии*, шум деревьев во мраке,
Злая игра привидений... (ПССиП, IV, 163)
Подлинно вся глубина долины кипела волнами;
Выше и выше они подымались (ПССиП, IV, 165).

Мистика («злая игра привидений») и нарастающая динамика («всё боле и боле», «выше и выше», «удар за ударом») на уровне настроения – организующие начала отрывка русского текста. Мотив дна – один из мотивов «морского» комплекса, связан с образом смерти и ужаса, «берега гибели». Это чужеродная глубина, способная погубить. Образ морского дна сочетается здесь с амбивалентным образом хвои («Чёрен *меж елей* бежал»), с той же эсхатологической семантикой.

Таким образом, морской сюжет в толковании Жуковского подобен полноте жизни, а встреча с морем равна встрече с бытием, бесконечностью смыслов; архетип моря амбивалентен, космологически-эсхатологичен, в своих семантических реализациях. Его раскрытие даёт возможность отражения ситуаций личных, субъективных и экзистенциальных, возможность исследования антропологии. В позднем творчестве мифообраз моря активно используется Жуковским. Морское путешествие – одна из основных линий «Одиссеи». С одной стороны, по мнению В.Н. Ярхо, эта часть «Одиссеи» воплощает фольклорный мотив, возможно, восходящий к «моряцкому фольклору», существовавшему в Средиземноморье с древнейших времён[1]. С другой стороны, морской сюжет обладает глубоким мифопоэтическим потенциалом уже в античности, соединяя в себе, кроме повествования о путешествии в дальние страны, и иные смыслы. Морское пространство в русском переводе – территория божественного перерождения, духовных метаморфоз. Жуковский придаёт морскому началу в «Одиссее» особое значение: «…какое очарование в этой работе, в этом подслушивании первых вздохов Анадиомены, рождающейся из пены моря (ибо она есть символ гомеровской поэзии)» (ПСС, VI, 58). Путешествие по морю воплощает в себе жизненный путь и бесконечное стремление вперёд[2].

В своей «лебединой песне» – незаконченной поэме «Странствующий жид» – Жуковский, концентрируя внимание на личности героя, на

[1] *Ярхо В.Н.* «Одиссея» – фольклорное наследие и творческая индивидуальность // Гомер. Одиссея. М., 2000, С. 289–328.

[2] *Макушкина С.Ю.* В.А. Жуковский и Гомер (Путь к эпосу): Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2002.

проблеме его психологического развития, решает важнейшие для себя общественно-исторические, нравственно-философские проблемы. Поворотным моментом в сюжете поэмы является встреча Агасфера с Наполеоном на *острове* Святой Елены. *Такой* хронотоп задаётся морским описанием.

С ожесточеньем безнадёжной скорби,
Глубоко врезавшейся в сердце,
С негодованьем силы, вдруг лишённый
Свободы, он смотрел на этот *хаос*
Сиянья, на это *с небесами*
Слившееся море. Там лежал
И самому ему уже незримый мир,
Им быстро созданный и столь же быстро
Пред ним *сиявший*, где ничто следов
Величия его не сохранило,
Терзал его *обиженную душу*
Бесчувственным величием своим…(ПСС, VIII, 140)

Созданный поэтом величественный топос моря-океана несёт в себе универсально-онтологический смысл, оттеняющий «призраки триумфов», «тщету славы», «тени сражений» Наполеона и вместе с тем трагическое величие его фигуры. Связь-слитость категорий души, судьбы и моря вновь маркирует онтологизированную поэтику: маринистический пейзаж, представший перед Наполеоном, отражает его *судьбу*, бытие («*с небесами слившееся море*») представляется ему бесчувственным хаосом, терзающим его *душу*. В стихотворении «К русскому великану» (1848) также возникает образ океана и утёса, но уже в ином, аллегорическом ключе.

Не тревожься, великан!
Мирно стой, утёс наш твёрдой,
Отшибая грудью гордой,
Вкруг ревущий океан! (ПССиП, II, 335)

Стихи вызваны к жизни революционными событиями во Франции. В основе стихотворения конфликт ревущего океана (революционного Запада) и непоколебимого утёса (России)[1]. Топос океана позволяет отразить глобальность происходящего, значимость для судеб родины и мира. Жуковский считает путь революции неприемлемым для России, так как революция парализует нравственность и такую важную её цитадель, как религия. И противостояние моря и утёса прочитывается как духовное противостояние революционной и христианской идей в общемировом масштабе.

[1] См.: ПССиП, II, 733–735 (комментарий Ф.З. Кануновой).

Так мифомотив моря «обретает значение, только будучи помещён в группу из своих трансформаций»[1]. Маринистическая мифопоэтика синтезирует двойственную (космогонически-эсхатологическую семантику) и знаменует хронотоп «Я-в-мире» или реализацию в художественной системе поэта мифологем «души» и «судьбы». Мифообраз морской стихии актуализирует границу их взаимодействия и одновременно способствует реализации идеи всеобъемлющей сути бытия, художественно воплощает «романтическую связь со стихией» в широком смысле, как её определил А. Блок, когда «человек от века связан с природой, со всеми её стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и враждой»[2].

4. Эволюция мотива сердца и мифологемы души в творчестве В.А. Жуковского

Понятие о душе как высшей экзистенции каждого человека и всего народа органично взглядам первого русского романтика на протяжении всего творческого пути, и с самого начала он, формулируя своё основное предназначение как поэта, определяет творчество как территорию души: «Поэзия должна иметь *влияние на душу* всего народа, и она будет иметь это благотворное влияние, если поэт обратит свой дар к этой цели»[3] (курсив наш. – *Н.Н.*). Действительно, у Жуковского «всё душа и всё для души» (П.А. Вяземский), поэт неизменно осознаёт принципиальную значимость и многоуровневость этой категории и неустанно работает над её обоснованием, с каждым шагом эволюционирующей антропологии вновь вписывает её в картину мира и человека, высвечивая различные смысловые проекции.

В 1810–1820-е гг. Жуковский с особым тщанием штудирует философскую литературу[4]. «Примеряясь» к концепциям читаемых авторов, он вырабатывает свою позицию, осмысляя «чужое» как часть «своего» и не принимая «абстрактную» философию (как «неизбежный источник неуверенности и заблуждений»[5]). Неприятие «всякой метафизики», уводящей в сторону от главного предмета, проблемы изучения природы человека, характерно для размышлений поэта. Что касается онтологии, то Жуковский не принимает скепсиса Д. Юма в отношении

[1] *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 25.
[2] *Блок А.А.* О романтизме // О литературе. М., 1980. С. 257.
[3] *Жуковский В.А.* Письма к А.И. Тургеневу. С. 163.
[4] Об изучении Жуковским философских сочинений Ш. Бонне, Кондильяка, Юма, Руссо, Тома, Фенелона и др. см.: Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1–3.
[5] Утверждение Д. Юма, с которым Жуковский соглашается. См.: БЖ, 3, *39*.

религии и божества и соглашается с Ш. Бонне в том, что «человек есть сотворение», которое «видимо, но непостижимо» (БЖ, 1, *340*), считая попытки постичь до конца Волю, «причину или бытие верховного существа», бессмысленными, но его присутствие вне и в человеке бесспорным: «Мне кажется, эта материя не должна занимать ум человеческий, ибо она неразрешима и заведёт в одно сомнение. Действие очевидно. Причины не быть не может» (БЖ, 1, *341*).

«Форма» этого присутствия божественного в человеческой природе не вызывает, по Жуковскому, сомнения и не нуждается в дальнейшем обосновании и объяснении. «Сознательная и активная нравственная направленность» жизнедеятельности каждого индивида является не только «первоочередной обязанностью» человека, но и «важнейшим побуждением *человеческой души*». Далее, читая уже «Трактат об ощущениях» Кондильяка, поэт концентрирует внимание на связи внутренней сущности индивида с внешним миром. Принимая основной тезис автора о том, что только получаемые нами извне ощущения являются необходимым условием внутренней (во многом противоречивой) жизнедеятельности, Жуковский концентрируется на пространстве «внутреннего существования», которое «возвышается <…> над телесными впечатлениями» (БЖ, 1, *360*) – на пространстве «души». Поэт развивает размышление о душе как о территории аккумулирования ощущений «чувственных и телесных» и перевода их в «интеллектуальные, или духовные», возможного только посредством сознательной внутренней активности.

В контексте размышлений о происхождении мира и человека, о соотношении в нём памяти и воображения, ощущения и суждения (по следам чтения «Созерцаний природы» и «Трактата об ощущениях») Жуковский, пока с акцентом на психологическом аспекте восприятия, вербально оформляет содержание понятия души. Условно это для поэта константное внутреннее пространство каждого, связанное с бытием (онтологическое) по происхождению и связующее человека с внешним миром посредством сознательно активной психологической деятельности, реакций на окружающее в любых её формах (орудие «всеобщего познания» или «бытие моего мыслящего Я» и «внутренняя способность чувствовать»). В «Начальном курсе философии» Ф.-В.-Д. Снелля поэтом наиболее внимательно прочитаны разделы об «эмпирической психологии», содержащие наибольшее количество помет, первый из

которых так и называется «Всеобщие наблюдения над душой и её связью с телом»[1].

На данном этапе Жуковский вопреки или вслед за авторами изучаемых текстов актуализирует посредническую функцию души в накоплении опыта в межличностном и эмпирическом пространстве, демонстрируя просветительскую доминанту эстетической и философской системы в 1810–1820-х гг. И хотя религиозные мотивы и библейские сюжеты неизменно присутствуют в художественных текстах Жуковского 1800–1820-х гг. (перевод повести Ж.-Ж. Руссо «Левит Ефраимский» 1805–1806 гг., «Библейские повести» 1817–1819 гг.), отношение поэта к религии в это время скорее нравственно-эстетическое, чем философско-мировоззренческое[2]. Однако уже на данном этапе понятие о душе оформляется в базовое основание для будущего построения оригинальной онтологии. Сам факт философствования на тему «внутренней экзистенции» человека имеет предпосылкой убеждение в её статичности, интерсубъективности, то есть по форме категория души – центральная идея (эйдос) философской системы Жуковского.

С другой стороны, изначальный выбор философствующего романтика первичной онтологической ориентации определяется «очарованностью» некоторым первооснованием, не детерминированным только мыслью, желанием собрать Вселенную «в некий конечный лик» (А.Ф. Лосев) и увидеть субстанциальную сущность целостного бытия. Принимая основное положение французского сенсуализма о первичности ощущения как единственно возможного пути, в котором мир может быть дан человеку непосредственно, Жуковский по сути за основу мышления признаёт переживание мира. Акцент ставится не на самоценности ощущения чего-то, но на факте переживания этого ощущения (кем-то), смысловое содержание которого конструируется в процессе «внутренней активности» и закрепляется в виде символа на высшем уровне внутренней сущности человека – в его душе. Такая система взглядов открывает простор для дальнейшего разрастания психологизма. Бессловесный мифический опыт – переживание бытия («одушевлённость») постоянно присутствует в творчестве и размышлениях Жуковского контекстом мысли, иными словами, категория души изначально является базовой для построения онтологии и предопределяет разворачивание и оформление идей.

[1] См. подробнее: БЖ, 1, *372–399*.

[2] См. об этом: *Айзикова И.А.* Библейские сюжеты и пути становления романтической прозы Жуковского // Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия… С. 43–62.

Представление о душе как онтологической сущности человека является аксиомой антропологии Жуковского не только в контексте религиозных и эстетических исканий. Так, А. Зорин доказательно отмечает изначальную органичность «провиденциалистских формул» мировоззрению поэта. Умонастроение «доверенности к Творцу», источником которого, по указанию самого Жуковского, была карамзинская переписка Мелодора и Филалета, имеет в его устах не только «давнюю историю», но и совершенно особый смысл[1]. Карамзин устами Филалета призывает к «доверенности к провидению», достигаемой «просвещённостью» («просвещение ведёт к добродетели, доказывая нам тесный союз частного блага с общим»[2]). В основе провиденциализма Жуковского, как доказывает исследователь, убеждённость в бессмертии души, которая понимается как творение высшего промысла. «Доверенность на Бога» трактуется романтиком, прежде всего, как предание себя в его волю и находит своё художественное воплощение в образе-символе смирения (приятия), ставшем постоянным для художественного мира поэта.

Однако поэт не проповедник христианской доктрины, и христианская мифология в силу созвучности его индивидуальному мировоззрению – безусловно, мощный пласт эстетики поэта, но лишь *часть оригинальной мифопоэтики* его произведений. Цель эстетического дискурса Жуковского не репрезентация душевной святости, но постижение противоречивой человеческой души, воплощённой, а не идеальной, живущей в процессе борений и страданий героя (неотъемлемое другое измерение этой мифологемы). Знаковый эпитет «смиренный» («смирный», «кроткий» прочитываются как его варианты) не только «элемент религиозно-возвышенного стиля», смысл его всегда актуализирован напрямую, в связи с сюжетом и главным конфликтом произведения. Смирение есть сложный процесс, постоянное усилие, направленное на самоотречение, это – путь обретения «доверенности к Творцу». Вспомним героя повести «Сражение со змеем» (вольного переложения стихотворения Шиллера «Der Kampf mit dem Drachen. Romanze», 1831), который, сразивши «змея, отравителя / Воли, сеятеля смут и раздоров, *презрителя смиренья*» (курсив наш. – *Н.Н.*), остаётся смиренным сам («поручил вездесущему Господу Богу / Душу мою…»). Эта доминанта и превращает «трагедию смирения» (Горнфельд) Шиллера в гимн смирению. Кроме того, устами строгого маги-

[1] *Зорин А.* Послание «Императору Александру» В.А. Жуковского и идеология священного союза // Новое литературное обозрение. 1998. № 32 (4). С. 112–131.

[2] *Карамзин Н.М.* Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 188.

стера Жуковский определяет главный символ христианства – крест – как «знак смиренья» («*…в знак смиренья* носящих / Крест Иисуса Христа на плечах»; «Снова сей крест возложи: он твой, он *награда смиренью*»). И наконец, момент, не оставляющий сомнений в знаковости для поэта этого понятия-символа, – где даётся определение долга христианина (курсив Жуковского): «облачася крестом, на себя они возложили / Долг, труднейший из всех: *свою обуздывать волю*». Совершенное своё оформление получает формула «смирение как доверенность Провидению» в еще одном переводе 1831 г. из Шиллера (баллады «Der Gang nach dem Eisenhammer»), в повести о непорочном слуге «Суд Божий»: «Враг коварен; но с ним Господь и всевышние силы». Самым подробным развитием этой темы стала «Ундина». После обретения души, в обрядах крещения, венчания, покаяния в описаниях героини естественно возникают «смиренные» и «душевные» характеристики: «с детским смиреньем», «и то, что сказала / Им, было так полно души», «с сердечным смиреньем», «живую / Душу приявшим созданьем, любящей, скорбящей женою».

Именно эти свои представления о душе Жуковский свяжет в итоге с категориями христианской религии, осознает и озвучит в поздних мировоззренческих и эстетических манифестах 1840-х гг., главным образом, в статьях «О поэте и современном его значении» и «О меланхолии в жизни и в поэзии». Подводя итог своего понимания искусства, Жуковский уделяет в первой статье особое внимание понятию человека как «существа духовного», постигнуть которое невозможно, как невозможно и «выразить материальным словом его неразделимость, его единство»: «говоря *ум*, *воля* и тому подобное, мы разными именами означаем одно и то же, то есть всю *душу*», «всё это – вся душа, полная, всегда неразделимо действующая»[1]. Целостность и в то же время «невыразимость» – основные характеристики человеческой сущности. Однако поэт прибегает к раздроблению этого единства «только для ясности»: «Душа *мыслит, избирает* (то есть отвергает или принимает), *творит, верует*; сии разные образы действия одной и той же души мы называем: *ум, воля, творчество, вера*»[2]. При этом каждая «способность» стоит ступенью выше предшествующей, последняя же связывает всё: «Наконец, *вера*, то есть способность принимать божественное откровение. Она есть самобытнейшая особенность души человеческой; здесь наш ум смиряется, воля властвует без произвола, творчество

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 328.
[2] Там же. С. 329.

приобретает характер созерцания, словом, всё сливается в одно, в веру, в свободное предание души непосредственно открывающемуся ей Богу»[1] (везде курсив В.А. Жуковского. – *Н.Н.*). Иными словами, божественное происхождение, онтологическая сущность человеческого существа провозглашаются поэтом главным постулатом его антропологии. С другой стороны, это рассуждение о душе включено в контекст размышлений об искусстве (о «красоте» и «художестве в разных видах»), о предназначении поэта и главного «художества», «которого материал есть слово». Поэт, посланник Творца, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие Духа Божия, такая поэзия действует на душу читателя, «оставляя в неё следы неизгладимые».

В статье «О меланхолии …» Жуковский продолжает размышлять о душе, вере и религии, как он сам отмечает, «в смысле христианина <…>, который всё строит на твёрдом пункте Откровения»: вера – «самый возвышенный, самый свободный и самобытный акт души человеческой». Сущностной идеей религии поэт считает идею бессмертия души, неверие в это (недоверие Творцу) «заключает жизнь в земных пределах», лишает ее вечного смысла.

Мифологема души стала своеобразным итогом антропологии поэта. Однако представление о душе как «бессмертной нематериальной части человеческого существа»[2], сложившееся в европейской мифологии под влиянием христианского вероучения, в контексте особого качества романтизма Жуковского функционально *выходит за рамки* религиозно-христианской традиции, является оригинальной категорией, базисной для художественного мира романтика и его мифопоэтики, поскольку «понятие Я и понятие души образуют начало всякого мифологического мышления»[3]. Понятие души «не является для мифа готовым и твёрдым шаблоном, в который он принудительно вмещает всё, что охватывает», но «означает в большей степени текучий и пластичный, трансформируемый и преобразуемый элемент, который при своём использовании изменяется до известной степени в его руках»[4].

---

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 330.

[2] Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 414–415.

[3] *Cassirer E.* Das Ich und die Seele // Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt. Teil 2: Das mythische Denken. 1987. S. 185. Перевод наш. – *Н.Н.*).

[4] Ср.: « <...> daß der Seelenbegriff für den Mythos keine fertige und feste Schablone ist, in die er alles, was er erfaßt, zwangsläufig einreiht, sondern daß er für ihn vielmehr ein flüssiges und bildsames, ein wandlungsfähiges und gestaltungsfähiges Element bedeutet, das sich ihm, indem er von ihm Gebrauch macht, gewissermaßen unter den Händen verändert». *Cassirer E.* Op. cit. S. 186.

Мифологический сюжет, к которому восходит та или иная мифопоэтическая конструкция, – сложный конгломерат, и мифопоэтика Жуковского призвана, прежде всего, решить одну из основных задач романтической эстетики – *создать то пространство, где органично могло бы развёртываться и функционировать чудесное, фантастическое.*

Доминирующим в анимистической антропологии Жуковского является главный миф просветительской идеологии – «этико-оптимистическое мировоззрение гуманистической личности, <…> созидающей и окружающий мир, и самое себя»[1], в прочтении Жуковского – его главнейшая поэтическая концепция жизнестроения или утверждение необходимой «активности» души. Очевидно и сохранение эстетической доминанты эпохи Просвещения – мифа о преобразующей роли искусства и о «возможности создания царства Разума» благодаря дидактическим усилиям поэта. Жуковский развивает эту идею, провозглашая в качестве отправной точки онтологическую экзистенцию личности, но определяя «ум» как «самую многообъемлющую, основную, все действия других способностей проникающую и определяющую способность души нашей»[2]. Изначальный акцент на анимистической смысловой магистрали вкупе с романтическим стремлением к «всеохватности» приводит к взаимопроникновению философского и художественного сознания.

В данном контексте «Ундина» – повесть одушевления – наиболее полно раскрывает смысл этой мировоззренческой категории. Жуковский совершает демарш вовнутрь поистине руссоистского масштаба – «примеряет» мышление нечеловека, отчасти ухваченное извне, отчасти воображённое. При этом отсутствует противостояние первобытных представлений (о духах четырёх стихий и их взаимодействии с человеком) христианскому пласту сюжета. Обе парадигмы утрачивают свою автономию и специфику, ассимилируясь религиозной антропологией романтизма, в котором мифообраз способен покрыть собой часть истины, находящейся не вне, а внутри человека. Ундина, порождение природной стихии, озвучивает диалектичность души, сначала – её бессмертную суть:

> <…> с нами не то, что с людьми; покидая
> Жизнь, мы вдруг пропадаем, как призрак, и телом и духом
> Гибнем вполне, и самый наш след исчезает; из праха
> В лучшую жизнь переходите вы <…>
> Нам души не дано; <…> (ПССиП, IV, 143)

[1] *Корнилова Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М., 2001. С. 45.

[2] См. подробнее: Вопросы мировоззрения В.А. Жуковского // БЖ, 1, *329–400.*

Затем ей становится очевидна оборотная сущность экзистенции человека – «горе / (Всех, одарённых душою, удел)». Путь смирения или «покорности провидению», осознания собственной новой сущности («Великое бремя, / Страшное бремя душа!») единственно представляет душу как «средство возвыситься».

Жуковский значительно углубляет психологизм героев Фуке, описание «изнутри» посредством «сердечных» и «душевных» характеристик играет у переводчика особую роль в развитии всего художественного целого произведения. Прежде всего, он, как и в предшествующих стихотворных повестях, разводит эти два уровня. Так, не имеющая души Ундина обладает изначально «добрым сердцем»: «Все проказит, а будет ей лет уж осьмнадцать; но сердце / Самое доброе в ней». «Сердечные» эпитеты используются преимущественно для выражения сильного чувства, сиюминутного порыва.

Например, в первой же главе: «на Ундину / Крикнула с сердцем старушка»; «Вскрикнула с сердцем она»; «в Гульбранде / Вспыхнуло сердце». И далее: «Я с весёлым / Сердцем домой возвращался» (гл. II); «в добром / Сердце Ундины всё также утихло» (гл. III); «потом так сердечно / С ними, раскаясь, мирилась»; «С сердцем рыбак ей сказал <...>» (гл. V); «а остров цветущий <…> всё приютней / Сердцу его становился» (гл. VI); «не было зла никакого / В сердце её», «тяжкая тайна лежала на сердце Ундины» (гл. VII); «И в сердце Бертальды / Что-то подобное было, хотя его и смущала / Зависть порою» (гл. X). Сиюминутные проявления гнева и зависти, раскаяния и доброты вмещают сердца всех героев. Но если это, скорее, живые реакции на происходящее, средства психологизации, то процессы «душевные» имеют субстанциальный характер и встречаются значительно реже.

«Душевные» характеристики или даже целые «картины» всегда претендуют на обобщение, в них определённо слышен голос художественного автора, ярче просвечивает его угол зрения (идиллическая модальность): «Ундиной, желанным, / Найденным счастием жизни полный в душе» (гл. VI). Эти моменты являются сюжето- и конфликтообразующими (поскольку связаны тонкими нитями с главной коллизией произведения), особенно после кульминационной сцены обретения души: «Ундина, глубоко постигнув / Благо святое души, перестала жалеть <…>» (гл. VIII); «дай же <…> / Скрыть мне от них тобой сотворённую верную душу», «Ундина ж влажные очи свои в упоенье / Новой души на него одного устремляла» (гл. IX) и т.д. Здесь Жуковский оказывается удивительно и интуитивно близок трактовке души Парацельса, лежащей в основе архетипичной истории об ундине как

таковой. Автор «Книги о нимфах, сильвах, пигмеях, саламандрах и тому подобных духах» с самого начала даёт читателю понять, что текст сочинения не выходит за границы познаваемого. Книга начинается с размышлений о взаимосвязи между познанием человеком природы и своей собственной личности, при этом внешнее и внутреннее составляют единое целое, к которому не применимо противопоставление субъекта и объекта: «Конечной целью размышлений Парацельса является человек, живущий в согласии с Богом, природой и миром духов, которые находятся с ним в непосредственном общении»[1]. В сочинениях Парацельса именно душа выступает центральным «антропологическим и космософическим» понятием: «Через душу мы восходим к Богу, через веру ко Христу, через воображение постигаем мы Святого Духа»[2].

Категория «души» выступает конститутивным моментом мифопоэтики стихотворных повестей 1830-х гг., эта смысловая магистраль последовательно рефлексируется Жуковским и получает актуальное познавательное и этическое содержание: с одной стороны, как (мифологическое по определению) основание для построения онтологии, а с другой (воплощаясь в мотиве смирения) – как основа нравственно-этической концепции. И, наконец, законченное воплощение («опознанность и оцельнённость»[3]) она получает в форме (архитектонике) эстетического дискурса. Эстетическая «ценность» категории «души» задаёт необходимый поэту на данном этапе модус бытия человека, который естественно отражается в поэтике повестей как эпичность, универсализация конфликта, субстанциализация события. Мифологема души разрешает проблему «внутреннего человека» и объединяет повести 1830-х гг. как «художественный концепт личности» (М.М. Бахтин) или «эстетически значимое целое внутренней жизни человека» (В.И. Тюпа).

Организующая функция этого элемента в «индивидуальной мифологии» придаёт особый оттенок линии «автор – герой»[4]. Построение образа души как «данного, наличного целого» осуществляется в системе «я – другой». «Любящая активность другого» – конституирующий

[1] *Майер П.* Парацельс – врач и провидец. Размышления о Теофрасте фон Гогенгейме. М., 2003. С. 399.

[2] Там же. С. 453.

[3] Формулировка М.М. Бахтина.

[4] Концептуальное исследование мифологемы («принципов упорядочения, устроения и оформления души (её оцельнения) в активном художественном мире») принадлежит М.М. Бахтину. См.: *Бахтин М.М.* Временное целое героя (проблема внутреннего человека – души) // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 94–128.

принцип взаимовосприятия автора, героя и читателя в художественном мире повестей. Обращение к Богу, имплицируемое христианской мифологией, открывает единственный путь обретения «другости» внутри себя (в противовес смысловой активности «я-для-себя»), приобщает к бытию через другого каждого задействованного в системе отношений «автор – герой – читатель». В результате герои русских повестей, с одной стороны, интимизированы и возвышены, «ближе» читателю, с другой – и «художественный автор» соизмерим с миром героев и миром читателя, они как бы в одном бытии. И глубинная идиллическая модальность возникает как торжество и радость каждого «в мире и в Боге, но не в самом себе»[1].

Таким образом, в художественном мире В.А. Жуковского вырастает особая философия Я, философия личности, невозможная, по справедливому указанию Э. Кассирера[2], без апелляции к мифокатегории «Души», но выстроенная в отличие от классической философии, не на различении, разграничении Я и Вещей, но на их универсализации, синкретизме.

5. Мотив суда и мифологема судьбы как порождение притчевой компетенции переводных стихотворных повестей В.А. Жуковского 1830-х гг.

Стихотворные повести 1830-х гг. приоткрывают излюбленную балладно-элегическую тему судьбы по-новому. Она приобретает особое звучание вследствие того, что окружающие человека обстоятельства и его поступки понимаются не как случайные, но закономерно вписанные в общий миропорядок. Вслед за Н.В. Гоголем, оценившим по значению переводы Жуковского, можно смело говорить о том, что просвечивающий в стихотворных повестях 1830-х гг. «верный портрет *самой души*» поэта определяется «твёрдым признанием незримых сил, хранящих повсюду человека»[3].

---

[1] *Бахтин М.М.* Временное целое героя (проблема внутреннего человека – души). С. 128.

[2] «Nicht unmittelbar, sondern nur allmählich und auf mancherlei Umwegen wächst aus der mythischen Kategorie der „Seele“ die neue Kategorie des Ich; und beginnt sich die Welt des Ich von der der Dinge zu scheiden» (Не непосредственно, но только постепенно и не напрямик из мифической категории «души» вырастает новая категория Я; и начинает отделять мир Я от мира вещей). *Cassirer E.* Das Ich und die Seele // Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt. Teil 2. Das mythische Denken. 1987. S. 187. Перевод наш. – *Н.Н.*).

[3] *Гоголь Н.В.* В чём же наконец существо русской поэзии и в чём её особенность // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6.

Особая роль провиденциального мотива в творчестве русского поэта неоднократно отмечалась исследователями. Так, А.С. Янушкевич отмечает сквозную тему «самостоянья человека перед натиском судьбы» в произведениях Жуковского 1831 г. и говорит о реализации в них «философии судьбы»[1]. Автор называет целый комплекс смыслов мифологемы, интерпретируя её как проблему выбора, жизненного поведения, как проблему человека и обстоятельств. О.Б. Лебедева на основе сравнительного анализа текстов Шиллера и Жуковского специально выявляет трансформацию немецких текстов, в результате которой категория судьбы приобретает в русском варианте особое звучание и значение[2].

То, что мифопоэтический пласт в трактовке Жуковским судьбы, как и рассмотренных выше мотивов, один из базисных, представляется обоснованным, во-первых, в силу особенности романтической эстетики (обращающейся, скорее, к мифопоэтическому, чем к античному культурному пласту), во-вторых, в силу того, что судьба как категория *философского дискурса* появляется только к середине XIX в.[3] Традиционным является представление о судьбе как о непостижимой силе, действием которой обусловлены как отдельные события, так и вся жизнь человека. С ним связана поэтическая трактовка этой темы как противостояния роковым обстоятельствам, ропота на судьбу и противоборства человека и иррационального. Однако бытийный аспект этой категории объясняется, в первую очередь, её сопряжённостью с фундаментальными оппозициями добра и зла, жизни и смерти. Судьба изначально выступает как своего рода медиатор между «здешним» и потусторонним, сакральным и профанным, как способ реализации божественного в человеческом мире, как земной аналог бессмертного[4].

Таким образом, в силу своей бытийной знаковости и связанности со многими нравственно-философскими вопросами личности категория судьбы не подлежит однозначной трактовке в принципе. Именно поэтому стремление Жуковского поэтически выразить данную философскую тему вылилось в «антологию судьбы» (как называет А.С. Янушкевич книгу «Баллад и повестей» 1831 г.). Генетически в рамках поэтической системы первого русского романтика интерес к этой проблеме, как нам кажется, связан не с романтическим двоеми-

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 188.
[2] *Лебедева О.Б.* Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск, 1992. С. 124.
[3] *Круглова И.И.* Метафизика судьбы как онтология свободы: Автореф. дис. … канд. филос. наук. Томск, 1999. С. 4.
[4] Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. С. 472–474.

рием, не с противопоставлением личности и обстоятельств. Установка на характерный для Жуковского особый философский универсализм представила в переводных стихотворных повестях судьбу в её изначальной (мифологической) функции – как организующую целостную модель мира. Мотив предначертанности судеб вполне типичен для творимого романтиками мифа, но в произведениях западноевропейских романтиков он реализуется в русле «магического идеализма»[1].

Фабулы переводных повестей Жуковского не обнаруживают явной аналогии. В них актуализируется *произошедшее*, по сравнению с более ранними лирическими произведениями событие принимает онтологический характер. Такое *повествование* как бы более объективно и побуждает читателя к деятельностной рефлексии по поводу самоценного и неоднозначного явления. Повествование становится философским, композиционно не ориентированным на точку зрения одного героя или автора. В этом контексте именно мифологема судьбы соединяет в себе смысл событий всех повестей-переводов. Конкретная ситуация-событие в них – суд. Идея судьбы как вершащегося суда проявляется во многих мифологиях, начиная с греческого мифа о мойрах. Развитием этой центральной идеи мифологемы в последующем стали персонификации судьбы как случая, удачи или неудачи. В древнерусском языке слово «судьба» преимущественно употреблялось именно со значением «суд», «правосудие», и уже позднее появилось значение «предопределение», «рок»[2].

В рассматриваемых в данном разделе стихотворных повестях Жуковского нет размышлений об иррациональном начале судьбы, как нет и отвлечённых рассуждений. В поле зрения в большей или меньшей степени, но всегда включена жизнь как событие, происходящее здесь и сейчас. В этом отчасти заключается онтологический (явленный в бытии) статус вершащегося суда. Смысловое поле идеи судьбы предельно расширяется, тема суда потенциально актуализирует весь комплекс нравственно-философских проблем личности в концепции автора[3].

---

[1] О мистической реализации провиденциального мотива в творчестве Новалиса см.: Поэтика мифа в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М., 2001. С. 134–170.

[2] Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999. Т. 2. С. 216–217.

[3] В немногочисленных произведениях Жуковского периода 1826–1830-х гг., в частности в его переводе шиллеровского «Das Siegefest» («Торжество победителей»), показательно настойчивое введение мотива несправедливого суда, однако в ином контексте. Подробнее об этом см.: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 180–181.

В «Перчатке» в чисто эксплицитном виде явлена сама ситуация суда. Она в повести двупланова: представлена с позиции профанной и сакральной, с позиции временного и вечного. Судьба в итоге оказывается тем, что их связывает, тем, что возвышает профанное и воплощает сакральное. Условно говоря, носителями этих двух противоположных точек зрения в произведении, своего рода судьями, которым открываются два различных смысла события, становятся гости турнира, участвующие в действе, и автор (а за ним и читатель), наблюдающие за ним с точки зрения вечных ценностей.

Недаром наиболее содержательные привнесения русского переводчика касаются именно характеристики первых. С самого начала русской повести король Франц вводится пафосно. А постоянная актуализация позиции «гостей турнира» необходима поэту как раз для того, чтобы задать перспективу читательскому восприятию, которая в итоге превращается в бинарность категорий суда профанного и сакрального. Идейный центр произведения Жуковского – именно трактовка судьбы как того, что суждено и справедливо, по законам вечных ценностей (в противовес временному и стереотипному их толкованию наблюдателем, которому не всегда открывается истинный смысл события). Тот же вариант мифологемы судьбы как суда в связи с испытанием героя актуализируется и в двух других стихотворных повестях-переводах из Шиллера, в «Сражении со змеем» и «Суде Божием».

Большую по объёму часть первой повести составляет рефлективный монолог рыцаря, однако вписан он в событие, которое синхронно читателю – в ситуацию суда. Рыцарь Жуковского называет «строгого магистра» «владыкой», сам же автор говорит о нём как о «гневном судье» (в немецком тексте он называется не иначе как «der Fürst» – «князь», «der Meister» – «мейстер», «der Herr» – «господин»). А в последних стихах русской повести ситуация суда очевидно актуализирована. Ср.:

> Dann ruft er liebend ihn zurücke
> Und spricht: «Umarme mich, mein Sohn!»[1]
>
> (Тогда он зовёт его любезно назад
> И говорит: «Обними меня, мой сын!»)
>
> *Гневный смягчился судья* и, назад *осуждённого* кротким
> Голосом кликнув, сказал: «Обними меня, мой достойный
> Сын…» (297).

[1] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 296. Здесь и далее тесты оригиналов Шиллера и Уланда и переводов Жуковского цитируются с указанием страниц в скобках по этому двуязычному изданию.

У Шиллера название баллады есть главный символ, выражающий основной конфликт произведения, «борьбу с драконом» в себе на сложном духовном пути к смирению. Исходя из этого, с мифопоэтической точки зрения, в немецком тексте очевидно реализован элемент мифологемы драконоборчества, когда победивший дракона и прельщённый «суетной славой» («dich hat der eitle Ruhm bewegt») герой сам оборачивается драконом. И мотив суда выступает у Шиллера как драматическое по напряжённости разрешение внутреннего конфликта.

В судьбоносной ситуации у Жуковского материализуется божественное. И если в «Сражении со змеем» эта тема фундаментальна, но раскрывается скорее имплицитно, то во второй повести «дилогии» Жуковского, в «Суде Божьем», ситуация судьбы-суда озвучена автором уже в названии произведения. В результате в центре конфликта повести оказывается сущностное противопоставление «адской пучины» и святой непорочности, которое вполне гармонично разрешается как раз посредством обращения к мифологеме судьбы, к самой универсальной её идее – судьбы как медиатора, связывающего профанное и сакральное в единое бытие. На данное качество двух полюсов стоит указать особенно, оно утверждается не только традиционной символикой пространств «церкви» и «леса», но образным рядом, в котором воплощается. Заметим наряду с пространственным и сюжетное противопоставление, дихотомию картин мессы и «литейной палаты», описание которой оформлено мифообразностью воды («колесо под водою средь брызжущей пены / Тяжко вертелось») и огня (который «как будто в адской пучине, / В горнах пылал»). Этот план акцентирован Жуковским и более очевиден русскому читателю, чем вещная символика мессы, которой посвящён в два раза больший фрагмент оригинала. Интересно, что и «католическое благочестие» смоделировано мифопоэтически, синкретично, выражено в подчёркнутой обрядовости, выделении этапов ритуала, предметов и одежд служителей (риза, стола, сингулум, святые чаши, молитвенник, «всё, что установлено чином»). «Сущностным ядром мессы, – как отмечает К.Г. Юнг, – тем самым выступает мистерия и чудо происходящего в сфере человеческого *божественного преображения*, его вочеловечивания и его возвращения в своё бытие-в-себе-и-для-себя», «а сам человек служит орудием и вовлечён в таинство посредством самоотдачи и самопожертвования»[1].

[1] «Die Messe enthält somit als wesentlichen Kern das Mysterium und Wunder der in menschlichen Bereich stattfindenden *Wandlung Gottes*, seiner Menschwerdung und seiner Rückkehr in sein An-und-für-sich-Sein. Ja, der Mensch selbst ist durch seine Hingabe und sein Selbstopfer als dienendes Werkzeug in den geheimnisvollen Vorgang einbezogen» (перевод

Итак, общий сюжет справедливого суда складывается в повести Жуковского также посредством снятия сущностной дихотомии сакрального и профанного.

После окончания работы над тремя повестями из Шиллера, в 1832 г., Жуковский пытается создать стихотворную повесть с балладный сюжетом и в абсолютном балладном жанре, по мотивам второй песни поэмы В. Скотта «Мармион». «Суд в подземелье» интересен именно как *пример балладного воплощения «судьбы» в стихотворной повести*.

Этот *отрывок*, в котором «стиль баллады восторжествовал – над драмой»[1] и который стал лишь окончанием цельной оригинальной повести, является отчасти альтернативой повестийной линии, воплощённой Жуковским в рассмотренных нами (в данном и предыдущих разделах) переводах из Шиллера, Уланда и Фуке. Основным приёмом изображения события в них, как мы старались показать, становится углубление мифопоэтики, в то время как в переводе (в самом широком смысле этого слова) из В. Скотта Жуковский остаётся в большей мере в рамках баллады, «сохраняя фантастический колорит, неопределённость, зыбкость очертаний балладного сюжета» в качестве основного средства создания «драматической напряжённости»[2]. Однако если мы обратимся к тексту, то сможем отметить, что поэт воплощает свой замысел с помощью той же морской и «судийной» образности, но теперь она коррелирует с общей, реализованной глобально эсхатологической темой и не имеет мифологической функциональной нагрузки. Зловещесть, отсутствие ценностной дихотомии, мистика пронизывают весь по-повестийному ровный тон сплошных парных рифм «Суда в подземелье». Интересна культивируемая Жуковским структура этого общего настроения: на различных сюжетных уровнях, как в повести автора, так и в рассказах монахинь обоих монастырей, речь идёт о ситуации суда. Так, первое из доказательств «угодности небу» святой Гильды – суд:

Угодницей *осуждены*
Когда-то были Брюс, Герберт
И Перси; *суд* сей был простёрт

наш. – *Н.Н.*). *Jung C.G.* Das Wandlungssymbol in der Messe // Grundwerk: in neun Bänden. Olten und Freiburg im Breisgau, 1989. Bd. 4: Menschenbild und Gottesbild. S. 128.

[1] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 396.

[2] Об отражении балладной ситуации «Мармиона» В. Скотта в стихотворных повестях Жуковского («Суд в подземелье») и Пушкина («Полтава») см.: *Жилякова Э.М.* Балладный сюжет в контексте поэмы и повести 1830-х годов (А.С. Пушкин и В.А. Жуковский) // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф. (15–17 октября 2001 г.). Ч. 1. Томск, 2002. С. 72–77.

На их потомство до конца
Всего их рода[1].

И эту нарративную ситуацию беседы монахинь у огня автор определяет как суд, «сближая», а не разводя, как автор оригинала, его с судом в подземелье:

А близко был *иной* собор,
И суд иной происходил (с. 389).

Far different was the scene of woe,
<...>
Counsil was held of life and death (с. 384).
(Совсем иной была скорбная сцена
<…>
Собор держали на жизнь или смерть.)

Дважды подчёркивая разность двух соборов («иной собор» и «суд иной»), Жуковский сближает их и называет одним словом – «суд». В ходе повествования об истории «страшной темницы» нарастает эсхатологическая, фантастически-зловещая семантика этого образа. Все персонажи, упоминающиеся с этого момента, – в разной степени мертвецы. Ср.: «Король Кольвульф, покинув свет, / Жил *произвольным мертвецом*»; «Но наконец там *хоронить* / *Не мёртвых стали, а живых*»; «Что там, глубоко под землёй, / Во гробе мучится *мертвец*». Каждый из «трёх совершителей суда» изображается также неживым: игуменья из Витби «покрывалом облекла / Тогда лицо своё»; приорша «как мертвец бледна», и «жизни не было в очах» её; слепой аббат Кутбертова монастыря – «иссохнувший полумертвец», «немого праха страж немой». И, наконец, сама «жертва»:

С таким безжизненным лицом,
Таким *безгласным мертвецом*
Она ждала судьбы своей
От непрощающих судей (с. 399).

Когда действие перемещается на остров «с Кутбертовым монастырём», зловещая тишина (немость, молчание, «безгласность») в подземелье дополняется «туманным», «мрачным» колоритом:

И бледно, трепетно светил,
Пуская дым, борясь со мглой,
Огонь в лампаде гробовой (с. 391);

Свет, поглощённый темнотой,
Туманным отблеском лежал (с. 393).

[1] Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 381. Далее текст В. Скотта и перевод В.А. Жуковского цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Далее «мгла», «мрак» и чёрный цвет пронизывают описания трёх судей, превращаясь в мотив, который стал одним из константных для русского романтика 1830-х: «<…> это нагнетание мрака, мглы, тьмы соотносилось с общей атмосферой русской жизни 1830-х гг., с тем, что выразил Пушкин в “Бесах”», – указывает исследователь[1]. Ряса приорши – «чёрная, как мгла», её очи «чернеют мутно, без лучей», Матильда бежит, «мглой / Окутавшись, как пеленой», священнослужители названы Жуковским «чернецами». Жуковский, по верному замечанию Н.Г. Корниенко, «в поисках наиболее точных выразительных средств для передачи замкнутости (*ограниченности. – Н.Н.*), бездонной пропасти угнетения души человека, настойчиво вводит мотив мглы», «раскрывает внешний и внутренний человеческий мрак»[2].

И, наконец, в этот тематический и мотивный комплекс весьма своеобразно входит тема вины, греха. Событие повести как бы неонтологично, вершащийся суд «чёрен» и «мрачен» по-человечески, поскольку люди осуждают на смерть людей. И проблема судьбы (суда) соотносится здесь «со всем комплексом нравственно-философских проблем личности», как в общем движении «Баллад и повестей» (1831). Всё человеческое, оторванное от высших сил, закономерно умирает в финале «Суда в подземелье». Отрывок венчается мотивом сна в том же «смертельном» значении, когда, услышав ночной *заупокойный* звон колокола, селянин «*сквозь сон*» «недомолился и *заснул*», «пробуждённый, помянул / Усопшего святой чернец», «Вскочил испуганный олень / И снова лёг». Эсхатологическое пространство размыкается до универсума конечным трёхстишием:

<…> и снова там
Всё, что смутил минутный звон,
В глубокий погрузилось сон (с. 403).

Тема смерти дублируется в сюжете. Так, все богоугодные подвиги святой Гильды, о которых поведали послушницы её монастыря, так или иначе связаны со смертью: она осуждает трёх братьев, которые «чернеца дерзнули умертвить»; превращает всех змей в камень; и даже журавль (у В. Скотта – галки!) «чудной смертью отдаёт / Угоднице блаженной честь». А подвижничество Кутберта, покровителя второго монастыря, в котором и происходит подземельный суд, происходит после смерти, его образ воплощает гроб: «Монахи гроб его спасли»; «Хоть тяжкий гроб из камня был, / Но от Мельроса вдруг поплыл / По

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 188.

[2] *Корниенко Н.Г.* К вопросу эволюции романтизма В.А. Жуковского (на материале 10–30-х гг. XIX в.): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Львов, 1978. С. 6.

Твиду он» (вспомним семантику реки смерти). Потенциально амбивалентная гидронимическая символика реализована в разных сюжетных пластах с той же мертвенной семантикой. Во-первых, в истории о святом возникает параллель с губящими водными духами; согласно поверью рыбаков:

И что, покуда молот бьёт,
Он ветер на море зовёт?
И что в то время рыбаки
Уводят в пристань челноки? (с. 397)

Во-вторых, в морском топосе вершится всё действо – сначала даётся описание морского путешествия, затем и сам суд в здании Кутбертовой обители, которое «морскую глубину / Своей громадою гнетёт». Граница моря и суши (жизни и смерти) настолько зыбка, что «брег крутой» то есть, то его нет:

И остров и не остров он;
Два раза в день морской отлив,
Песок подводный обнажив,
Противный брег сливает с ним (с. 395).

Однако в «отрывке» мы можем выделить и черты повестийности (к моменту начала работы с ним уже закончены три стихотворные повести из Шиллера и «Нормандский обычай»). Так, нарративная структура складывается из нескольких пластов-повествований, ответвляющихся от основного фабульного, каждое из них «равнопротяжённо» тексту и дублирует эсхатологическую суггестию, драматическое отсутствие экзистенциальной опоры. История игуменьи из Витби «с непроснувшейся душой» (сон как смерть), рассказ монахинь о святой Гильде, два предания о Кутберте (о его «посмертном подвижничестве» и о местном поверии рыбаков), сама балладная линия сестры Матильды оттеняются зловещими маринистическими картинами («Там замок на скале крутой / И бездна пены под скалой / От расшибаемых валов») и пейзажами; историей островного замка и подземной темницы. Жуковский вводит в перевод некоторые «повести» и «сказания» специально: «К нам *повесть* древняя дошла / О том, как…»; «Ещё же древность нам об ней / *Сказание* передала». Кульминация драмы – осуждение жертвы и её смерть – собирает все повествовательные уровни и замыкает их в финальном «засыпании».

Обзорный анализ без подробного сопоставления с текстом, которым руководствуется русский романтик (в большинстве своём упомянутые фрагменты не сопоставимы с оригиналом в нашем контексте), позволяет сделать вывод о специфике жанра задуманной повести в стихах. Жуковский пытается решить эпическую задачу посредством

погружения балладной традиции и сюжета в широкое философско-нравственное мотивно-символическое пространство.

Всепроницающий живой драматизм эсхатологического подтекста не позволяет организовать повествование о событии как «повесть», поскольку интегративной темой целого текста является тема смерти, выступающая основой его связности, внутренне спаивающая все уровни поэтики и подчиняющая функционально адекватные мотивы, избирательно актуализируя их предикативный потенциал.

Отчасти в силу этой специфичной невозможности представить эсхатологическую идею замысел остаётся реализованным только на уровне *конечного* отрывка («Суд в подземелье» – *последняя* глава предполагаемой повести).

Категория судьбы становится центральной в мифопоэтической системе Жуковского в анализируемых повестях, не только коррелируя с мотивом суда. В частности, стихотворная повесть Жуковского «Нормандский обычай» (1832), имеющая подзаголовок «драматическая повесть», является новым шагом на пути осмысления поэтом мифологемы судьбы. Сюжетно эта повесть, являющаяся переводом одноименной драматической повести И.-Л. Уланда, обнаруживает определённые аналогии с предыдущими тремя произведениями: в качестве главного героя выступает отважный рыцарь, борющийся с враждебными силами стихии, но теперь это сражение принимает роковой характер. Перевод Жуковского как бы предвещает его интерес к позднеромантическому жанру «трагедии рока». Об этом свидетельствует оставшийся в архиве поэта перевод отрывка из одноактной трагедии Ф.Л.З. Вернера «Двадцать четвёртое февраля», осуществлённый в 1831–1833 гг., как и наличие в библиотеке поэта текстов почти всех представителей указанного направления[1]. Основной конфликт этого жанра заложен в «обременённости» героя «чужой виной», виной предков.

Однако в «Нормандском обычае» пока ещё нет даже и мотива рока в полном его смысле, когда «центральный персонаж извлекает последствия из своих собственных действий, “наказан” за свою личную “вину”»[2]. Конфликт повести изначально не личностный, глубокий драматизм открывается в самой ситуации «здесь и сейчас», и никто из «действующих лиц» не повинен и не несёт наказание, а рассказ рыбака Рихарда об отцах Бальдера и Торильды, об их дружбе, уговоре и сходстве их судеб не несёт функции предсказания, как в «трагедии рока». Мож-

[1] *Лебедева О.Б.* Драматургические опыты В.А. Жуковского. С. 127.
[2] *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 293.

но даже сказать, что трактовки мифологемы судьбы в этом жанре и «Нормандском обычае» противоположны: если первая направлена всё же на выявление причинно-следственной связи ситуаций и событий, то основной конфликт русской повести именно в принципиальном её отсутствии. Причём немотивированность и непредсказуемость хода событий обозначена во всей истории о потере Торильды и скитаниях Бальдера, рассказываемой всеми героями поочерёдно, как и в финальной ситуации неопределённости, неясности расстановки фигур. В композиции вырисовывается драматическая «далёкость» героев, каждый из которых рассказывает о главной трагедии своей жизни, но внутренне не услышан другим. Событие оказывается как бы составленным из кусочков, внутренне нецелостным. Принципиальна сама форма драмы, когда автор не объединяет, не комментирует происходящее, формально устраняется из текста. Это также подчёркивает принципиальное осмысление Жуковским универсального конфликта человека с Роком, помимо традиционно личностного аспекта драмы. И хотя сюжетная «невинность» самих героев вместе с сюжетной линией предков и принципиальным отсутствием причинно-следственных связей между поступком и событием, наконец, роковое узнавание как кульминация принципиальны в русском переводе, центральной смысловой интенцией является не фаталистическая, а субстанциональная мотивировка конфликта. Путём введения мифологемы судьбы Жуковский переводит происходящее в универсально-бытийный план.

Текстологический анализ позволяет выявить как минимум четыре фрагмента, где автор русского перевода особо выделяет провиденциальную линию. Все они имеют морскую образность и соответственно особую двойственную драматическую (космогонически-эсхатологическую) семантику. «Нормандский обычай» интересен и с точки зрения способа мифологизации – в повести имитируются народные предания с указанием реалий, эта авторская интенция задана в заглавии. Жуковский вслед за Уландом обращается к народнопоэтическому сюжету, и это обращение созвучно интересам самого поэта. Изучая наследие Гердера ещё в 1810-е гг., Жуковский соглашается с «необходимостью изучения произведений народного творчества, являющихся не только выражением некоего “духа народа”, но и ценными историко-культурными памятниками, которые нужно собирать и сохранять…»[1]. Атмосфера национальной культуры, сюжетная ситуация рассказывания народных преданий и исполнения песен, то есть сама стихия фольклора по-новому

[1] *Реморова Н.Б.* В.А. Жуковский и немецкие просветители, Томск, 1989. С. 159.

обрамляет в «драматической повести» Жуковского реализацию мифологемы судьбы. Фольклорно-мифологические мотивы (мотив похищения и поисков невесты в сказании моряка, мотив обручения, сватовства в песне Торильды) функционально приходят на смену христианской мифологии из переводов из Шиллера. Они не только придают произведению единый колорит, но и создают иллюзию невыдуманности, укоренённости в веках истории, рассказанной автором.

В «Ундине» тема судьбы неотрывно соседствует в тексте с темами души и смирения:

> Рыцарь, вам поверяю я ту, с которою ныне
> Сам сочетал вас: *душою* она беспорочна <…>
> <…> Примите мой добрый совет: осторожность,
> Твёрдость, любовь; остальное *на власть милосердого бога*
> С верой оставьте (ПССиП, IV, 139).

Этого испытания рыцарь не выдерживает, губя Ундину и себя. Территория внутреннего действа в человеке естественным образом изображается романтиком как место драматических коллизий. Не только «внешние» силы (родственники Ундины) противостоят рыцарю, но и его собственные сны (или «странные» ощущения нереальности действительного) даже в моменты внутренней гармонии мистически тревожат его душу, разжигая сомнение (неверие). Главы III, VIII и IX начинаются с описания именно такого состояния-ощущения:

> *Странное что-то чувствовал* рыцарь, скитаясь во мраке
> Ночи, под шумом бури, один, в бесполезном исканье:
> Снова стало казаться ему, что Ундина лишь *призрак*,
> В тёмном лесу его обманувший, была; <...>
> Начал он думать, что море, луг, источник, рыбачья
> Хижина, старый рыбак и всё, что с ним ни случилось,
> Было *обман;* <…> (ПССиП, IV, 123).

В оригинале герой не просто чувствует «странное что-то», ему становится «всё страшнее и непонятнее» («ward es immer ängstlicher und verworrner»); русскому «обман» соответствует у Фуке «eine trügerisch neckende Bildung» («обманчиво манящая форма»). Поэт ослабляет однозначную отсылку оригинала к русалочьему хтоническому мотиву здесь и далее, эстетизируя само переживание, развивая далее проблематику интроспекции в теме сна, обращающей повествование в романтическую «мифологию таинственных явлений внутренней жизни романтической души»[1]. «Гипнотическая концепция» Жуковского, как замечает Л.А. Ходанен, «связана с темой смерти, которая осмыслива-

[1] *Ходанен Л.А.* Миф в творчестве русских романтиков: Автореф. дис… д-ра филол. наук. Томск, 2000. С. 26.

ется как сон и в рамках общехристианской концепции бытия»[1], и с мифологемой души, переживающей в состоянии сна откровение. И в переложении Жуковского ощущение иллюзорности происходящего усиливается в рыцаре против его воли и перерастает в эсхатологическое чувство, охватывающее его после зловещего сновидения, источник которого он сам видит в Ундине (даже после венчания):

<...> всю ночь он видел какой-то
Странный, мучительный сон: всё снилось ему, что хотели
Бесы его обольстить под видом красавиц, что в *змеев*
Адских красавицы все перед ним обращались. Проснувшись
В страхе он начал смотреть *недоверчиво*: тут ли Ундина?
Нет ли в ней какой перемены?.. (ПССиП, IV, 140).

В соответствии с собственным видением темы Жуковский связывает гипнологию с христианской мифологией, превращая «wunderlich grausende Träume <...> von Gespenstern» («странные ужасные сны о привидениях») в сон о «бесах», определяя «красавиц» эпитетом «адские». Условно говоря, сны Гульбранда в большей мере увидены как справедливо предостерегающие об опасности его избранницы, которая виной всему – «entsetzt blickte er nach Undinen» (проснувшись, «он возмущенно взглянул на Ундину»). Видения рыцаря у Жуковского, кроме этого, испытывают его веру и любовь. В изменённом сюжете повести сон или сновидение приобретают дополнительное значение обманности, внушают «странное» ощущение и «недоверие». С той же семантикой употребляется и слово «мечта», аналогично немецкое «der Traum» соединяет в себе два активных значения – «сон» и «мечта», но в оригинале Фуке возникают обозначения, однозначно негативно коннотированные:

Рыцарь, проснувшись с зарёй на другой день, весьма удивился,
Видя, что подле него Ундины нет, и снова он начал
Думать, что *всё, происшедшее с ним в последнее время,*
Было мечта (ПССиП, IV, 144).

Ср.:

Als Huldbrand am andern Morgen vom Schlaf erwachte, fehlte seine schöne Genossin an seiner Seite, und er fing schon an, wieder den wunderlichen Gedanken nachzuhängen, die ihm seine Ehe und die reizende Undine selbst als *ein flüchtiges Blendwerk und Gaukelspiel* vorstellen wollten[2].

(Когда Гульдбранд на следующее утро очнулся ото сна, его прекрасной подруги не было на его плече, и он уже последовал, было, за странными мыслями, представлявшими ему его брак и саму прелестную Ундину как *мимолётное наваждение и обман*).

[1] Там же. С. 38.

[2] *Fouque F. de la Motte.* Undine // Undine (Kunstmärchen von Wieland bis Storm). Hinstorff Rostock, 1981. S. 192. Далее оригинальный текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Неверие как *неверность*, с одной стороны, и как отсутствие веры в Провидение, с другой, приводит рыцаря к гибели. Противоречивые чувства по отношению к Ундине вполне оправданны и естественны для человека. Нечто подобное испытывает и Бертальда, узнавшая всё об истинном происхождении подруги:

> … всё ей в Ундине
> Стало *чуждо*; как будто бы дух бестелесый меж ними
> Вдруг протеснился; ей сделалось *страшно*. <…>
> Виделся ей не живой человек, а какой-то холодный
> *Призрак*, что-то *нездешнее*, что-то *чужое душе* человека (ПССиП, IV, 155).

Жуковский настойчиво наделяет образ призрака, «чуждого душе» и «нездешнего», собственным традиционным ореолом семантики. Ср. у Фуке – «существо, которое казалось ей скорее призрачным, чем человеческим» («ein Wesen, welches ihr <...> mehr gespenstisch als menschlich vorkam», 207). Ощущение «чего-то» непознаваемого, близость потустороннего порождает стремление отторгнуть это, что в итоге и выбирают Бертальда и Гульбранд, поддавшись сомнению. Только старый рыбак и патер Лаврентий умеют сохранить «разум житейский» и «мудрость смиренную». В финале им очевидна справедливость Промысла. При этом в «Ундине», как и в других переводных повестях Жуковского, непосредственно возникает тема судьбы как *суда высшего,* причём прочитывается она как итоговая сентенция в финальной главе:

> <…> «*Так и должно*! –
> патер Лаврентий сказал. <…>
> Старый рыбак *молился* и плакал и, *в горе смиряясь*,
> Думал: «Оно иначе и быть не могло – *то Господний Суд*» (ПССиП, IV, 178).

Таким образом, мифологема судьбы в позднем творчестве Жуковского связывает воедино два основополагающие принципа философии поэта: идею смирения, высокого приятия происходящего, и пафос жизнетворчества, пронизывающий всё его наследие[1]. Взгляд на судьбу как на «детерминацию-несвободу» (С.С. Аверинцев, А.Ф. Лосев) не выражен в корпусе анализируемых текстов, то есть трагедийная трактовка исключена из смыслового наполнения судьбы. Судьба здесь – это соотношение закономерности и случайности в горизонте свободного выбора, «участь и участие Личности в Со-бытии мира»[2].

---

[1] Жуковский «делает власть судьбы отличительным признаком человека, его постоянной характеристикой, эпитетом», стремится «подчеркнуть, усилить надличностный характер судьбы в “Одиссее”» (*Макушкина С.Ю.* В.А. Жуковский и Гомер (путь к эпосу): Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2003. С. 156–158).

[2] *Круглова И.И.* Указ. соч. С. 6.

Вторая определяющая линия для интерпретации судьбы у Жуковского зависит напрямую от философско-онтологического имплицитного наполнения вложенных в нее понятий свободы и вечности (времени). Хронос в художественном мире повестей окончательно определяет специфику этой мифологемы: время в его горизонтально-естественном течении практически десакрализовано в переводах, акцент поставлен на вечности как пути одоления времени. Течение времени выявляет то, что ценно в человеке, в результате чего особое значение получает не прошлое или настоящее, не полнота прохождения всех точек жизненного цикла, но будущее, выходящее за его рамки, открывающееся человеку как «спасение».

Именно такая трактовка отразится в итоговом размышлении Жуковского на эту тему – в стихотворении «Судьба» 1836 г. По поводу этого перевода существует два противоположных мнения. Н.Б. Реморова, проведя сопоставительный анализ двух текстов, а также черновых записей Жуковского, говорит о том, что «главная мысль» стихотворения «противоположна мысли, выраженной в гердеровском произведении»[1]. «Судьба» – «оригинальное произведение», «главная мысль которого противоположна высказанной в антологических пьесах» Гердера, озаглавленных «Das Schicksal» (ПССиП, II, 700, 702). С точки зрения А.А. Гугнина, в контексте понимания перевода как процесса и результата переноса из одной языковой и индивидуально-эстетической системы в другую справедливо этот текст Жуковского определить как перевод произведения Гердера «Das Schicksal», ставшего «квинтэссенцией мировосприятия и философии Гердера, масштабы которой ещё не оценены должным образом»[2]. Вполне оправданным представляется утверждение А.А. Гугнина, полагающего, что «лучше Жуковского это двустишие Гердера на русский язык перевести практически невозможно даже сегодня»[3].

Действительно, перевод не дословен, Жуковский увеличивает количество стихов в три раза, воплощая идею в оригинальном поэтическом образе. В первом же стихе он метафорически отражает представление поэта о категории судьбы как таковой, воплощавшееся в повестях 1830-х гг.:

> С светлой главой, на тяжких свинцовых ногах между нами
> Ходит судьба! Человек, прямо и смело иди! (ПССиП, II, 303)

[1] *Реморова Н.Б.* В.А. Жуковский и немецкие просветители. С. 159.

[2] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 583 (Комментарии А.А. Гугнина).

[3] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. С. 584.

Дуалистичность мифологемы, связывающей сакральное и профанное, романтическое «здесь» и «там», воплощается в образе, предпосылаемом Жуковским идее гердеровского стихотворения – «покорности Судьбе и веры в Провидение», которые и есть «универсальные законы Вселенной»[1]. У Жуковского сразу определено место человека в этой Вселенной: «прямо и смело идти». Эти два восклицательных стиха являются декларацией авторской концепции бытия и сущностным отступлением от условно-лаконичного двустишия Гердера. Особо значимо то, что для образного представления человеческой экзистенции («я в мире») русский романтик вновь выбирает хронотоп пути: «… прямо и смело *иди*!». А.А. Гугнин верно отмечает, что в остальных четырёх строках перевода лаконично выраженная Гердером мысль о покорности судьбе *в нетривиальном смысле*, «о смирении как высшем мужестве», развёрнута в наглядную метафору: «Если <…> спокойным / Оком ей взглянешь в лицо, сам просветлеешь лицом: Если ж <…> пред нею падёшь ты, / <…> будешь затоптан в грязи!».

Параболичность или притчеобразность, свойственная в той или иной мере всем философско-эстетическим дискурсам романтизма, способствует созданию ощущения высокой формы, направленной на передачу универсального смысла. В рассматриваемых переводах глубокая мифопоэтика – отчасти порождение притчевой компетенции этого жанра. В первой половине 1840-х гг. она становится магистральной, многие стихотворные повести на данном этапе – это, по преимуществу, повести-притчи. Так, например, в 1844 г. Жуковский объединяет в «Двух повестях» стихотворную новеллу-притчу «Sage von Alexandern» Шамиссо и первую притчу из цикла «Parabeln» («Притчи») Рюккерта, а годом позже работает над еще одной повестью в стихах – переводом из Рюккерта «Выбор креста», в которой аллегорически представляет одно из прочтений христианской мифологемы креста.

Притчевость как средство художественного представления целостного мирообраза далее культивируется в жанре повести в русской литературе именно в связи с мифологемой судьбы («установки на *общие законы жизни*, а не на житейские случайности или удивительный исторический факт») и мотивом (предикативом) суда: требуемая активность «читателя-слушателя» и самого «художественного автора» – «*судить* героя и *извлекать* из того, что с ним случилось, *уроки*»[2].

---

[1] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского.

[2] *Тамарченко Н.Д.* Повесть // Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 2004. С. 395. Курсив наш. – *Н.Н.*

6. Рыцарская тема в поэзии В.А. Жуковского

Рыцарство как социально-исторический феномен связывают, в первую очередь, с периодом его высшего расцвета в Средние века, когда оно поставило своей задачей исключительно защиту женщины, а затем и служение ей. Обожание женщины, влюблённость как обязанность рыцаря – основные темы куртуазных романов, в которых взаимно верная любовь рыцаря должна преодолевать нешуточные трудности. На деле «милость и благоволение» («grace» и «faveur») дамы как знаки идеальной любви обращались в игру и даже в распущенность, несмотря на наличие строгих сводов феодального права. Нарушение всех запретов также составляло тему куртуазных романов. Рыцарство как культурный феномен и образ рыцаря как идеальный тип имели под собой часто неидеальные исторические события.

Жуковский начинает осмысление рыцарского этоса в образе Дон Кишота, переводя французское переложение Флориана (1804–1806 гг.), очеловечивая при этом понимание героической личности, вводя высокие нравственные идеалы в понятие человеческого. «Установка на лирического героя, обыкновенного человека, интересного прежде всего своими нравственными поисками, принципиальна в лирике 1806 г.»[1] и остаётся таковой в зрелом творчестве поэта. Но эстетизация рыцарского этоса носит здесь декларативный характер, герои переводного романа – защитники добродетели, отчаянные борцы за справедливость. Дон Кишот, например, восклицает: «<…> я хочу быть другом, защитником сироты и вдовицы. Предпочитаю страдание для других наслаждению для одного себя»[2].

Тот же пафос высокого предназначения рыцаря – в монологе героя повести 1830-х гг. «Сражение со змеем»: «Твоё назначенье святое: // Быть защитником слабых, спасать от гоненья гонимых <…>»[3]. Верность Отчизне, честь и благородство происхождения, в понимании Жуковского, – постоянные сущностные качества рыцаря. Так, например, хотя и с несколько иным оттенком, то же содержание получает образ Сида (1830):

Честь от доброй, чистой крови
Славной школою питаясь,
Говорит мне: *«Благородный*
Должен род свой сохранять.

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 56.

[2] Дон Кишот ла Манхский. Сочинение Серванта. Переведено с Флорианова французского перевода В.А. Жуковским. М., 1805. Т. 4. С. 214.

[3] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 287. Тексты «повестей» Жуковского и оригиналов даются по данному изданию с указанием страницы.

Должен он служить отчизне
И монарху словом, делом,
Должен быть им верен сердцем и могучею рукой» (БЖ, 1, *226–227*).

Однако главной лабораторией Жуковского по разработке и шлифовке рыцарской темы стали баллады. Рыцарский этос здесь менее декларативен, изображение рыцарского характера, обычаев, образа жизни составляет необходимый ассоциативный фон и даёт возможность постановки актуальных для романтизма конфликтов. Герои баллад «Гаральд» (1816), «Мщение» (1816), «Громобой» и «Вадим» (1817), «Рыцарь Тогенбург» (1818), «Кубок» (1831), «Алонзо» (1831), «Замок Смальгольм» (1832), «Роланд Оруженосец» (1832), «Плавание Карла Великого» (1832), «Рыцарь Роллон» (1832) – индивидуальные реализации рыцарской темы. В балладах 1810–1820-х гг. Жуковский часто подчёркивает рыцарский колорит (вводя «сан рыцаря» в «Мщение», обращая характер главного героя «рыцарского» романа Шписа к высокому нравственному началу). Рыцарская тема напрямую кореллирует в балладах и с темой поэта и поэзии («Три песни» (1816), «Ивиковы журавли» (1813)).

Различные грани рыцарской темы раскрываются в соответствии с жанровыми особенностями произведений. В ранних произведениях в рыцарских образах манифестирован героизм и духовное величие, в балладах 1810–1820-х гг. разворачивается сюжет, в центре которого сохранение благородным героем верности идеалу, несмотря на любые перипетии; в балладах 1830-х гг. актуализируется мотив личностного пути героя-рыцаря. В стихотворных повестях и позднем эпосе тематизируется событие как таковое, уже разработанный рыцарский этос не проблематизируется: герой-рыцарь – каждый человек, и сюжетика, с ним связанная, не исчерпывается традиционным эвентуальным (рыцарским) комплексом.

Попытаемся аналитически взглянуть на механизмы рецепции и адаптации этого инокультурного символа на примере конкретного корпуса текстов Жуковского – стихотворных повестей поэта 1830-х гг. Данный материал репрезентативен, во-первых, поскольку в этом жанре синтезированы балладные традиции и заложены основы новой эпичности, воплотившейся в более поздних произведениях поэта. Во-вторых, главные герои пяти рассматриваемых нами повестей – рыцари, то есть рыцарская тема имплицирована в них в качестве смыслонесущей.

Сюжеты переведённых Жуковским шиллеровских баллад напрямую восходят к тому или иному рыцарскому преданию. Сюжеты «Нормандского обычая» и «Ундины» в основе своей более «фантастичны», так как воссоздают германские мифы о водных духах, сюжет

сказки Фуке (питавшего особую страсть к теме средневекового рыцарства) – о женитьбе рыцаря на фее, нарушении табу и последующей его (рыцаря) гибели – восходит к куртуазному роману[1].

Жуковский редуцирует рыцарский пласт сюжетики в каждом из переводов. Вследствие этого герой-рыцарь оказывается оторванным от местного колорита эпохи. С другой стороны, в таком абстрактном, идеализированном образе при растушёвке исторических реалий и, следовательно, его генезиса чётче проступает специфика оригинального (русского) его наполнения. В основе сюжета «Der Handschuh» Шиллера, написанного как продолжение баллады «Ныряльщик», – исторический анекдот, который, в свою очередь, восходит к сочинению французского мемуариста Пьера де Бурделье Брантома (1540–1614) «Жизнь придворных дам» (1665–1666). В этой истории (так же она представлена и в книге французского писателя Сен-Фуа, на которую непосредственно опирается Шиллер) рассказывается о происшествии периода европейского Возрождения, расцвета светской придворной культуры, и, соответственно, Делорж – придворный рыцарь. Рыцарство в составе института двора составляет особую эпоху в истории этого феномена – это единственно достойное придворного занятие, рыцарь изящен и небрежен, просвещён и образован, представляет собой «демилитаризованный» образчик рыцарства. В этом плане «Перчатка» обнаруживает сходство и «составляет удачную параллель» (Гёте) с «Ныряльщиком»[2].

Сюжет шиллеровского «Der Kampf mit dem Drachen» имеет полулегендарный, полуисторический характер и восходит ко времени существования Мальтийского ордена рыцарей. Чудовище, с которым сразился рыцарь Гозон, согласно историческим свидетельствам, представляло собой что-то среднее между змеёй и крокодилом и обитало в пещере у подножия горы. Гроссмейстер запретил рыцарям сражаться с чудовищем из соображений христианской любви и благоразумия. Нарушителя запрета гроссмейстер покарал долгим отлучением и простил только после длительного покаяния. Главный герой баллады Шиллера – «рыцарь церкви», член военно-монашеского ордена иоаннитов, для которых обет послушания был одним из важнейших. На этой ос-

[1] См. подробнее о генезисе сюжета «Undine»: *Чачванидзе Д.Л.* Романтическая сказка Фуке // Фридрих де ла Мотт Фуке «Ундина». М., 1990. С. 421–471.

[2] О русской рецепции дилогии Шиллера в России см. подробнее: *Худорожкова О.В.* Рецептивная история баллад Ф. Шиллера «DER TAUCHER» («Ныряльщик») и «DER HANDSCHUH» («Перчатка») в русской и немецкой словесности XIX–XXI веков: Дис. … канд. филол. наук. Томск, 2009.

нове выстроен драматический конфликт баллады; в своём будущем подвиге рыцарь естественно ориентируется и на лозунг «освобождения Гроба Господня», который стал оправданием крестовых походов и лежал в основе создания самих рыцарских орденов: «Ist nur der Sarazen es wert / Dass ihn bekämpft des Christen Schwert» (286) («Неужели только сарацин достоин того, / Чтобы его сразил меч христианина?»).

В еще одной балладе Шиллера, «Der Gang nach dem Eisenhammer», в образе главного героя чётко пародируется служение даме сердца и куртуазный сюжет прелюбодеяния, оскорбления рыцарем своего сюзерена притязаниями по отношению к его супруге. Жуковский в «Суде Божьем» продолжает линию поэтизации универсального рыцарского этоса, благородного и смиренного. И в «Ундине», где рыцарь – не центральный герой, изменения оригинального текста, связанные с рыцарскими мотивами, значительны. В частности, Жуковский исключает галантную стилистику, опуская сравнение Гульбранда с Пигмалионом: «pries sich glücklicher als den griechischen Bildner Pygmalion, welchem Frau Venus seinen schönen Stein zur Geliebten belebt habe» (191) («счел себя более счастливым, чем греческий ваятель Пигмалион, которому госпожа Венера оживила его прекрасный камень, превратив в возлюбленную»). Не переводит Жуковский и фрагменты о рыцарском быте. Например:

Seine Diener wollten nicht ohne ihren Herrn von dem Orte wieder weg, ohne dass doch einer den Mut gefasst hätte, ihm in die Schatten des gefürchteten Forstes nachzureiten. Sie blieben also in ihrer Herberge, untätig hoffend, wie es die Menschen zu tun pflegen und durch ihre Klagen das Andenken des Verlornen lebendig erhalten (196) (Его слуги не хотели уезжать без своего господина, но никто не отваживался поскакать за ним в пугающий лес. Так, они оставались на постоялом дворе, праздно ожидая и, как это и пристало людям, сохраняя память и оплакивая пропавшего рыцаря).

Жуковский превращает куртуазно-иерархический мотив служения даме в провиденциальный. Ср.:

Фуке

<...> so beruhigte er sein sein zweifelndes Gemüt damit: Undine sei gar keine Fischerstochter, sei vielmehr, aller Wahrscheinlichkeit nach, aus einem wundersamen hochfürstlichem Hause der Fremde gebürtig (176).

(<...> так он успокаивал свои смятенные мысли: Ундина совсем не рыбацкая дочь, она скорее, по всей вероятности, происходит из какого-нибудь чудесного великокняжеского дома чужого края).

Жуковский

Мнилось ему, что Ундина была рождена не для низкой
Доли; и, словом, он верил, что всё то не случай, а божий
Промысел было (64).

В образах рыцаря-придворного, рыцаря церкви или рыцаря в служении даме подчёркнута в русских текстах их единая универсальная основа. Такое осмысление рыцарской образности является в поэзии русского романтика программным. Баллада «Старый рыцарь» (перевод баллады Уланда, 1832 г.) стала символическим поэтическим автопортретом Жуковского, «метафорой его места в культурном контексте 1830-х годов»[1]. Очевидность пафоса рыцарских мотивов в произведениях Жуковского породила пародийную стилизацию М.Ю. Лермонтова на «Старого рыцаря» – «Он был в краю святом...» (1834). Освоение этой тематики в том же ассоциативном ключе самоотождествления, но в романтическо-узническом наполнении возникает у него в стихотворении «Пленный рыцарь» (1840). Сравнивая своего героя с рыцарем, Лермонтов отталкивается от традиционной религиозной и платонической образности («Нет на устах моих грешной молитвы, / Нету ни песни во славу любезной»), но даёт оригинальное философское прочтение темы с категориями времени и пространства в сильной позиции («В каменный панцирь я ныне закован»; «Быстрое время – мой конь неизменный»). Духовная стойкость и мужество личности, «самостоянье» (верность себе «под новой бронею темницы»[2]) наполняют семантику лермонтовского рыцаря.

Рыцарская образность активно осваивается русскими поэтами и писателями. Так, постоянным в лирике И.И. Козлова является образ витязя, возникающий неизменно в связи с элементами рыцарской сюжетики в фольклоризованном варианте. Повествование в «Возращении крестоносца» (1834) (особенно речь самого витязя) приобретает народно-песенный характер, несмотря на традиционные элементы ухода и славного возвращения рыцаря из «земли обетованной», любви к даме сердца в разлуке с нею:

О милый край отчизны,
Приют домашнего огня
И нега мирной жизни!

Проститься с вами должен я,
А ты, мой друг прелестный,
Не унывай, и за меня
Молись в тиши безвестной![3]

[1] См. комментарий Н.Ж. Вётшевой в кн.: ПССиП, III, 430.

[2] *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 196.

[3] *Козлов И.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1960. С. 235 (в дальнейшем произведения И.И. Козлова в тексте цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках).

Витязь – романтический герой И.И. Козлова, глубоко чувствующий, переживающий трагедию потери возлюбленной и «отчуждения» («Сражён таинственной судьбой, / От всех несчастный скрылся» (238)). Стихотворению «Витязь» (1836) поэт предпосылает эпиграф из «Гяура» Байрона и создает традиционный романтический образ героя, страдающего из-за совершённых ошибок (его облик «весною дней темнее ночи»), бегущего от общества – «И вдаль на бой кровавый мчится» (269). Наиболее репрезентативна имплицитно представленная рыцарская тема, как она есть у Козлова, в романтическом портрете рыцаря-витязя в «Отплытии витязя» (1835):

Он молод, но следы печали,
Тоска и память чёрных дней
На бледном лике начертали
Клеймо губительных страстей (266).

Одним словом, рыцарская тема у Козлова составляет необходимый, хотя и пассивный по смыслу ассоциативный фон для развития романтических конфликтов и сюжетов в духе байроновских.

Особость Жуковского в обрисовке и эстетизации рыцарства вырисовывается при сопоставлении с рыцарством у А.С. Пушкина, в творчестве которого рыцарские мотивы чётко очерчены, произведения с рыцарским лейтмотивом тесно связаны тонкими смысловыми нитями.

Один из первых рыцарских текстов Пушкина, «Сражённый рыцарь» (1815), проникнут мрачной эсхатологической символикой. Рыцарь здесь – неподвижный мертвец («Чугунные латы на холме лежат, / Копьё раздробленно, в перчатке булат, / И щит под шеломом заржавым»[1]), «померкнул огонь» в очах его коня. Пушкин изображает не просто ночь как время суток, но картину общего умирания, описание природы пронизано зловещей семантикой конца («… и месяца рог / над ними в блистаньи кровавом» (I, 106)). Вот начало стихотворения:

Последним сияньем *за лесом* горя,
Вечерняя тихо *потухла* заря,
Безмолвна долина *глухая*;
В тумане *пустынном* клубится *река* (I, 106).

Наступающее в финале утро не оживляет мир («Сраженный во брани на холме лежит, / И латы недвижны, и шлем не стучит» (I, 106)).

Программным стало стихотворение 1829 г. «Жил на свете рыцарь бедный», в котором обыгрываются реалии рыцарства – служение даме,

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1999. Т. 1. С. 161. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

идеалу («Проводил он целы ночи / Перед ликом пресвятой» (III, 161), борьба с «неверными» («И гнала его угроза / Мусульман со всех сторон» (III, 162)), затворничество («Возвратясь в свой замок дальний, / Жил он строго заключён» (III, 162)). Эти сюжетные ходы осваивают традиционные знаки ушедшей, отжившей культурной системы, стихотворение венчает не пафосная развязка, а смерть рыцаря («Всё влюблённый, всё печальный, / Без причастья умер он» (III, 162)). Культурная модель рыцарства представлена у Пушкина далёкой и неживой, вся его «история» пронизана горькой иронией по поводу утраты рыцарского этоса. Стихотворение пародирует рыцарские романтические мотивы: облик героя («С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой» (III, 161)); служение Идеалу («Не путем-де волочился / Он за матушкой Христа» (III, 162)); «верность набожной мечте» («Устремив к ней скорбны очи / Тихо слёзы лья рекой» (III, 162)). Но сквозь нарочито несерьёзную модальность автор позволяет различить главное в рыцарской модели – высокую духовность, служение и преданность высокому Идеалу. В отличие от Жуковского, оживляющего данный этос, Пушкин подчёркивает его трагическую далёкость и нереальность, невозможность прямого воплощения и продолжает эту линию, выбрав ее для изображения человеческих пороков и страстей.

Созданный годом позже «Скупой рыцарь» трагически представляет упадок рыцарства: тщеславие Альбера («Во что бы то ни стало на турнире / Явлюсь я» (VII, 101); «Геройству что виною было? – скупость» (VII, 102)), стяжательство и сокрушительное властолюбие «старого рыцаря» («Что не подвластно мне?»; «Мне всё послушно, я же – ничему; / Я выше всех желаний» (VII, 111)) не отличаются по сути. Скупость духовная означает разрушение прежних высоких устремлений и духовный упадок рыцарского этоса («Ужасный век, ужасные сердца!» (VII, 120)). В соответствии с общим замыслом в «Скупом рыцаре», как и в других поэмах драматического цикла, воплощена структура «трагедии костюмов», данная на «иноземном» материале и наполненная современным автобиографическим. Ведущий персонаж является эмблемой Средневековья в его критической точке, в момент, когда рушится его отработанная система ценностей. В «Скупом рыцаре» происходит переворачивание религиозной картины мира. Идея Барона выворачивает ее наизнанку, доводит до конфликта типичное для эпохи расхождение культового и светского. Сущность рыцарского начала здесь трагична: «крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные

как полная обособленность – вплоть до выпадения из мира»[1]. Исторически рыцарство у Пушкина служит обозначению одного из прочих отживших культурных мифов новоевропейской истории, пришедших, как и другие, к искажению собственных идей, связанных с областью сакрального.

«Барон Пушкина ужасен» как «лицо трагическое», однако, по словам В.Г. Белинского, его фигура не просто «риторическое олицетворение сущности» и не «аллегорическое олицетворение выражаемой им идеи»[2]. Крушение идеала трагично, эстетизированная форма качественно изменяет своё ценностное содержание, но сам способ эстетизации остаётся эффективным. Эта особенность характера пушкинского рыцаря была отмечена Ф.М. Достоевским, проводящим параллель между своим героем и старым бароном: «Он – игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец… Он поэт в своём роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует её низость <…>»[3].

Пушкин периферийно осваивает рыцарскую образность и позднее. «Сцены из рыцарских времён» (заглавие, данное Жуковским) – часть исторической драмы в прозе 1835 г., в которой удивительно сплетаются под новым углом зрения сюжеты двух упомянутых рыцарских текстов. С одной стороны, неслучайным является совпадение имени сына «старого рыцаря» Альбера («Скупой рыцарь») и главного героя «Сцен…», а с другой –песня Франца о бедном рыцаре есть не что иное, как переработка стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный», направленная на исключение юмора и сглаживание иронии.

Беловая сокращённая редакция стихотворения, представленная в «Сценах из рыцарских времён», прочитывающаяся как гимн рыцарству, в полном виде включена Ф.М. Достоевским в роман «Идиот». Апелляция в романе к рыцарскому этосу программна и неотъемлема от его «главной мысли». Размышление писателя в письме к С.А. Ивановой объясняет эстетику рыцарства, как её понимает Достоевский в широком поле культуры и литературы: «Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот» (XXVIII/2, 251). Рецепция Достоевским идеала ры-

[1] *Виролайнен М.Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 217.

[2] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 484–485.

[3] *Достоевский Ф.М.* Письмо Н.Н. Страхову от 18 (30) сентября 1863 г. Рим // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 28, кн. 2. С. 49–53. В дальнейшем тексты Ф.М. Достоевского цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

царства как единственного потенцирующего изображение «положительно прекрасного человека» напрямую связана с пушкинским образом «рыцаря бедного» и по-новому приоткрывает его смыслы в сцене романа, которая посвящена, в относительной отстранённости от общего сюжета, поиску ответа на вопрос о сущности этой культурной модели:

Коля: Не знаю, про кого вы тогда говорили: про Дон-Кихота, или про Евгения Павлыча, или ещё про *одно лицо*, но только про кого-то говорили, и разговор шёл длинный <…> стало быть «рыцарь-то бедный» *существует и непременно есть* (VIII, 205);

Аделаида: Аноним? (VIII, 205);

Генеральша: Растолкуют мне или нет этого «рыцаря бедного»? (VIII, 206).

Ситуация формально разрешается Аглаей, дающей определение искомому и переводящей таким образом всеобщие разыскания в художественную плоскость; интерпретируя стихотворение А.С. Пушкина, она дважды подчёркивает идеальную суть такого «человека»:

… в стихах этих прямо изображён человек, способный иметь *идеал*, во-вторых, раз поставив себе *идеал*, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь. *Это не всегда в нашем веке случается* (VIII, 206);

Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ всё огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; *разумеется, всё это идеал* (VIII, 207).

Художественной задачей Достоевского в романе было изобразить «прекрасного» человека осязаемо, но выполнение её в современности писателя возможно, как он сам определяет, только с долей юмора, потому что симпатия к идеально прекрасному может быть вызвана только возбуждением сострадания: Дон Кихот «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. <…> Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (XXVIII/2, 251). Стихотворение Пушкина в тексте романа символизирует идеал человека, в него хочется верить всем. Но обрамляется это юмором – выходка Аглаи может быть воспринята как «шутка, которая заходит всё дальше и дальше» (автор), шалость; да и мотив смеха красной нитью проходит сквозь ткань текста. Ср.:

Князь Щ.: С месяц назад как-то раз *смеялись все вместе* после обеда и искали, по обыкновению, сюжета для будущей картины Аделаиды Ивановны. <…> Тут и напали на «рыцаря бедного», кто первый, не помню… (VIII, 206).

Одни над этим сюжетом *смеялись*, другие провозглашали, что ничего не может быть и выше, но чтобы изобразить «рыцаря бедного», во всяком случае надо было лицо; стали перебирать лица всех знакомых, ни одно не пригодилось, на этом дело и стало (VIII, 206).

Генеральша: То *хохочут, как угорелые*, а то вдруг глубочайшее уважение явилось! (VIII, 206).

Аглая: Я сначала *не понимала и смеялась*, а теперь люблю «рыцаря бедного», а главное, уважаю его подвиги (VIII, 207).

От автора: …глядя на неё, трудно было поверить, *серьёзно она или смеётся* (VIII, 207).

Таким образом, пушкинский сокращённый вариант «рыцаря бедного» включается в роман как «тот же Дон-Кихот, но только серьёзный, а не комический», и непосредственно участвует в создании «образа положительно прекрасного человека» Ф.М. Достоевского. А.С. Пушкин оказывается близким автору «Идиота» в методе представления идеала – в его юмористическом обрамлении. Тем очевиднее специфика рыцарской темы в интерпретации Жуковского-романтика, воскрешающего рыцарский этос, оживляющего рыцарство не как культурную модель, но с посреднической функцией экспликации идеального в текст произведения.

Итак, рыцарская тема составляет одну из магистральных линий антропологии нравственно-философской и художественной системы романтика Жуковского, её не обходит вниманием и вся русская литература XIX в. «в её высших выражениях» (В.В. Кожинов). Одним из культурно-исторических предпосылок этого может выступать феномен масонства, сделавшего в начале века «внутреннего человека объектом пристального рассмотрения, а его путь к добродетели – предметом нравственной философии»[1]. По замечанию А.С. Янушкевича, «идеи московского масонства стали для молодого Жуковского той питательной почвой, которая определила его жизнь и судьбу»[2]. Близость высокого идеала благородного и совершенствующегося человека рыцарскому этосу была осмыслена в русском масонстве и художественно воссоздана[3]; «духовное рыцарство» стало постоянной темой философствования русской литературы.

Неотрывные друг от друга германофильство Жуковского и рыцарский этос его поэзии и далее мифологизируются в пародийной и пародической рецепции личности поэта в русской литературе. Об этом свидетельствуют уже на уровне заглавий содержащие соответствующие аллюзии «Рыцарь» Н.А. Некрасова; «Немецкая баллада» Козьмы Пруткова; «Таинственный пономарь» и «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» Вл. Соловьева и др.[4]

---

[1] *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и масонство // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX в. М., 2000. С. 181.

[2] Там же. С. 179.

[3] *Янушкевич А.С.* Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Там же. С. 157–163.

[4] Подробнее об этом см.: *Лопатина Е.Е.* Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. 23 с.

Жуковский видит в рыцарстве и одно из глобальных *культурно-исторических* явлений, оказавших значительное влияние на умы европейцев, что подтверждается материалами личной библиотеки поэта. Рыцарство оригинально осмысляется им как феномен «общественной жизни», давший «массу нового» прежде всего «соединением любви с набожностью». Так, крестовые походы принесли с собой «чудесное заимствованное у восточных народов» – новую мифологию европейцев («феи, сильфы, гномы; сии создания занесены в запасы национальные»)[1]. Тесно взаимосвязанные рыцарство и религия легли в основу мифологии Нового времени, которую европейцы противопоставили мифологии древних и которая дала романтикам обожествлённую природу: «Rittertum, Liebe und Ehre nebst der Religion gegen der Naturpoesie»[2]. Под «Naturpoesie», следуя логике выписок Жуковского и рассуждений конспектируемого текста, очевидно, следует понимать поэзию эпохи язычества (см., например, в том же значении: «*Naturreligion, die: Religion [der Naturvlöker], deren Gottheiten als Mächte begriffen werden, die in engem Zusammenhang mit den Erscheinungen der Natur stehen*»[3]). Художественный образ рыцарства оказывается в целом органичным эстетике мистического романтизма и обладает для европейцев силой архетипической, что и улавливает Жуковский, тщательно изучая произведения немецких учёных. Пытаясь донести эту культурную модель до русского читателя, поэт универсализирует и одновременно оживляет её в своём герое в соответствии с риторикой жанра и собственной эволюцией. Потому балладные рыцари Жуковского отличаются от его героев 1830-х гг. Рыцарская образность, как она представлена в стихотворных повестях, проходит далее магистралью сквозь отрывки из восточного эпоса и логически завершается в главном мифоэпосе – «Одиссее» (к античности, в частности, к сюжетам гомеровых «Илиады» и «Одиссеи» исторически восходит культурный символ и этос рыцарства[4]).

---

[1] Выписки В.А. Жуковского из произведений немецкой эстетики и критики // БЖ, 3, *203–225.*

[2] Там же, С. 205.

[3] DUDEN Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 2003, S. 1128. Естественная религия – религия [естественных народов], божества которых понимались как силы, тесно связанные с явлениями природы (перевод мой. – *Н.Н.*).

[4] См. об этом: *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали. М., 1987.

II

7. Жизнеописание поэта и проблема трансфера: немецкая монография К. фон Зейдлица о В.А. Жуковском

«Воспоминание и я – одно и то же», «жить, как пишешь», «Жизнь и Поэзия – одно» – это романтические принципы жизнестроения, декларативно провозглашенные В.А. Жуковским и определившие метод большинства его биографов, критиков, литературоведов и специфику его жизнеописаний.

С одной стороны, самые яркие и известные жизнеописания поэта представляют собой художественные произведения, совокупность которых можно назвать мифологией личности Жуковского, где продукты творчества и образ творца слиты в единую мифосистему. Его жизнетворчество регулярно «переписывалось» – важнейшие вехи в истории русскоязычного дискурса о Жуковском, поэте и человеке, составляют труды П.А. Плетнева («Жизнь и сочинения В.А. Жуковского», 1853), К.К. Зейдлица («Жизнь и поэзия Жуковского», 1883); Л. Поливанова (П. Загарин «В.А. Жуковский и его произведения», 1883)); А.Н. Веселовского («В.А. Жуковский. Поэзия чувства и "сердечного воображения"», СПб., 1904); Б.К. Зайцева («Жуковский», 1951). Метод ученых очевиден в большинстве случаев уже из заглавий, представляющих личность и творчество неразделимыми. В этот же ряд следует включить менее известную немецкоязычную монографию русского поэта-символиста, переводчика, литературного критика конца XIX – начала XX в. Л. Эллиса «В.А. Жуковский. Личность, жизнь и творчество» (Падерборн, 1933).

С другой стороны, подход к текстам поэта сквозь призму его личности, ставшей знаковой для культурно-исторического развития России, является одним из самых продуктивных в современных работах о Жуковском: назовем, например, из новейших работы И.Ю. Виницкого, в которых автор открывает те же не очевидные на первый взгляд, не всегда осознанные самим поэтом, но прочные связи его поэтических образов не только с его биографией, но с жизнью целой эпохи и историческими событиями мирового масштаба. Так, процесс и результат перевода «Одиссеи» предстает благодаря вышеупомянутой методологической точке зрения как «Теодиссея» Жуковского[1]; а «Овсяный кисель» – не до конца понятой современниками идиллией, синтезирующей куртуазный, литературно-бытовой и нравственно-

[1] Подробнее см.: *Виницкий И.Ю.* Дом толкователя: поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006.

назидательный смыслы во имя высшего примиряющего религиозного поучения.

Основоположником подобного метода является, безусловно, первый биограф Жуковского Карл фон Зейдлиц (русское имя – Карл Карлович Зейдлиц), написавший в 1860-х гг. книгу, которую, по совету заведующего кафедрой русской словесности дерптского университета А.А. Котляревского, он вынужден был сократить до очерка, опубликованного в «Журнале Министерства народного просвещения» за 1869 г. После этого Зейдлиц принял решение выпустить полный вариант своего труда на немецком языке: в 1870 г. в Митау выходит книга «Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben» и только через 13 лет публикуется монография «Жизнь и поэзия Жуковского». В силу того, что рецепция русской книги абсолютно затмила отклик на немецкую, последняя не получила достойной оценки и до сих пор мало известна в науке о литературе.

Опишем немецкую монографию Зейдлица как самостоятельное сочинение, впервые открывающее европейскому миру масштаб личности и творчества русского поэта, а также выявим типологию ее расхождений (и их возможные причины) с широко известной русскоязычной книгой доктора Зейдлица о Жуковском.

Немецкая книга К. фон Зейдлица о жизни и творчестве В.А. Жуковского отличается от русского варианта как композиционно, так и содержательно. И эти расхождения далеко не случайны.

Во-первых, изданию, напечатанному в частной типографии Рудольштадта, предпосылается отсутствующий в русской книге эпиграф, взятый из поэмы Ф. Мюнх-Беллингхаузена (Ф. Гальма) «Камоэнс», изданной в 1838 г.:

Эпиграф	**Подстрочный перевод**
Seines Liedes Klang Hat Tausende erweckt, entflammt, begeistert; In Tausenden lebt sein Gedanke fort! Und mag in Aacht, was irdisch ist, entgleiten, Du hast gelebt und lebst für alle Zeiten, Denn nie verhallt des ächten Dichters Wort!	Его песни звучание Тысячи разбудило, воодушевило, вдохновило; В тысячах продолжает жить его мысль! И может в изгнании земного избегнуть, Ты жил и жив во все времена, Ведь никогда не умолкнет настоящего поэта слово![1]

[1] *Seidlitz, Karl von.* Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben. Mitau, 1870. Далее немецкий текст Зейдлица цитируется по данному изданию, номера страниц указываются в скобках. Перевод с немецкого везде мой. – *Н.Н.*

В этих словах заключается не только квинтэссенция судьбы Жуковского-стихотворца, внимания заслуживает хронотоп изгнания поэта («in Aacht» – в опале, изгнании), под знаком которого выстраивается повествование Зейдлица о последнем, заграничном периоде жизнетворчества Жуковского. Русский поэт, как это ему было свойственно, осознавая созвучие образа португальского поэта Камоэнса собственному пути, переводит драму Гальма, акцентировав высокое духовно-религиозное предназначение поэта. Мотив изгнания, трагедия горячего патриота, вынужденного провести долгие годы вне родины, отходит в переводе Жуковского на второй план, в котором мы не находим эквилинеарного соответствия вышеприведенным стихам, но Зейдлиц ставит его во главе биографии русского поэта.

Во-вторых, немецкое издание снабжено более подробными прологом и эпилогом, а также приложением, отсутствующим в русском варианте. Первые же строки предисловия Зейдлица знакомят читателя с масштабом личности Жуковского, рассказывают о его роли в царской семье, раскрывают актуальность его жизнеописания для всей образованной Европы:

Die Biographie Wasily Andrejewitsch Joukoffsky's hat nicht nur für Russland, sondern wohl auch für das gebildete Europa ein doppeltes Interesse: einmal, weil sie das Dichterleben des ausgezeichnetsten Russischen Lyrikers darstellt, der einen anerkannt mächtigen Einfluss auf die Russische Literatur gehabt hat; und zweitens, – weil sie uns einen Blick in das ideale, edle, reine Gemüt desjenigen Mannes tun lässt, welchem die Erziehung unsers gegenwärtigen Kaisers Alexander II. anvertraut war, und welchem das ganze Kaiserhaus eine, ich möchte sagen, an kindliche Pietät grenzende Liebe weihte. Wer nur gewohnt ist, die glänzenden, lärmenden Begebenheiten an einem Hofe bei Beurteilung der Charaktere, der Gesinnungen der Glieder eines Fürstenhauses in Betracht zu ziehen, der übersieht gar zu gern die stille, unscheinbare Wirkung, welche ein Geliebter, ein geachteter pädagogischer Freund auf die jugendliche Seele seines Zöglings gehabt haben mag (Vorwort. S. 1).

(Биография Василия Андреевича Жуковского представляет огромный интерес не только для России, но, пожалуй, также для всей образованной Европы: во-первых, потому что она представляет описание жизнетворчества виднейшего русского лирика, который, как известно, имел мощное влияние на русскую литературу; а во-вторых, – потому что она позволяет нам взглянуть на идеальную, благородную, чистую душу того человека, которому было доверено воспитание нашего нынешнего императора Александра II и к которому, хочу заметить, весь царствующий дом испытывал любовь, граничащую с детским преклонением. Кто наблюдал яркие, шумные события при дворе при оценке характеров, убеждений членов царствующего дома, тот охотно отметит тихое, невидимое влияние, которое оказывал любимый, уважаемый педагог и друг на юную душу своего воспитанника.)

Зейдлиц описывает отношения Жуковского с каждым из царствующего дома и заключает: «…und so begegneten sich in dem Freunde und Lehrer des Hauses alle Mitglieder desselben in gleicher Liebe» (так все члены царской семьи были одинаково любимы другом и учителем). В

финале рассказа об отношениях поэта с членами царской семьи автор указывает на необходимость изучения переписки этих корреспондентов, которое, как он полагает, будет осуществлено по любезному разрешению сына поэта Павла Васильевича. В русском варианте книги мы находим только заключающий вступление (имеющийся и в оригинале) завет Зейдлица о полной публикации переписки Жуковского с А.П. Елагиной, в которой «русская литература получит истинное для себя обогащение». Немецкое предисловие датировано 1870-м, а русское – 31 декабря 1868 г., в то время как самый полный вариант основного текста на немецком был опубликован на 13 лет раньше русского. Здесь же, во вступительной статье, автор сам указывает на отличия немецкой работы: в русском варианте он, насколько это возможно, очистил свое сочинение от «субъективных суждений и мнений», наполнил его цитатами из поэзии и эпистолярия Жуковского; в немецком оставил из них только самое существенное («allein Wesentliches habe ich nicht bei Seite gestellt»).

Действительно, в немецкой монографии Зейдлиц более субъективен – точнее, однозначно категоричен по отношению ко многим персонам и событиям из личной жизни Жуковского. Например, повествование о контактах поэта с Н.В. Гоголем проникнуто личной досадой автора, образ Гоголя представлен здесь с вполне конкретной отрицательной коннотацией; Зейдлиц не выбирает выражений и не связывает себя рамками официально-делового стиля:

Bei seiner Umgebung fand er weder Rath noch Stütze; leider geriet er in dieser Zeit an Gogol, der durch seine poetischen Extravaganzen ihn sympathetisch anzog, aber mit seinen höchst unklaren, religiösen Begriffen, die ihn zu einer religiösen Monomanie führten, ihm keine Hilfe gewähren konnte. Er schürte in unserm armen Freunde nur noch mehr das verzehrende Feuer der Unzufriedenheit mit sich selber, des Glaubens an der eigenen Sündhaftigkeit an, wogegen er ihm kein anderes Mittel anzuraten verstand, als zu beten, und immer nur zu beten (231–232).

(В своем окружении он не находил ни совета, ни поддержки; к сожалению, в это время он сошелся с Гоголем, который симпатетически привлек его своими поэтическими сумасбродствами, однако своими в высшей степени неясными религиозными представлениями, которые привели его к религиозной мономании, он не мог ему помочь. Он только еще сильнее разжигал в нашем бедном друге изнуряющий огонь недовольства самим собой, веры в собственную греховность, от которых он не способен был рекомендовать ему ничего иного, кроме как молиться и постоянно только молиться.)

Такое видение ситуации обосновывается Зейдлицем в подстрочном комментарии в сноске:

Gogol starb Anfang 1852 wörtlich verhungernd, nachdem er Tage lang auf den Knien vor den Heiligenbildern betend hartnäckig Speise und Trank von sich gewiesen. Aus Jerusalem hatte er an Joukoffsky (1849) eine Beschreibung der Örtlichkeit schicken sollen. «Ich kann

Nichts darüber sagen, ich habe, so gut es gehen wollte, für mich gebetet, und, für Sie zu beten, denen aufgetragen, die's besser als ich verstehen» (231).

(Гоголь умер в начале 1852 практически от голода, после того как он, некоторые дни, простаивая на коленях в молитвах перед иконами, упорно отказывался от еды и питья. Из Иерусалима он послал Жуковскому (1849) описание местности: «Я ничего не могу сказать об этом, я молился за себя, и должен был молиться за Вас <…>»).

В монографии Зейдлица поэзия Жуковского еще теснее сплетена с биографией поэта и самого автора. Авторское Я организует более смелый немецкий нарратив Зейдлица, проникнутый собственными убеждениями и сомнениями, например в отношении «Агасфера» Жуковского:

Ganz dunkel bleibt uns aber, auf welche Weise Joukoffsky den Widerspruch hat lösen wollen, dass Ahasverus, nachdem er getauft worden, nachdem er als völlig bekehrter reuiger Sünder mit Johannes das Abendmahl genossen, doch noch nicht befreit worden konnte von dem über ihn ausgesprochenen Fluche der ewigen Wanderschaft auf der Erden (233).

(Однако, совсем неясным для нас остается то, каким образом Жуковский хотел разрешить противоречие, когда Агасфер, после того как он был крещен, после того как он как полностью обращенный раскаявшийся грешник сотрапезничал с Иоанном, не получает свободы от предначертанного ему проклятия вечного странничества на земле).

На первый взгляд, главная причина такой модальности немецкой книги может заключаться в различии целевой аудитории, однако это не так. Зейдлиц адресует ее в равной степени немецкому и русскому читателю:

Wenn ich durch diese Skizze des poetischen Lebens Joukoffsky's bei seinen Landsleuten eine richtige Würdigung ihres wirklich echten Dichters angebahnt haben sollte, so wäre der Zweck meiner Schrift erreicht (233).

(Если мне этим наброском поэтической жизни Жуковского удалось положить начало заслуженному признанию их действительно настоящего поэта в кругу его соотечественников, то цель моего труда достигнута).

Думается, в данном случае мы имеем дело скорее с двумя разными жизнеописаниями: немецкую монографию можно назвать мемуарами д-ра Зейдлица, без претензии на научность. Русская монография имела иной коммуникативный повод – 100-летие со дня рождения Жуковского. Потому такая констелляция фигур в нарративе вполне естественна, да и сам автор более свободен и раскрепощен, изъясняясь на родном языке. Подтверждением данного наблюдения может служить оригинальный яркий пассаж, в котором фигуры Жуковского и Зейдлица сливаются в одном хронотопе университетских времен в Дерпте и в характерном поэтическом дискурсе последнего:

…in beiden <«an den Greis» und «Theon und Eschin»> liegt für mich ein tiefer Sinn. Der Untergang der Sonne nimmt sich vom Dom bei Dorpat so schön aus; Ewers pflegt oftmals dahinauf zu steigen, um den Untergang der Himmelsleuchte zu bewundern. Der Sonnen-Untergang, von einem Greise bewundert, dessen Leben geheiligt gewesen, hat etwas so sehr Erhabenes – welch' ein schönes Bild! Soviel zur Erklärung der Stellen in meinem Gedichte, wo ich vom Sonnen-Untergange und dem symbolisch mir vom Greise erteilten Segen spreche und wo es heißt:

Welch' süße Glut hat meine Brust durchzuckt,
Als deine Hand die meine freundlich drückte!
«Nicht trauern, wenn die Gegenwart missfällt;
In Ruhe warten und an Gott gedenken;
Den flücht'gen Augenblick – dem Schönen schenken,
Das Künftige – dem Himmel anvertraun;
Was dunkel hier – dort werden wir es schaun!
Was immer auch der Gute hier verloren –
Das andre Leben gibt es ihm zurück!»
So denkt – wen Ewers sich zum Bruder auserkoren (68).

(В обоих <«К старику» и «Теон и Эсхин»> заложен для меня глубокий смысл. Закат солнца занимается перед собором под Дерптом очень красиво; Эверс имел привычку подниматься в гору, чтобы восхититься заходом небесного светила. Закат солнца, наблюдаемый стариком, жизнь которого была святой, имеет в себе что-то очень возвышенное – какой прекрасный образ! Достаточно для объяснения моего стихотворения, где я говорю о закате солнца и символически о данном мне стариком благословении:

Что за сладкий жар пронзил мою грудь,
Когда твоя рука пожала дружественно мою!
«Не печалиться, если не нравится настоящее;
В покое ждать и о Боге помнить;
Преходящий миг – прекрасному дарить,
Будущее – небу доверить;
Что здесь темно – там мы увидим!
Что добрый потерял здесь –
Другая жизнь ему вернет!»
Так мыслит – (тот,) кого Эверс избрал братом).

Стихотворение Зейдлица содержит константные образы эстетики Жуковского: романтическую оппозицию «здесь» и «там», принципы «доверия на Бога», смирения, стремления к внутренней гармонии («душа» Жуковского); текст Зейдлица имеет такой же призывный, побуждающий тон, морально-назидательный пафос. Таким образом, немецкая книга содержит и фрагменты автобиографии ее автора; в ход жизненных событий Жуковского Зейдлиц включает позитивный и вносит негативный трансфер – переносит на себя эмоции и чувства поэта, применяет его картину мира, домысливает его страхи и тревоги.

Еще одна особенность, отличающая «Dichterleben», связана с необходимостью цитирования русских текстов Жуковского, большинство из которых, как известно, восходят к немецким оригиналам. Эту проблему Зейдлиц решает несколькими способами. Во-первых, он выбирает лучших переводчиков Жуковского из ему известных. Таковыми он справедливо считает дерптских друзей А.-Г. Вейрауха и К. фон дер Борга, отрывки из их переводов встречаются в книге (например, «Песня» (Мой друг, хранитель-ангел мой) дается в пер. Вейрауха, с. 34–35; «Громобой» – в пер. Борга, с. 40–41). Переводы последнего он рас-

сматривает в ряду конгениальных, приведем, например, комментарий к «Громобою»:

Es gehört dieses Gedicht zu den schönsten, jugendfrischesten romantischen Erzeugnissen Joukoffsky's, das nur von einem Dichter gleichen Talents in's Deutsche würdig wiedergegeben werden könnte. Joukoffsky entfaltet eine Pracht, einen Reichtum malerischer Beschreibungen, welche an Verschwendung grenzen (41).

(Это стихотворение принадлежит к прекраснейшим, юным романтическим творениям Жуковского, которое могло быть передано достойно на немецком языке только поэтом равного таланта. Жуковский раскрывает великолепие, богатство живописных описаний, которые почти исчезли).

Однако большинство переводов эпистолярной прозы и поэзии Жуковского принадлежит самому Зейдлицу. Полностью он переводит только четверостишие «Воспоминание» (217–218). Остальные поэтические тексты даются в пересказе с цитированием 2–6 стихов по-немецки. Желание продемонстрировать автобиографизм переводов Жуковского обусловливает появление в немецкой книге интересных фрагментов, которые по понятным причинам не были включены в русскую монографию, где они были бы неуместны:

Joukoffsky verließ im Januar 1818 Dorpat. Zum Abschiede übersetzte er Goethes Lied: «Trost in Tränen», zu welchem Weyrauch die Musik setzte. Ein zweites, gleichfalls nach Goethe, charakterisiert grade durch die Veränderungen, welche Joukoffsky mit dem Originale vorgenommen, seinen Gemütszustand. Es ist das «Lied an den Mond»:

Goethes Worte	**Joukoffsky's Worte**
Fließe, fließe, lieber Fluss,	Ström' ins Weltmeer, du mein Fluss!
Nimmer werd' ich froh:	Leben ist verblüht!
So verrauschte Scherz und	Selbst die Hoffnung ist dahin
Kuss	Mit der Lieb' geschwunden.
Und die Treue so.	Ach! Ich nannte es ja *Mein*,
Ich besaß es doch einmal,	Was so köstlich war!
Was so köstlich ist!	Was ich nie vergessen kann,
Dass man doch zu seiner Qual	Wenn ich scheiden muss! etc. (100)
Nimmer so vergisst! etc.	

(Жуковский покинул Дерпт в январе 1818. На прощание он перевел песню Гёте: «Утешение в слезах», которое Вейраух положил на музыку. Второе, также из Гёте, характеризуется изменениями, которые Жуковский предпринял в отношении оригинала, его состояние души. Это «Песнь к Луне»:

Слова Гёте	**Слова Жуковского**
Теки, теки, милый поток,	Стремись в мировое море, ты, мой поток!
Никогда больше я не буду счастлив:	Жизнь отцвела!
Так умчались веселье и поцелуи	Даже надежда там
И верность также.	С любовью исчезла.
Я обладал этим все же однажды,	Ах! Я называл это своим,
Тем, что так ценно!	Что было так ценно!
Чтобы все же к своей муке	Что я никогда забыть не смогу,
Никогда не забыть! и т.д.	Если я должен расстаться! и т.д.)

Зейдлиц частично или полностью, но всегда точно перевел на немецкий язык более 80 писем, принадлежащих перу В.А. Жуковского, М. Протасовой, А. Елагиной, Е. Рейтерн, Карамзина, Гоголя, Ал. Тургенева и др. Немецкое издание, в отличие от русского, включает в себя полные сведения о переписке В.А. Жуковского с юным великим князем Константином Николаевичем, воспитателем которого Жуковский не мог выступать непосредственно и потому занимался воспитанием цесаревича в письмах. Зейдлиц в подтверждение своей мысли приводит первое письмо Жуковского Константину Николаевичу от 17 ноября 1840 г., в котором он объясняет великому князю, что такое стиль и что стиль письма раскрывает человека, учит его писать письма и «быть человеком», демонстрируя в своем послании образец того самого «стиля» (169). Во втором письме от 10 (22) декабря 1840 г., которое также приводит Зейдлиц, Жуковский наставляет своего юного корреспондента не только признавать, но и исправлять свои ошибки, как в письме, так и в жизни, чтобы быть достойным называться не только царем, но человеком (170). И далее Зейдлиц прослеживает ставшие дружескими отношения поэта и цесаревича, приводя, однако, те фрагменты писем от 29 декабря 1840 г., 28 декабря 1841 г., которые содержат прямые наставления Жуковского-воспитателя о том, как должно царю вести себя и вести Россию (172–173). Наконец, эта история в письмах завершается Зейдлицем публикацией перевода резкого письма Жуковского к Константину Николаевичу от 21 октября (2 ноября) 1845 г. о неприемлемости его мечтаний о военной славе и о походе на Царьград, которые он питал некоторое время после поездки в Константинополь: «Russland braucht keine Eroberungen à la Napoleon! Das mögen Sie bedenken, wenn Sie Ihren Schnurrbart drehen!» (195) (России не нужны завоевания à la Napoleon! Помните об этом, когда будете крутить свои усы!). В русское издание монографии о Жуковском эти письма, как и комментарии автора, не могли быть включены, очевидно, по цензурным соображениям, поэтому Зейдлиц совсем исключил потенциально компрометирующий сюжет о переписке поэта и великого князя (к моменту публикации русского варианта «Dichterleben» великому князю Константину Николаевичу было за 50).

Принципиально важным является приложение к немецкой книге Зейдлица – хронологический указатель произведений Жуковского, в котором астериском отмечены «произведения оригинальные или полностью переработанные стихотворные переводы». Этот список включает в себя 284 указания, оригинальными в нем признаются 176, переводами – 108 поэтических сочинений, из текстов эпистолярного жанра

особо выделяются – «Письмо французского путешественника» (1803), письмо о Саксонской Швейцарии и «Отрывки из письма о Швейцарии» (1821), письма к Стурдзе (1835, 1849), к великой княжне Марии Николаевне (1839), письма из Франкфурта-на-Майне (1840), письма к императрице Александре Федоровне (1842), об «Одиссее» (1843), к Смирнову (1845), Гоголю (1847), Пашкевичу (1848).

Так, в зрелом творчестве Жуковского (1830–1850-е гг.) Зейдлиц предлагает считать переводными – «Одиссею», «Илиаду» (оба варианта), только некоторые (не все) тексты из Шамиссо («Маттео Фальконе», «Две повести», «Выбор креста»), из Грея («Сельское кладбище») и Гебеля («Воскресное утро в деревне», «Неожиданное свидание»), Цедлица («Ночной смотр») и Шиллера («Элевзинский праздник», «Бой с драконом» и «Суд Божий»), Гёте («Орел и голубка»), из Уланда («Замок на берегу моря», «Нормандский обычай», «Братоубийца», «Рыцарь Роллон», «Плавание Карла Великого») и Гердера («Сид»). Остальные творения помечены астериском, то есть являются, по версии автора, оригинальными. В классификации Зейдлица преобладают «оригинальные» тексты Жуковского, имеющие в действительности конкретную, известную немецкоязычную основу, что свидетельствует о желании высоко оценить Жуковского-поэта. О Жуковском-переводчике Зейдлиц высказывается также в превосходной степени, подчеркивая верное понимание им именно немецкой литературы и языка, указывая читателю немецкой книги на его роль в русско-немецких культурных связях:

> Seit seinem Aufenthalte in Dorpat hat er vorzugsweise Deutsche Gedichte übersetzt <…>; aber er sprach, wenn auch nicht geläufig, doch richtig Deutsch und fühlte, was mehr sagen will, den Genius in unsern Dichterwerken oftmals besser heraus, als selbst mancher Deutsche – das beweisen alle seine Übertragungen ins Russische (69).
>
> (Со времени своего пребывания в Дерпте он стал переводить преимущественно немецкие стихотворения <…>, но он говорил по-немецки если не бегло, однако же верно и чувствовал, что важнее, дух наших поэтических произведений зачастую даже лучше, чем иной немец – это доказывают все его переводы на русский язык).

Зейдлиц завершает основную часть своего труда также поэтически – четверостишием Жуковского в собственном переводе, с точки зрения автора, автобиографическим, как и все тексты романтика.

Таким образом, характер расхождений немецкой и более поздней русской версий описания Зейдлицем жизнетворчества Жуковского отвечает различию коммуникативных и рецептивных задач изданий; содержательных противоречий нами не обнаружено, а различные модальности авторского нарратива обусловлены спецификой культуры и общей фоновой информации подразумеваемой целевой аудитории

(что заявлено в самом заглавии «Ein **Russisches** Dichterleben»). Субъективная позиция сопричастности, ярче и очевиднее выраженная в немецкой книге, придает ей характер мемуаров д-ра Зейдлица и вызывает потенциально большее доверие и интерес эвентуального европейского (немецкоязычного) читателя. С другой стороны, роль Жуковского в культурно-исторической жизни своей страны обозначается более объективно, в рассказах Зейдлица сквозит неприкрытая, схожая с негодованием мысль о недооцененности этой фигуры. Зейдлиц предвидел трудные моменты в судьбе творческого наследия поэта, свое сочинение он завершает неоднократно звучащим в книге и до сих пор актуальным заветом: «Sein **Briefwechsel** und viele **Originalgedichte** erwarten noch ihren Sammler und Herausgeber» (Его переписка и многие оригинальные стихотворения еще ожидают своего собирателя и издателя). Раскрывающийся в полной мере в немецкой книге К. фон Зейдлица трансфер, эмпатия, или со-переживание, при обращении к наследию В.А. Жуковского стали неписанным законом большинства последующих работ о нем и имплицитной частью жуковсковедения[1].

8. Поэзия В.А. Жуковского в переводах Л. Эллиса

Лев Львович Кобылинский-Эллис (1879–1947) известен как русский поэт, переводчик, литературный критик конца XIX – начала XX в. Однако с 1911 г. он жил в Германии и большую часть своей жизни посвятил пропаганде русского православия, литературы и культуры в Европе. Пожалуй, самый грандиозный из его замыслов, создание трехтомного исследования на немецком языке «Das goldene Zeitalter der russischen Poesie» («Золотой век русской поэзии») до сих пор не привлек к себе должного внимания литературоведов. Первый том масштабной, посвященной «духовному учителю» Эллиса Вл. Соловьеву работы – о В.А. Жуковском, второй – об А.С. Пушкине, третий том должен был быть о М.Ю. Лермонтове и золотом веке русской критики. Автору не удалось полностью воплотить свой проект. В свет вышли только две первые части исследования: «В.А. Жуковский. Личность, жизнь и творчество» (Падерборн, 1933) и «Александр Пушкин. Религиозный гений России» (Ольтен, 1948).

[1] См., например, о следах монографии Зейдлица в работе А.Н. Веселовского: *Киселева Л., Степанищева Т.* К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц) // Вопросы литературы. 2007. № 6.

В едином предисловии к работе Эллис указывает на необходимость целостного рассмотрения «золотого века русской поэзии», поскольку он «является примером и основой для всей поздней истории русской литературы». Уже в это время проявляется «главная черта русской духовности, а именно сущностное единство культуры и религии», и, в первую очередь, в творчестве «провозвестника “золотого века”» («Urheber des goldenen Zeitalters») Жуковского[1]. Ставшая сегодня аксиомой мысль о том, что «всё, что создано до Жуковского, было лишь подготовкой; всё, что возникло после него, едва ли возможно помыслить без Жуковского»[2], высказана Эллисом в 1933 г.

Композиция книги обнаруживает две основные составляющие общей логики и два главных направления мысли автора. Во-первых, биография и наследие поэта представлены в своем неразрывном единстве, что соответствует основному, провозглашенному самим романтиком принципу жизнетворчества. Во-вторых, подробно описанные четыре периода жизни («Lebensperioden») Жуковского полно и убедительно раскрывают его движение от лирики к эпосу. Однако Эллис использует свой метод исследования – «духовно-исторический»; в основе его собственной оригинальной периодизации жизнетворчества русского поэта лежит критерий духовной эволюции. По мысли Эллиса, путь романтика можно разделить на три этапа: «романтический», «эпический» и «мистический». «*В. Жуковский был не только отцом русского романтизма. Его поздние как эпический, так и мистический периоды жизни были ещё плодотворнее, чем романтический, и доказать это – является нашей целью*», – пишет автор[3].

Как уже отмечалось, задуманная трилогия о золотом веке русской словесности является частью масштабных размышлений Эллиса о важности значения поэта и мыслителя Вл. Соловьева и его учения в истории и духовной судьбе России. С одной стороны, Эллис воспевает софиологический мотив как русскую национальную идею. С другой стороны, по интерпретации Эллиса, этот «русский дух» болен из-за пренебрежения к институту церкви. Примером такого неконструктивного умствования служит деятельность русских славянофилов, произведения Гоголя, Достоевского, Толстого, «признание» которых главным образом имеет значение как *«documenta humana»*. Однако, как

[1] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn: Verlag Ferdinand Schoening, 1933. S. 5. Подстрочный и прозаический перевод с немецкого выполнен мной. – *Н.Н.*

[2] Ibid. S. 11.

[3] Ibid. S. 14.

замечает Эллис в работе «W. Solowjew und die „Russischen Orthodoxen“», они «не являются мудрыми словами богом посланных учителей и не указывают пути» *(«keine Weisheitsworte der gottgesandten Lehrer und Wegweiser sind»*[1]). Таковыми являются только Жуковский, Пушкин, Лермонтов и Соловьев. Находясь в ссылке, Эллис переводит Пушкина, Толстого, Лермонтова и др., публикует свои поэтические переводы в сборнике «Die Seelenharfe» («Арфа души») и др.[2] Все размышления Эллиса так или иначе призваны подчеркнуть важность концепции Вл. Соловьева, для этого он переводит его поэзию и комментирует другие философские и идейные направления рубежа веков[3].

Книга Эллиса о Жуковском (на русский язык не переводилась), открывающая его трилогию о золотом веке русской художественной словесности, является не только важнейшим и ценным документом Серебряного века, но требующим специального осмысления как полноценного филологического исследования и значительного документа русско-европейских литературных связей. Настоящий раздел представляет собой первую попытку охарактеризовать общий замысел Эллиса, представить его переводческую рецепцию и определить стратегию переводов поэзии Жуковского.

Эллис перевел на немецкий язык 5 его стихотворений: «Мотылек», «Ночь», «К Гёте», «Воспоминание» и элегию «Море». Все переводы, за исключением первого, включены в монографию о Жуковском, печатаются в постраничных сносках и служат доказательствами наблюдений автора.

Первые два стихотворения являются обратными переводами на немецкий произведений И.-В. Гёте и, предположительно, А. Вейрауха. Вторая пара имеет автопереводы на немецкий язык, сделанные самим Жуковским, то есть четыре из пяти текстов на момент обращения к ним символиста Эллиса имели известные сегодня немецкоязычные эквиваленты. Такое разнообразие материала предоставляет не только широкий контекст анализа рецепции и переводческой стратегии Эллиса, но и возможность проследить интересный опыт межкультурного трансфера поэтических творений.

---

[1] Цит. по кн.: *Belkin D.* Die Rezeption V.S. Solov’evs in Deutschland. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie. Tübingen, 2000. S. 118.

[2] См.: *Poljakov F.B.* Literarische Profile von Lev Kobylinski-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen – Texte – Kommentare. Koeln, Weimar, Wien; Boehlau, 2000. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe A, Slawistische Forschungen; N.F., Bd. 29).

[3] Подробнее см.: *Belkin D.* Die Rezeption V.S. Solov’evs…

Мотивы Эллиса при выборе произведений русского поэта-переводчика очевидны и объясняются отчасти контекстом его книги о Жуковском. «К Гёте» и «Воспоминание» передаются как тексты, репрезентативные с точки зрения биографии, жизнетворчества русского романтика и русско-немецких литературных связей; а «Мотылек», «Ночь» и «Море» – как его эстетические манифесты, принадлежащие к сокровищнице русской поэзии.

Самый интересный и широкий комментарий получает история отношений двух гениев одной эпохи – Жуковского и Гёте, как ее видит Эллис. «Остается однако много непонятного в их первой встрече (1822), – замечает он, – невольно задаешься вопросом, почему она длилась одну-единственную минуту и случилась в присутствии вел<икой> княжны»[1]. Странными он также находит известные слова Гёте в ответ на приветствие Жуковского, которое передал немецкому поэту А. Кошелев: «Ah, Joukowski! Er wird sehr weit kommen. Er ist schon jetzt, nicht war, ein Staatsrat?» (А, Жуковский! Он далеко пойдет. Он уже сейчас государственный советник, не так ли?). Эту фразу Эллис объясняет как шутку в адрес самого Кошелева, который вряд ли был знатоком поэзии Жуковского, на что и намекнул Гёте[2]. А особое поведение Гёте при первой встрече с Жуковским Эллис извиняет неудачно выбранным моментом, когда 73-летний Гёте находился в полном отчуждении от немецкого романтического движения, поэтому все направления в искусстве, кроме древнегреческого, не имели для него значения. Тогда Гёте занимала восточная поэзия, которая привлечет русского поэта спустя два десятилетия. Причиной такого прохладного приема мог послужить, по версии Эллиса, и тот факт, что Гёте видел в Жуковском русского приверженца Ф. Шлегеля, которого он тогда не принимал. Потому он постарался сделать эту встречу как можно более короткой и официальной. Настоящей внутренней встречей двух «певцов вечной души» в истории русско-немецких межкультурных контактов («Sänger des Ewig-Seelischen») Эллис считает обращение романтика Жуковского к поэзии и духу Шиллера, а совсем не Гёте[3].

Эллис редуцирует в переводе стихотворения Жуковского о Гёте последние два четверостишия, в которых Жуковский сожалеет о поздней встрече и сравнивает себя с немецким гением:

Почто судьба мне запретила
Тебя узреть в моей весне?

[1] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski… S. 180.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

Тогда душа бы воспалила
Свой пламень на твоем огне.

Тогда б вокруг меня создался
Иной, чудесно-пышный свет;
Тогда б и обо мне остался
В потомстве слух: он был поэт! (ПССиП, I, 335)

Это сокращение он объясняет в основном тексте книги: прославление Гёте и сожаление Жуковского о том, что не встретился с немецким поэтом раньше, легко опровергаются тем замечанием Эллиса, что «дух тонкой поэзии и пантеистическое мировоззрение Гёте были чужды духу Жуковского». И наконец, автор предваряет свой перевод в сноске вполне однозначной интерпретацией: «In seinem Gedichte "An Goethe" (1827) besingt Joukowski Goethe als das schöpferische Vorbild der Poesie überhaupt» (В своем стихотворении «К Гёте» (1827) Жуковский прославляет Гете как образ творца, поэта вообще)[1]. Таким образом, Эллис совершенно обоснованно подчеркивает характер почтения Жуковского к масштабу личности и творчества, но не к индивидуальному таланту Гёте и его оригинальным идеям.

Удивительным образом история двух поэтов продолжается в рецептивной истории Эллиса – второе переведенное им «автобиографическое», практически лейтмотивное стихотворение Жуковского имеет автоперевод, посвященный смерти Гёте. В 1838 г. Жуковский, посетив Веймар, вписал его в альбом канцлера Фридриха фон Мюллера, он «стал своеобразным цветком на могилу Гёте» [2].

Нам представляется возможность сравнить немецкие варианты «Воспоминания» Эллиса и Жуковского:

Joukowsky **Die Erinnerung**	**Ellis-Kobylinski** **Die Erinnerung**
Von den Geliebten, die für uns die Welt Durch ihr Mitleben einst verschönert haben, Sprich nicht mit Schmerz: sie sind nicht mehr; Sprich dankerfüllt: sie waren[3].	Von den Geliebten all, von allen treuen Wesen Die uns begleiteten auf diesem Weg so schwer, Sage nicht mit Traurigkeit: «Sie sind nicht mehr», Sage doch mit Dankbarkeit: «Sie sind bei uns Gewesen!»[4]

[1] Ibid. S. 178–179.

[2] *Канунова Ф.З.* Комментарий к стихотворению «Воспоминание» // Жуковский В.А. ПССиП: В 20 т. М., 2000. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. С. 607.

[3]. *Канунова Ф.З.* Комментарий к стихотворению «Воспоминание». С. 606.

[4] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski… S. 195.

Эквивалент Эллиса («нас сопровождали на этом пути, таком тяжелом») является, безусловно, верным и понятным. Выбор соответствия в автопереводе (verschönern) был связан с желанием Жуковского подчеркнуть глубину и силу переживания, как и в случае с передачей русского «с тоской» немецким более интенсивным «mit Schmerz» (с «горем, страданием, болью»), ср. у Эллиса – «*mit Traurigkeit*» (с печалью). Перевод Эллиса можно считать точным и в ритмическом, и в стилистическом отношении и в большей степени соответствующим известному оригиналу: *«О милых спутниках, которые наш свет* / *Своим сопутствием для нас животворили,* / *Не говори с тоской: их нет;* / *Но с благодарностию: были»* (ПССиП, II, 25).

«Гетевский сюжет» находит продолжение в немецкой рецепции Эллиса, который сделал, вероятно, того не подозревая, обратный перевод гетевского «Die Freuden» («Радости»), входящего в цикл лейпцигских стихотворений 1768 г., и представил перевод как один из манифестов Жуковского. Этот факт можно считать очередным подтверждением «феномена Жуковского» (С.С. Аверинцев), тексты которого не являются переводами в узком смысле этого слова. В действительности, узнать в «Мотыльке» Жуковского источник чрезвычайно сложно, хотя И. Эйгес указал на него в 1919 г., о чем, очевидно, не подозревал Эллис. Гёте рассказывает радостную (ср. заглавие) историю об очаровании прекрасной жизни и использует центральный образ стрекозы (!). Лирический герой любуется ее прелестью, но, поймав стрекозу, уже не обнаруживает той притягательной красоты, и художественный автор заключает: «So geht es dir, Zergliedrer deiner Freuden!» (Так происходит и с тобой, анатом своих радостей!). Таким образом, стрекоза – олицетворение неуловимой и мгновенной, не поддающейся анализу прелести, радости жизни.

Жуковский заменяет стрекозу (die Libelle) на мотылька. Во-первых, одной из причин мог послужить тот факт, что сохранение центрального образа Гёте получило бы резонанс с уже известной басней Крылова, в которой «попрыгунья стрекоза» выступает как олицетворение ветрености. Во-вторых, характер замены образов определенно связан с романтической символизацией как одним из характерных творческих и переводческих стратегий поэта. Мотылек, согласно словарю символов, воплощает в истории культуры одну из форм психеи, сообщение между Небом и Землей, объединение человека и божест-

ва[1], т.е. человеческую душу, которая являлась главной темой Жуковского. Трансформация сюжета стихотворения, элегизация содержания и утяжеление формы текста завершают оригинальное оформление этого образа. В.М. Жирмунский охарактеризовал ее как «смысл едва ли не противоположный смыслу подлинника; если анакреонтическое стихотворение учит наслаждаться жизнью, то Жуковский кончает элегическим вздохом о том, что никакое наслаждение не вечно…»[2]. Символический смысл этого образа сам Жуковский раскрывает через 10 лет в оригинальном стихотворении «Мотылек и цветы» (1824), где мотылек – прямое олицетворение души («*Бессмертья вестник мотылек*»), стремящейся только к двум «надменным цветкам» – «*Один есть цвет воспоминания, // Сердечной думы цвет другой*» (ПССиП, II, 240).

Естественно, что Эллису трудно было угадать в стихотворении 1814 г. «Мотылек» дух Гёте. В свою очередь, переводчик продолжил и усилил символическую линию Жуковского. И хотя мотылек («der Falter») возникает и у Эллиса, но центральный образ его интерпретации – бабочка («der Schmetterling») – более яркий и емкий, отвечающий главной идее самого Эллиса-мыслителя. Символический ореол бабочки включает в себя гендерный смысл: бабочка не только воплощение перерождающейся и воскресающей души, она символизирует женское начало Великой Матери, Вечную духовную женственность, которую Эллис провозгласил русской национальной идеей. В немецком языке это неполные синонимы мужского рода, в русском данное различие отражается и на грамматическом уровне.

В остальном, с переводоведческой точки зрения, немецкий вариант Эллиса также довольно точен: рифма и объем текста, художественный стиль Жуковского сохранены. Ср.:

В.А. Жуковский **Мотылек**	**L. Kobylinski-Ellis** **Der Schmetterling**
Вчера я долго веселился, Смотря, как мотылёк Мелькал на солнышке, носился С цветочка на цветок.	Ich schaute lange voller Wonne – Ein Schmetterling vor mir Gar lieblich spielte in der Sonne Im Garten – dort und hier.
И милый цвет его менялся Всечасно предо мной,	Er wechselte die Farben immer, Leicht tänzelnd auf der Au,

[1] Словарь символов. Интернет-ресурс: http://www.slovarik.kiev.ua/symbol/m/130053.html

[2] *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. СПб., 1937. С. 83.

[3] *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. С. 335–336.

То алой тенью отливался, То нежной голубой.	Bald ward er rot in mattem Schimmer, bald glänzte er hellblau.
Я вслед за ним… но он быстрее Виляет и кружит! И вижу, вдруг прильнув к лилии, Недвижимый блестит!	Ich folgte ihm, doch er zog Kreise Um mich und voller Glanz Flog er zur Lilie, schlüpfte leise Dann in den Blütenkranz.
Беру… и мой летун вертляной Дрожит в моих руках. Но где же блеск его румяной? Где краски на крылах?	Ich lief hinzu, ich war am Ziele, Gefasst, er lebte sacht, Doch, blieb nichts mehr vom leichten Spiele, Nichts von der Farbenpracht.
Увы! Коснувшись к ним перстами, Я стер их нежный цвет! И мотылёк… он все с крылами. Но красоты уж нет!	Das Los des Falters war besiegelt Durch meine harte Hand: Er lebte noch, er blieb beflügelt, doch seine Schönheit schwand…
«Так наслажденье изменяет!» - Вздохнувши я сказал: «Пока не тронуто – блистает! Дотронься – блеск пропал!»[3]	So der Genuss, der niemals rastet, Spielt, schimmert und verführt, Der, einmal von der Hand betastet, Gleich seinen Glanz verliert[1]

В результате такого межкультурного (обратного) трансфера изменяется общая модальность стихотворения. Из легкой романтической аналогии раннего Гёте 1768 г. более чем через полтора века получается продукт русского символизма на языке, родном для Гёте. Трансформируется цветовая окраска самого мотылька: «то красный, то синий, то зеленый» у Гёте *(«Bald rot, bald blau, / Bald blau, bald grün»)* он становится *«красным в матовом сиянии» («rot in mattem Schimmer»)* и *«голубым» («hellblau»)*, появляется символика цветов в образе цветущей лилии (ассоциирующейся традиционно с невинностью и женским началом): *«Flog er zur Lilie, schlüpfte leise // Dann in den Blütenkranz»,* а гетевское наблюдение о скоротечности *«радостей»* (*«die Freuden»*) сменяется утверждением преходящести *«наслаждений»* (*«der Genuss»*).

Подобный вариант межлитературного трансфера представляет и обратный перевод на немецкий стихотворения «Ночь». Эллис датирует его 1815 г., хотя точно на сегодняшний день не известно, когда Жуковский перевел текст Августа Вейрауха[2]. Как известно, образ ночи имеет большое множество символических прочтений. Жуковский в своем переводе по сути следует за оригиналом. Развивая образ в романтическом ключе, он вводит традиционный мотив покрывала, ночь у Жуковского – заботливая мать, которая приносит необходи-

[1] *Poljakov F.B.* Literarische Profile von Lev Kobylinski-Ellis… S. 130.
[2] См.: *Лебедева О.Б.* Комментарий к стихотворению «Ночь» // ПССиП, II, 617.

мый отдых своему ребенку, утомленной душе. Эллис же усиливает в своей интерпретации элегическое настроение текста и мифопоэтическое, архетипическое звучание образа ночи: «*Diese Elegie, die in eine ekstatische Anrufung der „himmlischen" Nacht als der Spenderin des Friedens, der Ruhe und der Vergessenheit nach dem ermüdeten Tage übergeht, ist eigentlich eine neue Art des Besingens des Todes als Hüter der anderen Welt*» (*Эта элегия, которая переходит в экстатическое обращение к «небесной» ночи, дарующей мир, успокоение и забвение после утомительного дня, является своего рода прославлением смерти как хранительницы иного мира)*[1]. Такой трактовке соответствует переводческая стратегия автора – он сокращает оригинал, отсекая четыре последних стиха. В результате этого полностью нейтрализуется романтический образ ночи-матери, символически развернутый Жуковским в финальном четверостишии из единственной строки Вейрауха «*Kommt her die Mutter gezogen*». Перо Эллиса легко узнать также по эпитету «ewig-stille» (вечно-тихая). Подобные составные неологизмы, в которых первая основа выражена определением «ewig», являются характерной особенностью стиля и идей Эллиса-символиста (ср. например, принципиальное понятие «вечно-душевного» начала («das Ewig-Seelische»), служение которому является предметом настоящей поэзии). Вслед за Жуковским Эллису удается мастерски передать рифмовку и аллитерацию («*l/n*»), песенное звучание оригинала.

A.H. Weyrauch	**В.А. Жуковский**	**L. Ellis-Kobylinski**
	Ночь	**Die Nacht**
Schon sank auf rosiger Bahn Der Tag in wallende Fluthen, Labend auf brennende Gluthen, Weht nun die Kühle uns an. Und hoch vom himmlischen Bogen Kommt her die Mutter gezogen, Hesperus wandelt so sacht Im süßen Frieden der Nacht.	Уже утомившийся день Склонился в багряные воды, Темнеют лазурные своды, Прохладная стелется тень; И ночь молчаливая мирно Пошла по дороге эфирной, И Геспер летит перед ней С прекрасной звездою своей.	Schon senkt sich so müde und sacht Der Tag in die purpurnen Wogen, In dunklen, azurblauen Bogen Schon gleiten die Schatten der Nacht. Sie selbst ewig-stille und milde Durchschreitet die Äthergefelde, Und Hesperus fliegt noch zuvor Hebt strahlend sein Sternlein empor.

[1] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski… S. 159-160.

Komm'denn, o Himmlische, Du, Und wehre den nagenden Schmerzen, Fülle die schlagenden Herzen, Die armen, mit seliger Ruh'. Mit deinem fächelnden Schwingen, Mit sanft einschläferndem Singen, Wiege die Kinderchen dein O, wiege, wiege sie ein![1]	Сойди, о небесная, к нам С волшебным твоим покрывалом, С целебным забвенья фиалом, Дай мира усталым сердцам. Своим миротворным явленьем, Своим усыпительным пеньем Томимую душу тоской, Как матерь дитя, успокой (ПССиП, II, 230)	Du Himmlische, steige hernieder, Dein Schleier die Erde verhülle, Dein Frieden die Seelen erfülle, Den Tag laß vergessen uns wieder[2]

И наконец, второй «жемчужиной» лирики Жуковского, принадлежащей «сокровищнице русской поэзии», Эллис по праву считает элегию 1828 г. «Море». Его комментарий к стихотворению раскрывает символический потенциал поэтической образности романтика. Море, в прочтении Эллиса, представляет собой известный в мистических учениях эпохи «символ души мира»:

Die mystisch-romantische Naturauffassung Joukowskis und seine ganze Weltanschauung fanden in dieser Elegie ihren vollendeten, unvergänglichen Ausdruck. Das breite Meer als das lebende, fühlende, leidende Abbild des hohen, ewigen Himmels, wird hier zum Sinnbild der Weltseele in ihrer verborgenen Sehnsucht nach der Verklärung und Rückkehr zur Harmonie mit dem Himmelsreich.

Die mystische Tiefe, die Klarheit der symbolischen Bilder und der Wohlklang der wellenartigen, bald ruhig wogenden, bald stürmisch steigenden Verse dieser Elegie sind einzigartig [3].

(Мистически-романтическое понимание природы и все мировоззрение Жуковского нашли в этой элегии свое совершенное выражение. Широкое море как живое, чувствующее, страдающее отражение высокого, вечного неба становится здесь символом мировой души с ее скрытым томлением о прояснении и возврате к гармонии с небесным царством.

Мистическая глубина, чистота символических картин и созвучие волнообразных, то спокойно волнующихся, то бурно встающих стихов этой элегии неповторимы).

Взаимопроникновение лирического Я, моря и неба как отражение и ощущение безграничной полноты жизни – идея, созвучная мистическому мировоззрению символиста Эллиса. Жуковский сам раскрыл свое символическое понимание поэтической маринистики (спустя 5 лет после написания элегии):

Жизнь человеческого рода можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные волны, восстающие, падающие и беспрестанно сменяемые другими. Каждая из них кажется каким-то самобытным созданием; и если бы каждая могла мыслить, то она, в быстром своём существовании, могла вообразить, что действу-

[1] См.: *Лебедева О.Б.* Комментарий к стихотворению «Ночь» // ПССиП, II, 617.
[2] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski… S. 159–160.
[3] Ibid. S. 194–195.

ет и созидает для вечности. Но она со всеми своими скоропреходящими товарищами принадлежит к единому великому целому: все они покорствуют одному общему движению, иногда движение кажется бурею: бездна кипит; но вдруг всё гладко и чисто; и в этом за минуту столь безудержном хаосе вод спокойно отражается чистое небо (ПСС, XII, 25).

Таким образом, характерные концепты Жуковского – универсализм, преходящий статус земного и жизнь для вечности – разворачиваются Эллисом в соответствии с контекстом идеями немецких мистиков, Вл. Соловьева и русского символизма, под непосредственным влиянием которых он находился. Данная трактовка элегии не противоречит авторской. Доказательством этому может служить мастерский перевод Эллиса. «Das Meer» является полным, точным как в лексическом, так и в ритмико-интонационном отношении, практически образцовым и, с нашей точки зрения, лучшим переводом Эллиса из Жуковского. Единственный значимый случай намеренной трансформации поэтической образности связан с переводом существительного «мгла». Ср.:

Море	**Das Meer**
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу... И мгла исчезает, и тучи уходят… (ПССиП, II, 226).	Du stürmst sie, du heulst, wogst du wütend die Wellen, Du greifst und zerreißt die feindliche Nacht. Und schwindet die Nacht und entfliehen die Wolken…[1]

Эллис вновь сгущает краски, вводя образ «враждебной ночи», в то время как у Жуковского не идет речи о смене времен суток и об их архетипическом противопоставлении. «Ночь» в переводе текста романтизма нельзя считать самым удачным эквивалентом для существительного «мгла», означающего временную завесу. Можно утверждать, что такой перевод не является ошибкой Эллиса, последовательно акцентировавшего мистический характер поэзии Жуковского, метафизику его образов и трактовавшего «ночь» в переводе одноименного стихотворения как «символ смерти», противопоставленный полноте жизни.

Таким образом, переводы Л.Л. Эллисом поэзии В.А. Жуковского представляют собой уникальный случай самопрезентации русской литературы в европейском культурном пространстве, а также позволяют наблюдать механизмы межкультурного трансфера при обратном переводе («гетевский сюжет» эллисовской рецепции) и внутрикультурной преемственности и адаптации (от русского романтизма к русскому

[1] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski… S. 195.

символизму). Как литературный факт переводческая и критическая рецепция Эллиса и немецкие автопереводы Жуковского еще раз подтверждают тесные связи, постоянное взаимовлияние и внутреннюю созвучность русской и немецкой литератур.

9. Немецкие поэтические послания к В.А. Жуковскому: образ адресата

В заключительном разделе книги попытаемся обнаружить черты образа Жуковского на материале немецких поэтических посланий к нему, большая часть которых не опубликована. Практически каждое из стихотворных писем к поэту открывает целостный фрагмент его жизнетворчества и заслуживает отдельного внимания. Если русские послания к Жуковскому в основном собраны и атрибутированы, то многочисленные тексты на немецком и французском языках, репрезентативность которых не вызывает сомнения, ждут своих исследователей.

Художественные послания отличаются разной степенью мастерства поэта-адресанта, характером отношений с Жуковским и многими другими факторами. Один из немногих уровней, на котором они все вполне соотносимы друг с другом – имплицитная или непосредственно эксплицированная реализация образа адресата в художественном тексте, которая является одной из неотъемлемых характеристик жанра. Мифообраз, точнее его информативная часть, «целенаправленно созданная или стихийно возникшая форма отражения объекта», или имидж Жуковского – это то, что организует послания, является своего рода жанровым стержнем. Принципиальная диалогичность характерна для всех немецких посланий к Жуковскому, хронотоп этих поэтических текстов не допускает противопоставления «я» – «другой», держится на их неразрывном соучастии.

Символическое преломление личности адресата в стихотворных письмах, во-первых, выражается в характере личных обращений к Жуковскому, во-вторых, скрывается в поэтике художественных текстов, которые априори должны быть понятны поэту. Таким образом, мотивный анализ корпуса поэтических посланий может быть продуктивным в нашем случае.

Категория имиджа актуальна и правомерна в отношении Жуковского, поскольку философская проблема собственного отражения неоднократно становилась предметом его размышлений. Жуковский – один из тех поэтов, кто выразил мысли по поводу собственного имиджа в посланиях к своему же художественному отражению. Известно два таких стихотворных послания к собственным портретам, в кото-

рых обозначена философская проблема образа поэта. Первое – <«К своему портрету»>: здесь результатом осознания важности этой категории является сама форма драматического парадокса.

Я образ, я мечта;
Чем старше становлюсь, тем я
Кажусь моложе (ПССиП, II, 304).

Второе послание Жуковский приложил к портрету, выполненному Теодором Гильдебрандтом по заказу Фридриха Вильгельма IV:

Завидую портрету моему.
Холодною, бесчувственною тенью
Он будет там, где жить бы сам хотел я
Внимающей, любящею душою (ПССиП, II, 334).

К синонимическому ряду «образ, мечта» добавляется слово «тень» с очевидной отрицательной коннотацией, подчеркнутой противопоставлением ключевому понятию в художественной антропологии Жуковского – «душе». Несмотря на эту искреннюю оценку, глубоко и достаточно скоро осознав неизбежную важность такого явления, как имидж, Жуковский чрезвычайно внимательно относился к нему – сознательно работая над своим образом. Эта была как общеизвестная внутренняя работа (постоянное самообразование и творческое развитие), так и работа над образом, воспринимаемым окружающими (преподнесение в подарок собственных изображений).

В русских стихотворных посланиях разных лет обращения к Жуковскому-адресату связаны, как известно, с его поэтическим творчеством; прежде всего, с балладами и переводами: «Жуковский!», «балладник», «краса певцов» (К.Н. Батюшков); «Жуковский, милый друг!» (Д.В. Давыдов), «природою на песни обреченный», «Штабс-капитану, Гёте, Грею, / Томсону, Шиллеру привет!» (А.С. Пушкин) и т.п.

Эволюция мифообраза Жуковского в творческом сознании А.С. Пушкина отражена в подробных исследованиях М.А. Цявловского[1] и Ф.П. Федорова[2]. Этот мифообраз соединяет в себе различные представления о Жуковском. Прежде всего, как о первом романтике,

[1] См., например: *Цявловский М.А.* К посланию «К Жуковскому» («Благослови, поэт!..») // Фундаментальная электронная библиотека [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/zsp/zsp-105-.htm?cmd=2#$f105_1, свободный. Дата обращения: 11.06.2009 г.

[2] См. работы Ф.П. Федорова: 1) Жуковский в поэтическом сознании Пушкина: год 1818 // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 25–42; 2) Жуковский в поэтическом сознании раннего Пушкина (1820-е годы): Статья первая // Пушкинский сборник. Иерусалим, 1998. Вып. 2; 3) Жуковский в поэтическом сознании раннего Пушкина (1820-е годы): Статья вторая // Пушкинский сборник. Даугавпилс (в печати).

поэте гражданской героики, барде (стихотворение «Воспоминания в Царском Селе», послание 1816 г.); затем – как о главе Арзамаса и центральной фигуре русской литературы. От стороннего восприятия Жуковского как культурного явления Пушкин приходит к усвоению семантических констант его романтизма на уровне реминисценций, реализуя в дальнейших посланиях поэтику «побежденного учителя» как в семантическом, так и в структурно-языковом планах. И наконец, итоги пушкинского ученичества подводятся в «Руслане и Людмиле», где образ Жуковского построен на пересечении «энтузиастичности» и иронической пародийности.

Свой концептуальный целостный мифообраз дает Ф.И. Тютчев в посвящении «Памяти В.А. Жуковского», написанном после смерти поэта (1852). Центральной в стихотворном представлении Тютчева является главная мифологема романтика – мифологема души, подчеркнутая христианско-мифологической образностью, свойственной позднему Жуковскому:

И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...[1]

Русский образ Жуковского демонстрирует, в первую очередь, прямую преемственность авторов стихотворных обращений, генетически унаследовавших мифопоэтику романтической системы своего адресата. Риторический вопрос, которым начинается тютчевское стихотворение («В ком не было ни лжи, ни раздвоенья?»), сразу отсылает к главному кредо Жуковскому о тождестве жизни и поэзии. В знаковых поэтических посланиях своих соотечественников внешне он выступает как фигура иного, высшего порядка, как лидер и учитель с ореолом святости («Достойны ль мы священного залога?»), однако черты его образа вырисовываются главным образом имплицитно, выражаются интертекстуально. Естественно, что о Жуковском-поэте говорится в русских стихотворениях на его особом поэтическом языке. В результате ассимиляции констант романтической системы поэта не всегда возможно отличить собственно оригинальную поэзию о Жуковском и стилизованные обращения к Жуковскому на языке самого Жуковского. В случае с немецкими поэтическими посланиями разноязычие поэзии адресата и авторов выступает фактором, способствующим объективному разграничению оригинального и стилизованного дискурсов.

[1] Цит. по: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 546.

Авторы немецких стихотворных писем принадлежат к числу «забытых друзей» поэта, о которых до настоящего времени известно немного, несмотря на признание принципиально важной роли дерптского круга в процессе его становления. Впервые на актуальность этой темы указала М.Г. Салупере, представившая некоторых из «забытых» друзей[1]. Среди авторов привлеченных нами текстов – М. Асмус, К. Петерсен, Струве, А. фон Мальтиц и др.

Хронология стихотворных писем охватывает более 20 лет. Основная масса посланий относится к дерптскому периоду и последерптскому времени 1810-х гг. Среди коммуникативных поводов посланий ведущее место занимает день рождения Жуковского. Большинство текстов имеют личный характер, в отличие от многих русских стихотворений они не предназначены для публикации и относятся к жанру поздравительного дружеского послания. Первая характерная особенность мифообраза адресата в немецких посланиях заключается в том, что Жуковский позиционирован как друг и собеседник, а не только как поэт. Об этом свидетельствует преобладание посвящений типа «Dem geliebten Freunde», «Dem sehr geliebten Freunde В.Ж.», «Dem Freunde Shukowski», «An Herrn von Shukowsky», «Monsieur de Jukovsky». Образ адресата-поэта маркирован стихотворной формой и поэтикой текстов 1810-х гг. 1815–1817 гг. – время «профессионального» подъема романтика, выхода двух томов «Стихотворений» и назначения при дворе, чем и обусловлен всплеск поэтических посланий от творческих дерптских друзей Жуковского.

Самая богатая история поэтической переписки принадлежит М. Асмусу. По указанию М.Г. Салупере, его перу принадлежат 15 посланий. В стихотворениях Асмуса Жуковский предстает, прежде всего, в образе новорожденного младенца на руках матери. Этот неизменный лейтмотив проходит сквозь все тексты автора. Так, в письме от 29 января 1816 г. читаем:

Heut' ist der Tag, an dem mit Lust und Schmerzen
Das Mutterauge, betend, Dich erstrahlte,
Zum ersten Mal dein Bild sich darin malte,
Und sanft Du ruh'test an dem Mutterherzen.

Heut' leuchten Dir des holden Festes Kerzen,
Und was dem Mutterauge Dir entstrahlte,
Und was mit Rosen ihr die Wange malte;
Davon durchglüht sind deiner Freunde Herzen[2].

[1] *Салупере М.Г.* Забытые друзья Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 431–455.

[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 246. Л. 1–1об. Перевод: Сегодня день, в который с радостью и болью / Глаза матери в молитве Тебя осветили, / В первый раз твой образ в них отра-

Ровно через 24 года стихотворное поздравление Асмуса развивает тот же образ именинника:

Freudig begrüßet die Sonne den Tag,
Da Dich die Mutter mit Wohlbehagen
Lieben wiegte auf ihrem Schoß,
In Dir der Wünsche Erfüllung lagen.
Das ist der Weiber beseligend Loos,
Dass sie ein Kindlein am Busen tragen.
Betend den Blick dem Himmel gerichtet,
Hatte dem Herrn sie Vieles zu sagen:
Dass er dem Söhnlein schenke Gedeihen,
Dass er ihn treibe den Herrn zu erfragen;
Dass er das Schwert des Glaubens führe,
Frechheit der Lüge mit Muth zu verjagen;
Dass er stets Liebe im Busen spüre,
Dass ihm die Herzen entgegenschlagen;
All, was die Wege noch ebnet und schmückt,
Dem Herrn vermochte sie's vorzutragen;
Nun kniet sie dankend an seinem Thron,
Dass er sogar nichts ihr abgeschlagen;
Denn, will sie hören von ihren Sohn,
Braucht sie getrost nur nachzutragen,
Man wird ihr in Hütten, sowie am Thron,
Von ihm nur lautes Gutes sagen.
So wirkt stets fort ein frommes Gebet,
das Mutterliebe emporgetragen;
Es schafft, noch über das Grab hinaus,
Dir Segen, wie in frischen Tagen:
Und das ist meine Freude und Lust,
Dir das zu singen, Dir das zu sagen;
Dir schlägt ein Herz in fester Brust,
Das mir Gehör mag nicht versagen[1].

зился, / И тихо Ты покоился на материнской груди. // Сегодня для Тебя зажжены свечи святого праздника, / И то, чем светили Тебе глаза матери, / И то, от чего розовели ее щеки, / Пронизывает сердца твоих друзей (перевод везде наш. – *Н.Н.*).

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 260. Л. 5–5об. Перевод: Радостно приветствует солнце тот день, / В который мать Тебя с удовольствием / Любя, баюкала на коленях, / В Тебе видя исполнение желаний. / В том женщин упоительная судьба – / Ребенка носить у сердца. / В молитве обратив взгляд к небу, / Она о многом должна была сказать Господу: / Чтоб подарил он прелестнику удачу, / Чтоб направил его по пути, / Чтобы снарядил его щитом веры, / Чтобы побеждать дерзость лжи; / Чтоб он чувствовал всегда любовь в своей груди; / Чтобы сердца бились ему навстречу, / Всё, что пути сглаживает и украшает, / Хотела она испросить у Господа. / Теперь она преклоняет колени в благодарности перед его троном, / Ведь он ни в чем ей не отказал. / И если она захочет услышать о своем сыне, / Она может быть спокойна, / И в хижине, и на троне / Ей скажут о нем только доброе. / Так продолжает действовать смиренная молитва, / Которую вознесло материнское сердце. / Она дает еще из-за гроба / Тебе благословение, как в первые дни: / И это

Мотив святой материнской любви, благословения сына из иного мира представляют Жуковского-адресата в образе невинного, чистого новорожденного младенца, способного тонко чувствовать. Организующим элементом цикла посланий Асмуса является христианская истина о сущности взаимоотношений человека и макрокосма – «Бог есть любовь» (перед отъездом поэта за границу он подарил ему Евангелие с надписью «Gott ist Liebe»). Признания самого автора в глубоком чувстве к Жуковскому следует понимать именно в этом религиозно-романтическом измерении. Любовь как основа миропонимания, объединяющего автора и получателя послания, как пространство, связывающее их, проходит рефреном в цикле поэтических писем Асмуса. Например, в послании от 29 января 1816 г.: «Ich liebe Dich! Erschein' ich Dir verwegen; / Verzeih', Du hast es selbst Dir so bereitet» («Я люблю Тебя! Если покажусь дерзким; / Прости, Ты сам так подготовил»). Ровно через год Жуковский получает еще одно стихотворение от Асмуса о всеобъемлющей, мирозиждительной природе любви:

Millionen Millionen
Lieben auf dem Erdenball;
Und es spricht aus allen Liedern,
Wie sie liebend Lieb' erwidern;
Wie ein Hütten, so auf Thronen,
Liebe wohnet überall.

Dieses süßte Wonneleben
Rauscht im Laube, rauscht im Bach;
Flötet durch die Nacht der Haine;
Wirbelt über Feld und Raine;
Zieht durchs Herz mit sanftem Beben;
Redet noch in Weh und Aeh!

Darum preis' aus dem Gemüte
Jenen seligen Augenblick,
Der dem Schoße Dich entwunden,
Diesen Keim von allen Stunden:
Welche Knospen, welche Blüte,
Gab Dir dieser Augenblick!

Millionen Millionen
Lieben auf dem Erdenball;
Und es spricht aus allen Liedern
Wie sie liebend Lieb' erwidern;

моя радость и услада, / Спеть тебе об этом, сказать тебе об этом. / В твоей крепкой груди бьется сердце, / Которое не откажет и выслушает.

Wie ein Hütten, so auf Thronen,
Liebe wohnet überall[1].

Традиционные поэтизмы немецких романтиков – «süßes Sehnen» и «Sehnsucht» – также включаются в послания Асмуса в связи с образом Жуковского. Сладостное томление и тоска по милому идеалу, романтическое двоемирие, элегические ноты и примиряющий, идиллически звучащий голос автора – то, что вошло в генетический код русской поэзии благодаря Жуковскому и отразилось в эквивалентных поэтических формулах Асмуса. Послания Асмуса прочитываются как метапереводы поэзии Жуковского 1810-х гг., времени дерптской дружбы. Например, первые три из шести секстетов стихотворения от 24 сентября 1817 г.:

Kaum fünfzehn Jahr fühlt' ich ein Heimlich *Sehnen*,
Es zog mir wunderbar zu blauen Augen,
Und so wie Bienen aus den Blumensaugen,
So schlürft ich Himmelslust aus *süßen* Blicken:
Nichts konnte mir das junge Herz erquicken
Als dieses ewig rege, *süße Sehnen*.

Dies *Sehnen* ist mir immer true geblieben,
Und hat mich bass erfreuet und gequälet.
Doch war von ihm manch Andres Ziel erwählet:
Bald zog's mich fern zu meiner Jugend Auen,
Bald zu den Füßen liebereicher Frauen,
Und wie es zog, so zog es mich zum Lieben.

Jüngst fühlt' ich seine Macht ohn' Unterlassen;
Zu Dir zog's mich, zu Dir dem Vielgetreuen,
Nur sehen Dich, das sollte mich erfreuen!
Die Hoffnung nahte stets mit *süßen* Bildern,
Der Sehnsucht hehre Macht konnt'sie nicht mildern,
Sie zieht und quält mich noch ohn' Unterlassen[2].

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 246. Л. 3–3об. Перевод: Миллионы, миллионы / Любят на земле; / И все песни говорят о том, / Как они, любя, отвечают на любовь; / Как в хижинах, так и на тронах / Любовь живет повсюду! // Это сладкое блаженство жизни / Шумит в листве, шумит в ручье; / Играет на флейте в ночи, / Кружит над полями и лесными опушками, / Пронизывает сердце нежным трепетом; / Говорит в беде и радости! // Потому прославляю от всего сердца / Тот счастливый миг, / Когда ты появился из лона, / Этот росток всех будущих часов: / Какие бутоны, какое цветение, / Подарил тебе этот миг! // Миллионы, миллионы / Любят на земле; / И все песни говорят о том, / Как они, любя, отвечают на любовь; / Как в хижинах, так и на тронах / Любовь живет повсюду!

[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 246. Л. 5. Перевод: Почти пятнадцать лет я чувствовал тайное томление, / Оно чудом тянуло меня к голубым глазам, / И как пчелы из цветочных бутонов, / Так и я черпал в сладких взглядах небесное вдохновение: / Ничто не могло напоить мое юное сердце, / Как это вечно живое сладкое томление. // Это томление всегда оставалось со мной, // То радовало меня, то мучило, / Но оно выбирало себе иную цель, / То оно тянуло меня далеко, к нивам моей юности, / То к ногам любимых женщин, / Но куда бы оно меня не тянуло, всегда к любви. // Недавно я почувствовал его власть

Во-первых, поэтический концепт немецкого романтизма («Sehnen», «Sehnsucht»), который объединяет в себе страстное желание, любовь и тоску по идеальному, преломляется в посланиях Асмуса в связи с образом адресата. Томление по неизвестному и прекрасному, далекому и милому обретает вполне конкретный объект – Жуковский в поэзии Асмуса становится частью мира идеального, прекрасного «там». Этот факт связан не столько с отъездом реального Жуковского за границу, сколько с сущностным свойством его романтизма, которое понял автор посланий.

Во-вторых, суть характера и творчества русского романтика иллюстрируется в поэтическом лексиконе приведенного фрагмента. Одно из ключевых слов лексикона Жуковского «сладкий» (конечно, в немецком варианте – «*süß*») организует лирический дискурс Асмуса, герой которого движется от «сладких взглядов», не способных утолить «сладкое томление», к «сладким картинам» воспоминания об адресате[1].

Итак, образ Жуковского в посланиях Асмуса 1810–1820-х гг. имеет ярко выраженные черты элегического, психологического романтизма, созданного русским поэтом. С одной стороны, индивидуальная русскоязычная геральдика его жизнетворчества находит эквиваленты в соответствиях немецкого романтизма «бури и натиска», а с другой – религиозное откровение, неотделимое от святости любовного чувства, внутренняя субстанциальность («сладость») делают узнаваемым образ русского поэта в независимости от культурно-национальной принадлежности автора посланий. Те же черты портретируются в зрелых посланиях «ученика-победителя» А.С. Пушкина 1818 г., на вершинном этапе постижения им феномена Жуковского[2].

непобедимо, / К тебе оно меня тянуло, к тебе многопреданному / Только видеть тебя, вот что могло меня порадовать! / Надежда все приближалась со своими сладкими образами, / Томления священную силу она не могла смягчить, / Оно до сих пор тянет и мучает меня непобедимо!

[1] По словам Г.А. Гуковского, «в системе Жуковского, будучи перенесен с определяемого на субъекта речи, определяя не столько предмет описания, сколько описывающее сознание, этот эпитет получил возможность связей с любым почти предметом и действием, попавшим в орбиту осознания духа. Он стал обозначать всякое положительное отношение к миру, ибо его емкость, неопределенность выделяла в нем оценочную тональность за счет определенных эмоций. Любовь, умиление, восторг, наслаждение красотой, покоем, чувство счастья и многое другое выражалось в этом эпитете, и он прилагался ко всему включенному в образные комплексы, выражавшие эти состояния» (*Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 61–62).

[2] *Федоров Ф.П.* Жуковский в поэтическом сознании Пушкина: год 1818 // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 25–42.

Эволюция образа адресата в посланиях Асмуса соответствует ступени развития художественного метода Жуковского, отражает его эксперименты в области стиха и нарратива. В 1840 г. ко дню рождения русский поэт получает объемное оригинальное произведение. Текст композиционно представляет собой сочетание рифмованной прозы (белого стиха) и классических стихов. Языковая игра Асмуса отражает эксперименты зрелого Жуковского в области сказочного гекзаметра. Дактилическая рифма, свойственная русскому фольклору и введенная в сферу высокой поэзии Жуковским, структурно организует послание. Новые качества его нарратива – сказовость, близость разговорной речи, глубинный синтез лирики и эпоса, стиха и прозы – пародически отражаются в объемном послании и акцентируются графически. Панторифмически связанные всевозможными способами слова и словосочетания соединяются нижним подчеркиванием, которое позволяет избежать деления на стихи и превращает повествование в вязь. Начало:

Ich nahm den Kalender_des Jahres Anfänger und Vollender_diesen Festtagsender_und Mond- und Sonnenwender_und durchsann die Tage des Januars_da wurd' ich gewahr_und ward mir's klar_dass er habe einen Glanztag__einen Tanztag__einen Kranztag__Deinen Geburtstag. Da trübte mich's, dass Du fern bist__wie ein Stern ist;__und ein Kern bist,__den man gern isst;__und die Feder wetzte ich,__und setzte mich,___und schrieb an Dich und letzte mich. O, Du Hochverehrter__Hochgelehrter___lang Entbehrter___und stets Begehrter__mir immer Werther___weisst Du, welchen Wunsch ich nährte? Dass Du doch wärst mein Stadtgefährte.___Ich ginge, Dich zu grüßen,___und legte Dir zu Füssen___meine Wünsche, die süßen. Mein feuchter Blick___glänzte von Deinem Glück!__Meine Rechte,__was sie Dir brächte?___Einen deutschen Druck,__keinen Schmuck!—Einen Händedruck,__der Dir sagen sollt,__was ich wagen wollt,__um zu zeigen Dir__dass ich eigen Dir,__dass Du eigen mir. Dass ich hinan rede,__da ich Dich anrede,__ist in der Brust schier,__recht hohe Lust mir. Dass ich das Wort stutze und putze__uns dass ich Dich dutze,__das geschieht,__in der Brust, wie im Lied,__weil ich Dich ehre,__und Dich zu lieben begehre,__und unmöglich entbehre,__und viel verlöre, wenn ich's verlöre.__ Ich stände nicht hier, an Worten putzend und stutzend,__wenn Du wärst einer von einem Dutzend; aber Du siehst bewundert und einzig,__und machst zwei Hundert aus neun und neunzig[1].

Точный нехудожественный перевод асмусовского текста выглядит нелепо и нуждается в множественных комментариях, касающихся биографической ситуации, языковой игры, скрытых аллюзий на поэзию романтика Жуковского, однако приведем здесь один отрывок.

Я взял календарь_начинатель и завершитель года_этот отправитель праздничных дней_и вращатель луны и солнца_и поразмышлял над январскими днями_тогда я обнаружил и выяснил_что у него блестящий день_танцующий день_коронный день_Твой день рождения. Тут мне стало грустно, что Ты далеко_как звезда;_и ты тот орех_который с удовольствием ется;_и наточил я перо,_и сел,_ и написал Тебе, и усладил себя. О, Ты высокочтимый_многоученый_надолго отнятый_и всегда желанный_мне

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 260. Л. 1.

всегда дорогой,_знаешь ли Ты, какое желание я питаю? Чтоб ты все-таки жил в моем городе._Я пошел бы, Тебя проведать_и сложил к твоим ногам_мои желания, сладкие. Мой влажный взгляд_сиял бы от Твоего счастья!_Моя правая рука, что бы она Тебе принесла?_Немецкое пожатие,_не украшение!_Рукопожатие,_которое сказало бы тебе,_то, что я хотел сказать,_чтоб показать_что я принадлежу Тебе,_что Ты принадлежишь мне. То, что я сейчас говорю,_когда говорю с Тобой,_в моей душе чисто,_по-настоящему радостно для меня. То, что я слова укорачиваю и чищу_и что я говорю Тебе Ты,_происходит и в душе, как и в песне,_потому что я Тебя почитаю,_и Тебя хочу любить_и невозможно скучаю_и много б я потерял, если бы потерял это._Не стоял бы я тогда здесь,_укорачивая и вычищая слова,_если б был ты одним из дюжины; но Ты смотришь удивленно и особо_и превращаешь девяносто девять в две сотни.

На уровне поэтической семантики здесь, как и в последующем тексте, представлена сложно и многоступенчато сконструированная система подтекстов, вплетающаяся в ткань основного повествования. Элегический психологизм, мифопоэтика Жуковского, лейтмотивы всего корпуса прошлых посланий Асмуса, поэтические клише немецкого романтизма переплетаются в тексте. В результате создается метатекстовый хронотоп, включающий сюжет диалога двух поэтов и двух друзей. Самый яркий пример включения интертекста поэзии Жуковского в послание касается переложения «Ундины» (1836):

Ob gelungen,__nicht gelungen,__meine Kleinegesungen,__Alles Dir als Huldigungen,__ohne viel Entschuldigungen.__Wenn sie nun lässt in deinen Zügen,__einige Furchen voll Vergnügen;__tröstet sie Deine Genügsamkeit,__mit ihrer geringen Fügsamkeit,__und ihrer deutschen Biegsamkeit;__und die kleine Fiye,__macht Dir feine Kniye,__wie die kleine Niye,__die unbeseelte;__von Dir beseelte,__von Dir besungene,__so wohl gelungene[1].

(Удалось ли,_не удалось ли_мое маленькое песнопение_всё тебе в преклонение,_без долгих извинений._Если оно вызовет теперь в твоих чертах__морщинки удовольствия_утешит Твою невзыскательность__своей покорностью__и своей немецкой гибкостью;__то маленькая фея__нежно преклонит колено__как маленькая никса__неодушевленная;__Тобой одушевленная,__Тобой воспетая,__так хорошо удавшаяся).

В произведение Асмус полностью включает одно из своих ранних поэтических посланий Жуковскому от 29 января 1816 г. (см. выше), снабжая его новым вступлением в шуточно-игровом ключе. Этот новый зачин органично включает раннее романтическое лирическое послание в новое, которое характеризуется иной субъектной организацией. Лирическое Я в немецком тексте занимает по отношению к образу адресата позицию самоуничижительную, создавая травестированную сентиментально-комическую ситуацию.

Ich grüss den Tag, da Du geboren,
Mein Herz hat ihn sich auserkoren,
Dass ich singe, wie es auch sei,
Freudig ein Lied vor Deinen Thoren;

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 260. Л. 5 об.–6.

Bedenk, das Alter singt gemach,
Der Jugend Most hat ausgegohren;
Mit Musengunst hat Musenkunst
Bei mir sich allgemach verloren.
Verzeih mir, lieblichster Poet,
Dass ich ein Mart'rer Deiner Ohren,
Ich singe, wie mein Ziesig singt,
Und sollt es Deinen Blick umfloren;
Warum hast Du's mir angetan,
Und warum ward'st Du je geboren![1]

Следующее за этим текстом послание 1816 г. функционально прочитывается в общей композиции как побуждение к воспоминанию – не только конкретному (о далеких временах юности), но и в смысле философии воспоминания Жуковского. Таким образом, посредством интертекста в произведении раскрывается диалог двух поэтов.

Сюжет дружеского послания акцентируется в заключении поэтическими строками, взятыми из второй сцены третьего действия «Гамлета» У. Шекспира: «Der keine Rent' als seinen muntern Geist // Um sich zu nähren und zu kleiden hat». Слова Гамлета обращены к его другу Горацио, которого он уверяет в искренности своих к нему теплых дружеских чувств. Ср. начало сцены в русском переводе М. Загуляева (соответствие постскриптуму Асмуса выделяю курсивом):

Горацио. К вашим услугам, принц.

Гамлет. Милый мой Горацио! ты лучший из всех людей, которых я знаю.

Горацио. Мой дорогой принц...

Гамлет. Не думай, что это лесть!.. *какой выгоды ждать мне от тебя, бедняка, у которого весь доход – его неистощимая и ясная веселость?* Разве беднякам льстят? Нет! Пусть медоточивый язык льстеца лижет ноги глупого богача, пусть низкопоклонство падает ниц перед выгодой! Слушай! С тех пор как я стал способен выбирать людей и различать их между собою, я отметил тебя печатью моего предпочтения, потому что увидел в тебе человека, легко и свободно несущего бремя горя, человека, принимающего с одинаковым равнодушием обиды и дары счастия. Блаженны те люди, которых рассудок и страсти уравновешены до таких размеров! Они не будут покорною игрушкою счастия! Дайте мне человека, который бы не был рабом своих страстей, и я прижму его к моей груди, как прижимаю тебя, буду носить его образ в моем любящем сердце подобно твоему![2]

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 260. Л. 1об. Перевод: Я славлю день, когда ты родился, / Мое сердце избрало его себе. / Чтоб спеть, как бы то ни было, / Радостную песню у твоих ворот; / Подумай, возраст поет тише, / Вино юности перебродило, / С благосклонностью муз и искусство муз / Мною было потеряно. / Прости мне, дражайший поэт, / Что я терзаю твой слух, / Я пою, как поет мой чиж, / И если это затуманит твой взор; / Зачем Ты причинил мне это, / И зачем же Ты родился!

[2] *Шекспир У.* Гамлет: Антология русских переводов: 1828–1880 / Сост. В. Поплавский. М.: Совпадение, 2006. Цит. по электронному ресурсу. Код доступа: Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_hamlet21.txt#2, свободный. Дата обращения: 10.06.2009 г.

Итак, образ Жуковского раскрывается в посланиях Асмуса в двух взаимосвязанных плоскостях, автор обращается к адресату как к другу и потом уже как к поэту. Поэтические успехи русского романтика стилизуются, пародически отражаются в стихах и прозе писем от его немецкого друга на уровне поэтической семантики, лексикона, композиции и модальности. Константный сюжет уверений в искренности и глубине теплых чувств к другу-адресату облекается в форму, соответствующую тому или иному этапу творческой эволюции Жуковского-поэта. «Сладкий» сентиментальный элегический психологизм первых посланий соответствует базисным внутренним характеристикам лирики русского романтика этого времени, а в несколько раз большее послание 1840 г. оказывается как по форме, так и по содержанию равнопротяженным крупному лироэпосу зрелого Жуковского.

В целом в немецких посланиях Жуковский отражается более объективно и живо, чем в русских, практически без риторического политеса; однако сущность его образа эксплицируется с помощью тех же постоянных концептов, родственных его основным мифологемам.

10. Художественная система В.А. Жуковского как текст

В.А. Жуковский, открыто признавший себя «побежденным учителем» А.С. Пушкина уже в начале 1820 г., тем не менее, по признанию ученых, оказал решающее влияние на русский литературный процесс всего XIX в. В статье «Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского», открывающей юбилейный сборник «Жуковский и русская культура», изданный к 200-летию со дня рождения поэта ИРЛИ АН СССР (Пушкинским домом), Г.М. Фридлендер указывает: «<…> чтобы правильно оценить поэзию Жуковского, ее историческое значение и смысловой диапазон, ее нельзя рассматривать только в перспективе развития русской поэзии 1810-х годов, до выступлений на литературной арене Пушкина и поэтов-декабристов, но следует исходить также из исторического опыта всего развития русской поэзии от 20–30-х годов XIX в. вплоть до современности»[1]. Эта мысль по-своему была высказана еще В.Г. Белинским, который назвал Жуковского «литературным Коломбом Руси, открывшим ей Америку романтизма», «целым периодом нравственного развития нашего общества» и утверждал, что «без Жуковского Пушкин был бы невозможен и не был бы понят»[2].

[1] *Фридлендер Г.М.* Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 10.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 460; Т. 7. С. 247; Т. 3. С. 507.

Эти высказывания одного из первых русских литературных критиков поразительно проницательны и точны в определении значения личности и творчества первого русского романтика, рассматриваемых в заключительном разделе нашей монографии как единый «жуковский» текст, рецепция которого очень созвучна классической ситуации фронтира («передвигающейся границы»).

***

Жизнь и творчество Жуковского, которые для самого писателя всегда были единым целым, текстом (еще раз напомним его знаменитый, несущий глубокие и разнообразные смыслы принцип: «Жизнь и Поэзия – одно»), всегда находились под пристальным вниманием окружающих. Современники Жуковского были изумлены открытым им для русской литературы миром поэзии. Баллады и идиллии, послания и стихотворные повести, оригинальные и переводные сочинения поэта неизменно вызывали вокруг себя бурные полемики, становились предметом пародирования[1]. Объектом рефлексии оказывались и факты биографии Жуковского (в первую очередь, конечно, следует назвать его деятельность при дворе русского императора, наряду с которой обсуждалось вступление поэта в члены Российской академии, путешествия по России и Западной Европе, даже сугубо личное решение о вступлении в брак с Е. Рейтерн или о возвращении с семьей в Россию). Так уже при жизни писателя начинает складываться «жуковский» текст, своего рода миф о Жуковском.

Устойчивой характеристикой рецепции этого текста (и возникающего на ее основе мифа) изначально становится тенденция к сужению его границ до отдельного жанра, отдельного художественного приема, стилевой особенности и даже одного произведения. Жуковского воспринимали то исключительно как «балладника», «дядьку чертей и ведьм», то как автора идиллий, «совершенно нового <…> рода поэзии», то как открывателя для русской литературы разговорно-сказового гекзаметра. «Певец во стане русских воинов» затмил собой в сознании современников все, написанное Жуковским ранее, позднее на роль главного сочинения Жуковского выдвигались «Славянка», «Невыразимое», в то время как целый ряд произведений не вызвал не только бурного, но даже никакого отклика современников.

Особенно показательно в этом плане отношение к прозе Жуковского, которая оставалась практически незамеченной, и это притом,

[1] См. об этом: *Лопатина Е.Е.* Указ. соч.

что сам писатель, связывавший «образованность» русской словесности именно с уровнем развития русской прозы, придавал своему прозаическому творчеству принципиальное значение на протяжении всей жизни. О прозе Жуковского между тем современниками оставлены весьма немногочисленные, лаконичные, хотя и положительные замечания[1]. Не менее примечательна история прижизненной публикации прозаических сочинений поэта отдельными изданиями или в составе его собраний сочинений. Ряд прозаических произведений был введен Жуковским уже во второе издание его сочинений (1818 г.), в котором они составили отдельный том (т. 4). Озаглавленный «Опыты в прозе», он включил в себя повести «Марьина роща», «Три сестры» и статьи «О критике», «О басне», «О сатире», «Писатель в обществе» и «Кто истинно добрый и счастливый человек». Корпус этих же сочинений, с добавлением «Путешествия по Саксонской Швейцарии», «Отрывков из письма о Швейцарии 1821 г.» и «Рафаэлевой «Мадонны», вошел и в состав отдельного тома прозы, который был издан Жуковским в 1826 г. уже под заглавием «Сочинения в прозе», в дополнение к 3-му изданию «Стихотворений Василия Жуковского» (1824), а также в состав 4-го (1835–1844 гг.) и 5-го (1849 г.) изданий Собрания сочинений писателя. В 4-м издании содержание тома пополнилось «Отрывками из письма о Швейцарии 1833 г.», «Воспоминаниями о торжестве 1834 г.», «Чертами истории государства Российского», статьями «Взгляд на землю с неба», «Последние минуты Пушкина» и некоторыми другими поздними произведениями. Том прозы (7-й) в последнем прижизненном издании повторил прозаический том предыдущего собрания сочинений. Как видим, состав публикаций практически не менялся и переходил из одного собрания сочинений писателя в другое. Основной объем прозаического наследия Жуковского, в частности его поздняя прозой, которую сам писатель называл «святой прозы» и тщательно готовил к изданию (публицистика, религиозно-философские и эстетические статьи 1830–1840-х гг.), так и не вышел в свет при жизни поэта[2].

[1] Так, А.А. Бестужев-Марлинский оценил прозаические сочинения Жуковского как «примерные» (*Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 384), П.А. Плетнев – как «драгоценные образцы повествований» (*Плетнев П.А.* О жизни и сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1853. С. 53), «образцом современной русской прозы» назвал «Рафаэлеву «Мадонну» Н. Полевой (Московский Телеграф. 1832. Ч. 47, № 19. С. 375) и т. д. Специально прозе Жуковского при его жизни была посвящена только одна статья, написанная П.А. Вяземским, – «Сочинения в прозе В.А. Жуковского» (*Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 260–269).

[2] Проза Жуковского 1830–1840-х гг. вошла уже в посмертные тома 5-го издания сочинений писателя – в XI и XIII.

Думается, в этом отразилось явное недопонимание значения прозы в целом для развития отечественной литературы. Общим же результатом такого «сужения» границ творческого наследия Жуковского становится печальный и глубоко ошибочный миф о том, что в 1830–1840-е гг. Жуковский начинает «отставать» от процессов развития русской литературы, из чего следовала не только недооценка позднего Жуковского, но даже его «выведение <…> за пределы литературного развития этой эпохи»[1].

Особенностью рецепции сочинений Жуковского изначально являлось и наличие «передвигающейся границы» между творчеством и биографическим контекстом. Современникам не приходилось предпринимать разыскания, чтобы установить адресатов посланий поэта, посвящений к его произведениям, переклички с реальными событиями, датами, топосами и т. п. Однако при всей своей конкретике сочинения Жуковского отличались скорее автопсихологизмом, чем автобиографизмом, в связи с чем уже при его жизни в параллель реальным именам и фактам возникал ряд мифологем, обраставших своими сюжетами и смыслами: холм «Греева элегия», появившийся в имении Буниных после написания знаменитого стихотворения и вошедший во все семейные предания о творчестве Жуковского, река Славянка и садово-парковый комплекс Павловска в целом, образ Маши Протасовой, гр. С.А. Самойловой и др. Особое внимание уже у современников вызывал образ Гения, Ангела, в связи с которым предпринимались попытки найти их прототипы, что оказалось безуспешным (в отличие, например, от условных адресатов – Нины, Эммы), поскольку, как справедливо указывает А.С. Янушкевич, «автобиографическое прочтение» большинства произведений Жуковского «противоречит его установке на создание эстетических манифестов, тенденции к символической образности»[2].

Весьма показательными в этом отношении могут быть прозаические сочинения Жуковского, особенно созданные в 1815–1824 гг., в «эпоху романтических манифестов»[3]. «Путешествие по Саксонской Швейцарии», «Рафаэлева “Мадонна”», «Отрывки из писем о Саксонии», «Отрывки из письма о Швейцарии» – это произведения, отразившие, говоря словами Ю.Н. Тынянова, «сметание» «фактом эволю-

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 12.

[2] *Янушкевич А.С.* Комментарий к стихотворению «К мимопролетевшему знакомому Гению» // ПССиП, II, 555.

[3] См.: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 10, 115 и далее.

ции» «твердого статистического определения» самого понятия «литература»[1]. Прежде всего, речь идет о переосмыслении Жуковским такой категории, как «эстетическое», начавшемся вполне закономерно именно в области прозы. Его сфера не только расширяется, но сами границы между внелитературным бытом и литературным бытием в прозе осмысливаются писателем как необычайно подвижные и открытые. За этим стоит, конечно, универсализм и синтетизм мышления Жуковского-романтика, очень многое определявшие в его движении к эпосу.

В самом начале 1820-х гг. Жуковский-прозаик одним из первых обращается к материалу, который до сих пор считался внеэстетическим, причем как в лирических, так и в эпических произведениях, и на его основе создает художественный мир своих прозаических сочинений. При господстве художественного вымысла в прозе, который долгое время казался основным и первичным признаком художественности, он обращается к описанию реальных фактов своей биографии, фрагментов собственной повседневной жизни во время своего первого заграничного путешествия. В результате литературное «моделирование» бытия перешло в этих текстах в «жизнетворчество».

В художественной ткани «Путешествия по Саксонской Швейцарии», «Отрывков из писем о Саксонии», «Отрывков из письма о Швейцарии», «Рафаэлевой “Мадонны”» легко увидеть философско-эстетический «замысел». Пейзажные зарисовки здесь по-своему повторяют опыты Жуковского, автора «Славянки» и «Невыразимого», где, как известно, был реализован тип романтического сознания и как основа образа лирического героя, и как художественная форма. И в данных прозаических сочинениях перед нами как бы удвоенное по вертикали повествование, в котором любое описание есть некая самоценная конкретная зарисовка и в то же время оно – знак другого движения, восхождения автора-повествователя к другому миру, вечному и бесконечному. Жуковский насыщает тексты, подобно тому, как он это делал в лирике, настроением, особенным, отличным от ежедневного, благодаря чему предметы, реалии, вещи предстают в особом освещении, отдают свое бесконечное, свою душу, волнуя душу повествователя, пробуждая в нем воображение, порыв к творчеству и ответный порыв читателя.

«Отрывки» Жуковского о путешествии по Европе становятся, таким образом, программами эстетики и поэтики новой прозы. К ним,

[1] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 123.

конечно, уже неприменим критерий «полезности», как к ранним переводным путешествиям писателя (из Жанлис, Шатобриана и др.). Они созданы не для просвещения читателя, а сами в себе заключают свою цель: они написаны для искусства, для утверждения его главного принципа – свободы художника в выборе материала, типа повествования, в жанрово-родовой интеграции. В частности, представляется принципиальным обращение Жуковского к жанру фрагмента, незаконченного текста, ограниченного и в то же время открытого для продолжения, готового к метаморфозам.

В связи с вышесказанным обратим внимание на творческую историю данных произведений. Как известно, в их основе – личные письма Жуковского великой княгине Александре Федоровне (1821 г.), написанные во время путешествия по Германии и Швейцарии. В дальнейшем прием трансформации фрагментов личного письма в литературу станет одним из основных для Жуковского-прозаика, ярко отражая начало процесса, важнейшего для становления русского классического романа – выхода на первый план личности и ее «отсоединения» от готовых жанровых форм. Создававшиеся как личное письмо, рассматриваемые тексты читались не только адресатом. Они публиковались в периодических изданиях, а позднее в составе собраний сочинений писателя и воспринимались и оценивались читателями как литературные произведения, как нравственно-философские и эстетические программы Жуковского.

Так, например, «Рафаэлева “Мадонна”» была воспринята современниками писателя как «образец современной русской прозы»[1], как глубочайшее по своему содержанию и удивительное по форме произведение. П.А. Вяземский писал о нем: «Отрывок из письма о Дрезденской галерее <…> исполнен красоты необычайной. Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о самой “Мадонне”». Это не картина, а видение… Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство»[2].

Наконец, следует сказать о стремлении современников истолковывать сочинения Жуковского в связи с определенными социально-историческими событиями, идеями и концепциями. Здесь достаточно вспомнить красноречивую историю создания «Певца во стане русских воинов». Написанное в октябре 1812 г., стихотворение дорабатывалось в 1813–1814 гг. 122 стиха были добавлены поэтом в строфы, характе-

[1] Слова Н. Полевого. См.: Московский Телеграф. 1832. Ч. 47, № 19. С. 375.
[2] *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 269.

ризующие полководцев и героев Отечественной войны[1], в ответ на предложение И.И. Дмитриева, который 20 февраля 1813 г. в письме высказывал Жуковскому просьбу позволить ему «препоручить кому-либо» из его «знакомцев припечатать в конце пиесы легкие исторические примечания, иные даже необходимые»[2]. Как отмечают комментаторы стихотворения, изменение характеристик, их корпуса зависело «от непрерывных военных переоценок репутаций»[3], хотя только этой зависимостью работу поэта над «Певцом…», по мнению исследователей, объяснить невозможно[4]. Необходимой признается постановка вопроса, с одной стороны, о поэтической традиции «Певца…», а с другой – о принципиальном новаторстве Жуковского в этом произведении. Будучи воспринято как «пиеса», через которую «узнала вся Россия своего великого поэта»[5], «Певец…» вошел «в русское общественное сознание»[6], «характеристики героев были подхвачены и сделаны крылатыми словами»[7], «стало обычным статьи об участниках Бородинского сражения начинать с цитации стихов из “Певца”»[8].

Характерной в этом плане является и проза Жуковского, особенно поздняя, когда писатель сознательно и очень активно обратился к политическим проблемам и как следствие этого – ввел в литературу, в прозу социальные, идеологические вопросы[9]. Безусловно, толчком к тому послужили события, связанные с революцией 1848 г. во Франции и с общей исторической ситуацией в Европе. Однако художественное сознание Жуковского и его проза, конечно, основывались не столько на конкретных общественно-политических событиях, сколько на идеях и душевных переживаниях, вызванных к жизни революционными бу-

---

[1] Кроме того, вместе с Д.В. Дашковым Жуковский приготовил специальные примечания к «Певцу…».

[2] *Дмитриев И.И.* Сочинения. СПб., 1893. Т. 2. С. 217.

[3] См.: *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. / Прим. Ц.С. Вольпе. Л., 1939–1940. Т. 1. С. 367. См. также: Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. С. 98 (письмо от последней трети 1813 г.); письмо Д.Н. Блудову от начала 1815 г. // Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. С. 216.

[4] См.: *Лотман Ю.М.* А.С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 188; *Янушкевич А.С.* Коммент. к стихотворению // ПССиП, I, 598–599.

[5] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 186.

[6] *Янушкевич А.С.* Комментарии к стихотворению // ПССиП, I, 600.

[7] История русской литературы. М., 1941. Т. 5. С. 369.

[8] *Жуковский В.А.* Стихотворения: В 2 т. / Прим. Ц.С. Вольпе. Т. 1. С. 368.

[9] Сходные процессы происходили в творчестве Гоголя, писателей-декабристов. См. об этом: *Анненкова Е.И.* Гоголь и декабристы. М., 1989. С. 12–27, 121–169 (гл. «Мысль и ее историческое бытие в концепции декабристов», «Г.С. Батеньков и Гоголь», «Две книги о России»).

рями. Эти идеи требовали своего выражения и, как следствие, перестройки эстетики и поэтики прозы.

Мысль позднего Жуковского направлена к ряду социально-политических проблем. Прежде всего, это размышления о революции как историческом явлении, о законах истории, о свободе, о реальном социально-политическом положении России и Европы. Кроме того, Жуковский постоянно говорит о христианстве как некоем идеале, основе, которую можно и нужно противопоставить революционному вмешательству в ход истории. Попытка писателя решать политические вопросы неизменно уводила его в область философии, веры, этики и эстетики. В центре при этом всякий раз оказывается мысль о нравственном совершенствовании личности и ее нравственной свободе.

В своих размышлениях о политике, о революции Жуковский постоянно обращается к фигуре Наполеона, в отношении к которому исследователи выделяют несколько этапов[1]. В конце 1830-х, в 1840-е гг., указывает Ф.З. Канунова, «наполеоновский сюжет и сам образ Наполеона у Жуковского укрупняются, принципиально мифологизируются, приобретают историческую значительность, наполняются глубоким философско-символическим смыслом раздумий о судьбе великой исторической личности, о ее ответственности перед миром, о ее трагических ошибках, о подлинном и мнимом бессмертии»[2]. В отношении к поздней прозе это утверждение можно дополнить. Наполеон введен здесь в большой социально-политический и исторический контекст и одновременно выступает символом великого нарушения вечных законов бытия, за которое десятилетиями расплачиваются его потомки. С точки зрения Жуковского, именно первая французская революция и «завоевательный деспотизм Наполеона» пробудили «самоубийственный деспотизм народного самодержавия», узаконили «дух буйства» и поколебали самое «основание гражданского порядка» – религию, уважение власти, покорность долгу, публичную и частную правду («Иосиф Радовиц» – ПСС, XI, 48).

Кроме того, наполеоновская тема возникает в поздних статьях Жуковского в связи с осмыслением особого исторического пути России, точкой отсчета которого признается ее победа над Наполеоном. В статье «По поводу нападок немецкой прессы на Россию» это просматривается наиболее четко. Наполеон осмыслен здесь как завоеватель, во-

[1] См.: *Канунова Ф.З.* Оппозиция наполеонизма и христианства // Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия. С. 102 и далее.

[2] Там же. С. 106.

рвавшийся «в границы русского царства» и «сокрушившийся об твердую волю русского царя», тем самым невольно начавший новый этап исторического развития России, спасшей в войне 1812 г. свою самобытность, покончившей с завоевательной политикой.

Эта мысль об особом пути России будет переходить из статьи в статью, определяя, наряду с другими любимыми идеями автора, их системность. Например, в статье «О стихотворении “Святая Русь”» читаем:

Россия шла своим особенным путем, и этот путь не изменился с самого начала ее исторической жизни <…>. Две главные силы властвовали и властвуют ее судьбою; они навсегда сохранят ее самобытность <…>. Эти две силы суть церковь и самодержавие (ПСС, X, 123).

Или в статье «О происшествиях 1848 года»:

Россия вступит в ее особенный, ее историею, следственно самим Промыслом ей проложенный путь; она не будет Европа; не будет Азия, ибо она государство христианское, она будет Россия – самобытный, великий мир <…> судьба России заключается в развитии самодержавия (ПСС, X, 107).

Здесь весьма интересна степень сближения и расхождения Жуковского с теориями славянофилов. Он не только подчеркивает самобытность развития России, в которой монархия как форма политического устройства общества определяется, как это хорошо понимал Жуковский, в первую очередь особенностями национального сознания, основывающегося на идее целостности духа, на приоритете внутренней свободы, на религиозности миропонимания в целом. Наряду с этим Жуковский, как и Гоголь (впоследствии их поддержит и Достоевский), говорит о необходимости синтеза восточного и западного начал «как сторон одного и того же предмета»[1].

Любопытна одна из очень немногих оценок поздних публицистических статей Жуковского, в частности очерка жизни Радовица и подобных ему по пафосу сочинений, данная бывшим декабристом А.Ф. Бриггеном в письме к Н.И. Тургеневу от 9 января 1859 г.: «Недавно читал я посмертные сочинения Жуковского, изданные Блудовым. Некоторые статьи, как, например, о Радовице, и другие сделали во мне неприятное впечатление. Удивительно, что религия, основанная на любви и на свободе, может клониться к абсолютизму в уме такого доброго человека, как Жуковский»[2]. Тексты поздних статей поэта, как видим, воспринимаются исключительно с идеологической точки зрения, как выражение ошибочной, не соответствующей представлению Бригена об образе Жуковского, позиции. Читатель отказывает автору в праве и даже в

[1] *Гоголь Н.В.* Соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 252.

[2] Цит. по кн.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 330.

органичности передачи в публичном (публицистическом) произведении личных впечатлений, мнений, оценок, которые для Жуковского были важнее фактов и уж тем более важнее рациональных, логических доказательств своей «мысли». Жуковский утверждает не только возможность, но и необходимость вхождения субъективного мира личности автора в литературное произведение (включая публицистику) наряду с объективной картиной мира. А.Ф. Бригген, не отказывая Жуковскому как автору в этом, все же устанавливает канон, границы его образа (такой добрый человек, как Жуковский, не может ратовать за абсолютизм)[1].

***

На рецепцию «жуковского» текста и складывание мифа о поэте и его творчестве существенное влияние оказал факт его смерти. Само это событие мифологизировалось. Ядерные элементы посмертного мифа были заложены в статье «Последние дни жизни Жуковского», написанной в форме письма к неустановленному адресату протоиереем И.И. Базаровым, духовником поэта. Основными в ней становятся мысли о «христианской назидательности и поэтической высокости» ухода Жуковского из жизни. Базаров весьма последователен в создании образа поэта-христианина, достойно прожившего и не менее достойно закончившего свою «многополезную жизнь». Акцент делается на особой тонкости внутреннего слуха Жуковского, настроенного на то, чтобы уметь слышать «распоряжение свыше». Это проявилось и в последние дни жизни поэта, принявшего причастие, спокойно простившегося с женой и детьми, умершего в «самом покойном» сне. «Кротость и спокойствие, сиявшие на лице его, – пишет И.И. Базаров, – ясно свидетельствовали о той тихой кончине, какую ему послал Бог»[2]. Не менее важен и сделанный И.И. Базаровым акцент на дате смерти Жуковского: его отпевали в «продолжении пасхального попразднества». И.И. Базаров признается, что «никогда еще» ему «не доводилось чувствовать всю великость истины, заключающейся в этой торжественной песне воскресения, как в эту минуту, над бренным остатком человека, которого душа была глубоко проникнута живою верою во Иисуса Христа!»[3]. В этой статье была заложена и традиция

[1] Подобной была рецепция статьи Жуковского «О смертной казни». См. об этом: *Виницкий И.Ю.* Поэтическая историософия В.А. Жуковского: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2005. С. 35–38.

[2] Цит. по: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 454.

[3] Там же.

считать поэтическим завещанием Жуковского его поэму «Странствующий жид» и стихотворение «Царскосельский лебедь».

Образ «представителя чистого стремления души к неземной, божественной отчизне» был создан и в стихах, написанных в память о Жуковском. В «Воспоминании» (1852) В.Г. Бенедиктова читаем:

Взор его сиял тем кротким светом,
При котором так просторно мыслям,
Так отрадно сердцу, так тепло;
На челе задумчивость святая
Тихо почивала, райской гостьей
Прилетела на уста поэта
Мирная улыбка, чтоб на них
Отдохнуть под свежей тенью грусти –
Вестницы другого назначенья,
На лице его напечатленной[1].

Или у Ф.И. Тютчева:

Поистине, как голубь, чист и цел
Он духом был; хоть мудрости змеиной
Не презирал, понять ее умел.
Но веял в нем дух чисто голубиный.
И этою духовной чистотою
Он возмужал, окреп и просветлел…
Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел…
(Памяти В.А. Жуковского, 1852)[2].

И никакая логика фактов здесь не действовала. Во внимание не принималась, например, весьма показательная история с запретом цензурой целого ряда произведений Жуковского, признававшихся не соответствующими церковной, православной позиции (самые яркие примеры – творческая история «Баллады о старушке» и особенно попытки Жуковского издать свою «святую» прозу[3]). Закрываются глаза и на собственные признания Жуковского в том, что вопросы веры для него до последнего дня оставались открытыми, и на объективное положе-

[1] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 541.

[2] Там же. С. 546. Можно вспомнить и стихотворение «Жуковский» А.Н. Майкова, написанное в 1883 г.:

Он говорит о Вере, о Надежде,
И о Любви, и о загробной жизни
И сам как бы на рубеже земного
Стоит, вперяя взор открытый в Вечность… (Там же. С. 548).

[3] См. об этом: *Айзикова И.А.* Комментарий к «Балладе, в которой описывается, как одна старушка…» // ПССиП, III, 303–310; *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3; *Айзикова И.А.* Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004. С. 374–393.

ние: довольно сложное взаимодействие в мировоззрении поэта просветительской философии, которой он оставался верен, и религии[1].

Наряду с поэтическими «воспоминаниями» Бенедиктова, Тютчева и др., с одной стороны, со стремлением закрепить в общественной памяти образ Жуковского как общественного деятеля, гражданина, как воспитателя наследника русского престола, верного подданного царю и отечеству, с другой – сразу после смерти Жуковского появляются воспоминания о поэте в традиционном понимании этого термина (например, П.А. Плетнева). Их дополняет публикация неизвестных материалов творчества писателя. А.Д. Галаховым, Н.С. Тихонравовым, М.Н. Лонгиновым предпринимаются первые попытки создать библиографию сочинений Жуковского. «Документальный» ракурс рецепции дополнял «поэтический»: в «жуковский» текст входила мысль, продолжавшая убеждения Белинского и многих других современников Жуковского, – о большом историческом значении творчества поэта, «разбудившего духовные силы общества» (Ф.М. Достоевский «Жуковский и романтизм», 1852), о необычайном масштабе его таланта, о Жуковском – ученике Карамзина и учителе Пушкина (С. Шевырев «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии», 1853).

Творчество Жуковского вновь оказывается в центре размышлений о романтизме. Особое место здесь занимает статья А.В. Никитенко «В.А. Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности» (1853), в которой поэт практически выводится за границы романтической эстетики. Основанием явилось, как это ни странно, закрепившееся в общественном сознании представление о Жуковском как вневременном явлении, как носителе вечной «идеи чистой красоты». Этика Жуковского, утверждает Никитенко, строится на непреходящих ценностях и потому не укладывается в рамки конкретного художественного метода.

Возведение Жуковского на недосягаемый пьедестал в конечном итоге обернулось застоем в осмыслении его творчества, результатом чего стало резкое выступление Д.И. Писарева, который, как известно, назвал Жуковского «пародией на поэта» и отнес его к именам, превратившимся в «пустые звуки» (см. статью 1864 г. «Реалисты»). Вслед за ним выступил в том же духе и А. Милюков (см. его «Очерки истории русской поэзии»). Опасности деконструкции было подвергнуто самое ядро «жуковского» текста, которому по сути отказали в

[1] См.: *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия; *Айзикова И.А.* Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. С. 350–393.

будущем, определив «почетное место в истории литературы» (подчеркнуто нами. – *И.А.*)[1].

Рецепцию личности и творчества Жуковского удалось направить по другому пути Добролюбову и Чернышевскому, которые снова поставили проблему силы и плодотворности таланта Жуковского. Однако подход к поэзии с идеологических (революционно-демократических) позиций вызвал новую угрозу универсальному коду прочтения «жуковского» текста. Добролюбов, как известно, при всем своем уважительном отношении к эстетическим достоинствам поэзии Жуковского, отказывает ему в народности, ограничивая тем самым круг бывших и будущих читателей поэта-романтика. А Чернышевский, ясно понимавший значение Жуковского в «очеловечивании» поэзии, сосредоточивается на «реакционности» общественно-политической позиции Жуковского, допуская в связи с этим язвительный тон в разговоре о первом русском романтике.

Однако именно Чернышевский ратует за издание «в возможной полноте» корреспонденции Жуковского и за составление «по возможности полной его биографии»[2]. С этого момента начинается поворот к изданию *дополненных* собраний сочинений поэта, включающих в себя его прозу и письма. Так, под редакцией П.А. Ефремова выходят 7-е и 8-е исправленные и дополненные издания «Сочинений В.А. Жуковского» (1878 и 1885 гг.), куда вошли прозаические тексты 1797–1803 гг., впервые публиковавшиеся в составе собрания сочинений писателя.

Конец 1870-х гг., ознаменованных выходом в свет 1-го тома «Сочинений» П.А. Вяземского (1878), где были опубликованы воспоминания о Жуковском, новые материалы творчества поэта, поддержали интерес читающей аудитории к личности и биографии писателя. Агиографический налет, родоначальником которого был И.И. Базаров, уступает место деталям, позволяющим создать великую личность поэта «домашним образом» и через это прокомментировать его сочинения.

В 1883 г. выходит в свет книга К.К. Зейдлица «Жизнь и поэзия В.А. Жуковского» с очень примечательным подзаголовком: «По неизданным источникам и личным воспоминаниям». Личным пониманием творческой биографии Жуковского и принципиальным подходом к художественной системе поэта как к тексту, главное место в котором отводится «духовной биографии» Жуковского, отличается и вышед-

[1] *Милюков А.* Очерки истории русской поэзии. СПб., 1864. С. 154.
[2] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 4. С. 588.

шая в том же 1883 г. книга П. Загарина с не менее характерным названием: «Жуковский и его произведения». Так на рубеже XIX–XX вв. закладывалась феноменологическая традиция в прочтении «жуковского» текста, которую позднее подхватят Б. Зайцев, И. Шляпкин (а еще позднее, во второй половине XX в., – авторы популяризаторских книг о Жуковском В. Афанасьев, В. Осокин, В. Власов, И. Назаренко).

Одновременно рецепция художественной системы Жуковского разворачивается и в «академическое» русло. Особым вкладом в прочтение «жуковского» текста стало научное описание бумаг писателя, поступивших в Императорскую публичную библиотеку, публикация его дневников и писем к А.И. Тургеневу, сделанные И.А. Бычковым в конце 1880-х – начале 1900-х гг.[1], и издание в 1902 г. Полного собрания сочинений Жуковского под редакцией А.С. Архангельского[2]. Это было основой научного подхода к рассматриваемому нами тексту. Его формирование пошло в двух направлениях. Во-первых, продолжились усилия собрать творческое наследие поэта и контекст к нему как можно более полно. Н.С. Тихонравов, например, одним из первых указал на необходимость серьезного изучения прозы Жуковского, справедливо усматривая в ней «материал для его (Жуковского. – *И.А.*) характеристики как человека и писателя»[3]. Своего рода откликом на призыв ученого стала статья П.Н. Сакулина, представляющая собой предисловие к изданию прозы Жуковского, вышедшему в Петрограде в 1915 г.[4] Не менее примечательно и исследование В.И. Резанова с красноречивым названием «Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского», в предисловии к которому читаем: «Задача моих разысканий – анализ сочинений Жуковского сравнительно и в связи с изучением фактов современной ему литературы как той среды, в которой и под воздействием которой развивалась и протекала его писательская деятельность»[5]. Подтверждением расширения границ культурной коммуникации вокруг Жуковского являются и публикации «Уткинского сборника», «Остафьевского архива князей Вяземских» (под ред. В.И. Саитова), «Архива братьев Тургеневых», работ В. Истрина о Дружеском ли-

[1] *Бычков И.А.* Бумаги В.А. Жуковского, поступившие в Имп. публ. библиотеку в 1884 г. // Отчет ИПБ за 1884 г. СПб., 1887; *Жуковский В.А.* Дневники / С прим. И.А. Бычкова. СПб., 1903; Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895.

[2] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902.

[3] *Тихонравов Н.С.* В.А. Жуковский // Тихонравов Н.С. Сочинения. М., 1889. Т. 3, ч. 3. С. 386.

[4] Жуковский В.А. Проза. Пгр., 1915. С. VII–XLII.

[5] *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Пгр., 1916. Вып. 2. С. 4.

тературном обществе, Н.С. Тихонравова «О пребывании В.А. Жуковского в Университетском благородном пансионе», Н.В. Соловьева «История одной жизни. А.А. Воейкова», содержащие целый ряд новых материалов о личности и творчестве Жуковского.

Во-вторых, в очередной раз в «жуковском» тексте были передвинуты границы в связи с попыткой определить статус переводов писателя, о которых сам он в письме к Н.В. Гоголю от 6/18 февраля 1847 г. говорил следующее: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об кремень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое»[1]. Сопоставления оригинала и перевода, к чему, как правило, сводились исследования Жуковского как переводчика, не позволяли дать ответ на сложнейший вопрос об эстетике и поэтике переводов Жуковского, о сути его диалога с иноязычным текстом. Будучи поставленным В.Е. Чешихиным-Ветринским, С.П. Шестаковым, В.Я. Каплинским и др. вопрос о границе между передачей подлинника и созданием самостоятельного текста в процессе перевода в отношении Жуковского остается открытым до сих пор.

В 1904 г. академик А.Н. Веселовский в своей знаменитой книге «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» предлагает кодовый ряд, позволяющий выстроить целостную концепцию «жуковского» текста. Как известно, ученый рассматривает Жуковского и его творчество как определенное миросозерцание, как «особый общественно-психологический тип». Не касаясь здесь сути концепции Веселовского, обратим внимание на ее восприятие современниками автора. В монографии ученого, представлявшей Жуковского, отторгнутого от романтизма, Жуковского-выразителя сентименталистских настроений, увидели между тем «живого Жуковского» и одновременно «энциклопедию эпохи» (А. Блок)[2].

Новые решения «загадки Жуковского» продолжали возникать в 1920–1930-е гг. (напр., в работах представителей так называемой формальной школы). Это были попытки подойти к «жуковскому» тексту со стороны стиховедения, жанрово-стилевых проблем, теории стиха и прозы и их взаимодействия. Однако главенствующее положение в ука-

[1] *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 544.
[2] Вопросы жизни. 1905. Апрель – май. С. 224.

занное время заняла печально известная формула «Жуковский – реакционный романтик», официально утверждавшая в качестве основных кодов рецепции «жуковского» текста мысль о его общественной пассивности и даже чуждости реальной действительности. На долгие годы творческое наследие Жуковского либо лишилось права публикации, либо, в лучшем случае, «умещалось» в один-два (максимум в четыре) тома. Общественная идеология сделала всё, чтобы о личности поэта вообще забыли. Достаточно сказать, что для многих поколений школьников творчество Жуковского было сведено чуть ли ни к одному его произведению: баллада «Светлана» воспринималась даже не главным, а единственным сочинением Жуковского (к сожалению, эта дурная традиция остается в школьных программах до настоящего времени). Очень немногие продолжали писать о Жуковском и издавать его сочинения, осмысливать его настоящее место в истории русской литературы, включая ее будущее (здесь следует назвать, прежде всего, имена Ц. Вольпе, Г.А. Гуковского, Б.М. Эйхенбаума, Н.В. Измайлова, И.М. Семенко, Р.В. Иезуитовой).

Важной вехой бытования «жуковского» текста в России стала дата 200-летия со дня рождения поэта. Юбилейные конференции открыли новые страницы этого текста, обращение к которому консолидировало усилия столичной и провинциальной науки. В 1980-е гг. значительно расширились географические границы изучения Жуковского, в это пространство вошли и томские литературоведы. Первые же их работы, во многом выстроенные на абсолютно новых материалах библиотеки поэта, хранящейся в основном своем объеме в Научной библиотеке Томского государственного университета, характеризуются сломом исследовательского кода 1930–1960-х гг. Альтернативой ему становится системный подход к творческому наследию Жуковского.

Стержнем нового прочтения «жуковского» текста оказывается мысль о принципиальной склонности русского поэта-романтика к философским, нравственно-этическим, эстетическим, а в последние годы и к нравственно-религиозным исканиям. «Традиционные представления об общественной индифферентности поэта, о его эстетической неподготовленности, неразвитости философских и исторических воззрений вряд ли могут удовлетворить сегодня, – пишет один из ведущих исследователей Жуковского. – Многочисленные новые материалы, извлеченные из архива и библиотеки поэта, да и старые, широко известные факты, получившие новое освещение, говорят о том, что не было серьезного противоречия между Жуковским-художником и Жуковским-мыслителем. Более того, его мировоззрение, рассмотренное

как определенная система эстетических, этических, общественно-философских взглядов, – органичное и важное звено общей творческой эволюции». Творческую индивидуальность Жуковского ученый видит в «органичном синтезе мыслителя и художника»[1].

Системный подход открыл возможность рассмотреть «жуковский» текст как единое и одновременно весьма разнообразное целое, имеющее определенную логику развития, и вписать его во многие историко-культурные контексты. Следует отметить, что в данном типе культурной коммуникации «жуковский» текст обрел значение эталона, измерителя не только русского романтизма, но и представления о русском классике, и шире – об истоках и основах русской классической литературы. Ф.З. Канунова, например, выражая основную мысль коллективной монографии «Библиотека В.А. Жуковского в Томске», утверждает, что с Жуковского «начинается в литературе XIX века блестящая плеяда классиков <…>, отличающихся подлинным универсализмом мышления, в творчестве которых были неразрывно слиты поэзия и философия, история и педагогика, эстетика и естествознание»[2].

Наряду с этим возникали и совсем иные стратегии рецепции Жуковского, связанные с теорией и практикой постмодернизма. Например, Е.Е. Лопатина рассматривает в своей диссертации современный виртуальный проект «Вадим Косогоров, герой нашего времени. Первый в мире Интернет-мюзикл», в котором утверждается игровой характер всего «жуковского» текста, включая научные дискурсы. Первому русскому романтику находится «своя ниша» в «виртуальной мифологии» XXI в.[3] благодаря очередному передвижению границ созданного им текста в поистине безграничное интертекстуальное, метатекстовое поле. В проекте «Вадим Косогоров» реальные тексты поэта, сам образ «реального» Жуковского обрастают откровенно вымышленными сюжетами, граничащими с абсурдом: «авторы интернет-проекта, – как описывает его Е.Е. Лопатина, – <…> создают миф о том, что автором поэмы «Повесть о настоящем человеке, или Некоторые любят погорячее» является Жуковский, он же – оставшийся в живых «кот ученый», прыгнувший с ветвей пушкинского «зеленого дуба» в экспериментальную коробку Эрвина Шрёдингера на страницах Интернет-мюзикла, а сама поэма – продолжение поэмы «Вадим»[4]. Здесь, как ви-

[1] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 8.

[2] *Канунова Ф.З.* Некоторые проблемы идейного и творческого развития В.А. Жуковского (на основе новых материалов поэта) // БЖ, 2, *4*.

[3] *Лопатина Е.Е.* Указ. соч. С. 20.

[4] Там же.

дим, снимаются вопросы об эстетике, философии, идеологии, биографии Жуковского, об истории литературы и многие другие. При этом, однако, речь не идет о деконструкции «жуковского» текста, но перед нами рождение нового его варианта в рамках особой стратегии иронического дискурса, обыгрывающего все текстовые элементы.

Таким образом, «жуковский» текст оказался не только весьма востребованным и значимым в контексте русской культуры последних двух столетий, но и одним из самых гибких, допускающих свободное передвижение границ при его интерпретации. При этом коммуникация, не теряя мифологических интенций, внутри каждого типа содержала элемент позитивного знания, из которого возникали многие вторичные культурные феномены, находящиеся иногда на прямо противоположных друг другу границах (например, пародия и академическая наука о Жуковском). Понятно, что такой характер рецепции оказывается возможным только при понимании «Жуковского» текста как текста с высокой степенью коммуникативной потенциальности.

Именной указатель

Аксаков К.С. 279, 281
Аксаков С.Т. 94
Александр I 42
Александр II (великий князь Александр Николаевич) 35, 70, 73, 106, 111, 386
Александра Федоровна, императрица (великая княгиня) 392, 420
Александрина (Фредерика Вильгельмина Александра, принцесса) 36
Алопеус Д.М. 36
Алферов А.Д. 136
Алымова А.А. 153
Альбрехт Прусский (принц) 37
Анненков П.В. 23, 24
Ансильон Ф. 6, 35–41, 44–48
Аполлоний (Халкедонский) 82
Арно А.В. 200
Архангельский А.С. 428
Асмус М. 407–415
Астафьев А.А. 255
Афанасьев В.В. 428
Ачерби Дж. 53

Базаров И.И. 424, 427
Байрон Дж.Г. 13, 248, 268, 378
Бальзак О. де 13
Байи А.Д. 198–200
Барант А.Г.П.Б. де 37
Баратынский Е.А. 279
Бартелеми Ж.-Ж. 50, 165, 184, 197–201, 206
Батеньков Г.С. 25, 47, 333, 337
Батте Ш. 27, 297
Батюшков К.Н. 99, 248, 252, 405
Белинский В. Г. 21, 35, 58, 61, 258–260, 273, 314, 380, 415,426
Бенедиктов В.Г. 425, 426
Бергасс Н. 50
Бердяев Н.А. 97
Бестужев-Марлинский А.А. 10, 23–25, 264, 279, 281, 333, 417
Бёме Я. 13
Блер Х. 27, 297
Блок А.А. 344, 348, 429
Богданович И.Ф. 260
Бодмер И.Я. 322
Бомарше П.О.К. 50, 51, 222
Бонне Ш. 6, 17, 18, 22, 25, 33, 211, 349
Бонстеттен К.В.60, 213
Борг К. фон дер 389
Боссюэт (Боссюэ) Ж.Б. 197, 199, 201
Брантом Пьер (де Бурделье) 375
Бригген А.Ф. 423, 424
Бриниг 144
Буало-Депрео Н. 26
Булгарин Ф.В. 8, 170, 228
Бульи Ж.-Н. 52, 304
Бунина М.Г. 153
Бурдалу Л. 200, 206
Буфлер С. 165
Бычков И.А. 429
Бэкон Ф. 79
Бюргер Г.А. 3, 7, 9, 256–261, 263–267, 298
Бюффон Ж.Л.Л. 76, 77, 198–200, 203

Вейраух А.Г. фон 389, 390, 395, 400, 401
Вейсс Ф.Р. 184
Вельтман А.Ф. 170, 280
Вергилий Марон Публий 99, 209
Вернер Ф.Л.З. 248, 366
Версилов А.П. 161
Веселовский А.Н. 384, 429
Вигель Ф.Ф. 259, 318
Видаш Ф.114–117
Виланд К.М. 60, 165, 305
Винкельман И.И. 199
Висковатов П.А.138, 139
Власов В.А. 428
Вовенарг Л. де К. 184, 198
Воейков А.Ф. 145, 265

Воейкова (урожд. Протасова) А.А. 138, 141, 146, 322
Воейкова Ек. А. 138, 139, 141, 145, 146
Воейкова М.А. 146
Вольней С.Ф. 198–200
Вольтер (Аруэ М.-Ф.) 26, 27, 50, 79, 154, 200, 216, 297, 303
Вяземский П.А. 92, 95, 97, 99, 110, 111, 119, 247, 325, 348, 417, 420, 427

Гайдн Ф.Й. 53, 222, 224
Галахов А.Д. 426
Галлер К.Л. 30
Гарве Х. 56, 57, 184
Гассе Ф.-Х.-А. 78
Гафнер Я. 60, 227
Гебель И.П. 3, 7, 9, 98, 243–255, 392
Гельвеций К.А. 18, 19, 50
Гено 201
Генрих IV Великий 75
Гердер И.Г. 71, 73, 79–81, 175, 253, 367, 371, 372, 392
Герен А.Г.Л. 30
Герцен А.И. 23
Гесиод 113
Геснер С. 153, 248
Гёте И.В. 51, 58, 59, 79, 80, 86, 90–92, 94, 98, 154, 175, 215, 244, 246, 253, 329, 375, 390, 392, 395–400, 405
Гиббон Э. 82, 215
Гизо Ф.П.Г. 28, 32–34, 37
Гильоманш-Дюбокаж Г.П. 222
Глинка Ф.Н. 249
Гнедич Н.И. 101, 105–108, 243, 247, 248, 258, 260, 267, 318
Гоголь Н.В. 14, 25, 34, 45, 47, 70, 88–91, 97, 99, 100, 170, 258, 282, 332–334, 336, 357, 387, 388, 391, 392, 394, 421, 423, 429
Гольбах П.А.Т. 18
Гольдони К. 154
Гомер 71, 99, 100, 106, 108–111, 113–120, 124, 125, 127, 129, 130, 132, 201, 287–289, 294, 302
Гофман Э.Т.А. 13
Гоцци К. 154
Грасгоф К.Г.Ф. 3, 7, 100, 111–114, 118–129, 292
Граун К.Г. 217
Грей Т. 392, 405
Грессе И.Г.Х. 50, 165
Греч Н.И. 8, 228
Грибоедов А.С. 258, 260, 267
Гримм В. и Я. 8, 228, 231, 232, 235, 236, 238, 239, 241, 287
Гугерт 144
Гумбольдт А. фон 129

Дагессо А.-Ф. 199, 200
д'Аламбер Ж.Л. 50, 179
д'Антрег Э.Л.А. (граф де Лоней) 50
Дашков Д.В. 253, 421
Дезульер А. 248
Делиль Ж. 209
Дельвиг А.А. 248
Державин Г.Р. 43, 210
Дидро Д. 26, 50
Дионисий (IV в. до н.э.) 71, 84
Дмитриев И.И. 154, 157, 158, 210, 421
Добролюбов Н.А. 427
Достоевский Ф.М. 6, 25, 34, 45, 70, 96, 97, 282, 300, 380, 382, 394, 423, 426
Дюкло Ш. 50, 184, 201

Екатерина II 43, 53, 216
Елагин В.А. 140
Елагина (урожд. Юшкова, в первом браке Киреевская) А.П. 40, 111, 115, 119, 129, 140, 387, 391
Елагина Ек. 140
Ефремов П.А. 427

Жанлис С. Ф. Д. де С.-О. де 52, 307, 420
Жуковский П.В. 387

Загарин П. (Поливанов Л.И.) 384, 428
Загорский М.П. 98
Загоскин М.Н. 170
Загуляев М. 414
Зайцев Б.К. 384, 428
Зейдлиц К.К. 3, 4, 7, 16, 133–150, 153, 155, 384–393, 427
Зеленников И. 154
Зонтаг А.П. (урожд. Юшкова) 110, 337
Зульцер И.-Г. 55

Измайлов В.В. 179, 197
Ильин И.А. 97
Иоанн Грозный 75

Истрин В.М. 428
Кампенон В. 152
Кант И. 24, 165
Каплинский В.Я. 429
Капнист В.В. 248
Карамзин Н.М. 17, 19, 20, 35, 37, 38, 45, 49, 71, 151, 153–155, 157–160, 164, 175, 179, 182, 202, 210, 221, 226, 258, 260, 273, 301, 322, 351, 391, 426
Катенин П.А. 260, 267
Качеловский М.Т. 208
Киреевский И.В. 10, 25, 116, 129, 279, 281
Клопшток Ф.Г. 322–324
Козлов И.И. 272, 377, 378
Козьма Прутков (Толстой А.К., бр. Жемчужниковы, Ал-др М., В.М., Ал. М.) 382
Кондильяк Э.Б. 6, 22, 25, 33, 50, 349
Константин Николаевич (великий князь) 73, 112, 391
Корнелий Непот 165
Корнелиус П. фон 90, 91
Корнель П. 26
Косогоров В. 431
Котляревский А.А. 133, 385
Коцебу А.Ф.Ф. фон 8, 59–61, 154–159, 161–167, 169–174, 181, 215, 218
Крылов И.А. 11, 398
Кюхельбекер В.К. 23, 25, 99, 108, 247, 264, 333

Лабрюйер Ж. 165, 184, 199
Ладухин Н.М. 255
Лагарп Ж.Ф. де 19, 27, 50, 198–200, 297
Лажечников И.И. 170
Ламотт-Фуке Ф. 10, 68, 69, 268, 269, 277, 290, 334, 341, 355, 362, 368, 370, 375, 376
Ларошфуко Ф. де 199
Ласепед Б.Ж.Э. де Л. 198–200
Лафатер И.К. 20, 58, 59, 215
Ле Нобль 170
Лейбниц Г.В. 17
Леонар Н.-Ж. 152, 153
Лермонтов М.Ю. 23, 170, 268, 282, 297, 300, 377, 393, 395
Лесаж А.Р. 165
Лессинг Г.Э. 322
Линь Ш.Ж. де (принц) 53, 216
Лихтенберг Г.К. 60
Лонгинов М.Н. 426
Лунин М.С. 333
Людовик Великий (Людовик XIV) 51
Людовик XII 75

Мабли Г.Б. де 50, 200, 201, 206
Майков Ап.Н. 268, 425
Мальтиц А.П. фон 129–132, 407
Маннинги (супруги) 94
Мария Николаевна, великая княгиня 392
Мария Терезия 259, 265
Марк Аврелий 71, 82, 198, 215
Мармонтель Ж.Ф. 27, 29, 50, 51, 198–200, 301
Мартынов И.И. 110, 114
Маскарон Ж. де 198
Массильон Ж.Б. 184, 199, 200, 206
Мейдель (Майдель) Л. фон 146
Мендельсон М. 56, 217
Мерзляков А.Ф. 153, 170, 248, 318
Меркель Г. 50, 61, 301
Миллер И. 38, 60, 213
Милюков А.П. 426
Мильтон Дж. 322
Минье Ф.О. 28, 37
Модзалевский Б.Л. 137
Мойер И.Ф. 140
Мойер Ек. И. 140, 149, 150
Мойер (урожд. Протасова) М.А. 138, 140, 141, 144, 391, 418
Мольер Ж.-Б. 26, 154
Монтень М. де 165
Монтескьё Ш.Л. 29, 50
Монтолье И. 52
Мори 201
Мориц К.Ф. 56, 165
Мур Т. 10, 326
Муравьев А.В. 254
Муравьев-Апостол И.М. 248
Мюллер Фр. фон 129
Мюнх-Беллингхаузен Ф. (Гальм Ф.) 336, 385, 386

Назаренко И.И. 428
Наполеон I Бонапарт 29, 32, 36, 42–44, 65, 67, 347, 422
Нарежный В.Т.170
Неккер Ж. 218
Некрасов Н.А. 382
Ниенштет В. 37
Никитенко А.В. 426
Николай I 42–44
Новалис (Гарденберг Ф. фон) 12, 280, 359
Ньютон И. 19

Огарев Н.А. 268
Одоевский В.Ф. 10, 23, 97, 281
Онегин-Отто А.Ф. 136
Осокин В.Н. 428
Оссиан 80

Панаев И.И. 243, 248
Парацельс (Гогенгейм, фон Ф.А.Т.Б.) 355, 356
Парни Э. 186
Паскаль Б. 25, 87, 89
Пашкевич Д.М. 392
Перро Ш. 8, 228, 230, 233, 234, 236, 238, 240, 241
Песталоцци И.Г. 215
Петерсен К. 407
Петр I 42–44
Писарев Д.И. 426
Платон 201
Плетнев П.А. 40, 49, 91, 154, 182, 303, 384, 417, 426
Погорельский А. (Перовский А.А.) 10, 264, 279, 280
Полевой Н.А. 23, 170, 267, 417
Поп (Поуп) А. 100, 110, 113, 114
Потемкин Г.А. 43
Пропп В.Я. 242
Протасова (урожд. Бунина) Е.А. 153
Пушкин А.С. 14, 17, 24, 34, 35, 79, 89, 97, 170, 210, 213, 229, 237, 243, 248, 252, 259, 260, 264, 268, 271, 274–278, 297, 300, 364, 378–382, 393, 395, 405, 406, 411, 415, 417, 426
Пушкин Л.С. 97, 252

Радовиц И. фон 40, 43, 423
Рамлер К.В. 7, 62–65
Расин Ж. 26, 79
Раух Ю. 141
Раух Х.Д. 145, 149
Рафаэль С. 330, 420
Ребиков В.И. 255
Резанов В.И. 428
Рейналь Г.Т.Ф. 198–201
Рейрак Ф.-Ф. де Лоран де 198
Рейтерн Е. фон (в замужестве Жуковская Е.Е.) 138, 140, 391, 416
Реч Ф.А.М. 90, 91
Родионов Р.Р. 118, 139
Роллан М. 211
Руссо Ж.-Ж. 6, 8, 17, 19–22, 25–27, 29, 33, 34, 50, 51, 61, 160, 175, 179, 184, 186, 198–200, 206, 211, 216, 301, 302, 306–309, 312, 350
Рюккерт Ф. 372

Саитов В.И. 428
Сакулин П.Н. 428
Саллюстий Гай Крисп 79
Самойлова С.А. 73, 418
Сарразен А.52, 201, 301
Саути Р. 315–321
Севиньи М. 198
Сенека Луций Аней 51, 71, 79
Сен-Симон К.А. де Рувруа 24
Сен-Пьер Ж.А.Б. де 29, 197–200
Сен-Реаль С.В. 51, 201
Сен-Фуа И.И. 375
Сервантес С.М. де 165, 182–186
Скотт В. 269, 362, 364
Смирнов Г.П. 392
Смит А. 214
Снелль Ф.-В.-Д. 33, 349
Соколов П.И. 110, 114
Соловьев Вл.С. 382, 393–395, 403
Соловьев Н.В. 136, 429
Сомов О.М. 14, 249, 279–281
Станкевич Н.В. 23–25
Страхан В.214
Страхов Н.Н. 380
Стурдза А.С. 392
Стюарт Мария 58, 59, 215, 216
Суворов А.В. 43, 53, 222, 223
Суза А.-М.-Э. де (Флао) 52, 301

Тернер Фр. Дж. 109
Теряев П.А. 98
Тихонравов Н.С. 426, 428, 430
Толстой Л.Н. 25, 34, 44, 70, 97, 300, 332, 394, 395
Тома А.Л. 27, 184, 198–201, 297
Тургенев А.И. 20, 37, 46, 48, 92, 99, 100, 153, 183, 245, 250, 255, 317, 318, 325, 391, 428
Тургенев И.С. 268, 297
Тургенев Н.И. 28, 423
Туркестанова В.И. (княжна) 36
Тютчев Ф.И. 34, 405, 425, 426

Уваров С.С. 106, 116, 119, 129

Уланд И.-Л. 9, 10, 244, 269, 284, 285, 291, 292, 340, 362, 366, 367, 377, 392

Фарнгаген фон Энзе К.А. 110, 111, 129, 131, 132
Федотов Г.П. 97
Фелленберг Ф.Э. 215
Фенелон Ф.С. де ла Мотт 29, 184, 198–201
Фет А.А. 268
Филдинг Г. 165
Фихте И.Г. 24
Фишингер113
Флешье В.Э. 198–201
Флориан Ж.П. 8, 43, 174, 176–183, 189, 198, 200, 373
Фонтан Л. де 201
Фосс И.-Г. 3, 7, 97–101, 105–108, 110, 111, 114
Фосс Ю. фон 61, 306
Фридрих Вильгельм II 58, 259, 265
Фридрих Вильгельм IV 37, 129, 130, 405
Фукидид 79

Хассенпфлюг И.И. и М. 232
Хейвуд Т. 315
Хогарт У. 60

Цедлиц И.Х. 65–67, 392
Циммерман И.-Г. 165
Цицерон Марк Туллий 184, 201

Чаадаев П.Я. 23–25, 97
Чернышевский Н.Г. 427
Чешихин-Ветринский В.Е. 429
Чулков М.Д. 263

Шаликов П.И. 179
Шамиссо А. фон 372, 392
Шамфор С.Р.Н. 51
Шатобриан Ф.Р. де 53, 184, 198, 200, 225, 226, 420
Шевырев С.П. 209, 259, 273, 274, 426
Шези В.Х. де 129
Шекспир У. 414
Шеллинг Ф.В.И. 17, 24, 25, 329
Шестаков С.П. 429
Шестов Л.И. 97
Шефтсбери Э.Э.К. 186
Шиллер Ф.10, 61, 79, 98–100, 147, 149, 154, 165, 175, 253, 257, 268, 269, 272, 277, 298, 301, 351, 352, 358, 360–362, 365, 368, 375, 376, 392, 396, 405
Шишков А.С. 110, 202
Шлегель Ф. 396
Шляпкин И.А. 428
Шпис Н.Д. 374
Шписс Х.-Г. 93
Шредер 154

Щиглев М.Р. 255

Эбергард И.А. 56, 57
Эджворт М. 302
Эйгес И. 398
Эйлер Л. 217
Эйхгорн И.-Г. 298
Эллис Л.Л. 4, 384, 393–403
Энгель И.Я.54–56, 81, 210, 211, 216, 217
Эпаминонд 84
Эпикур 51
Эстергази П. (князь) 224
Эшенбург И.-И.82, 298

Юлиан Флавий Клавдий 51
Юм Д. 6, 22, 25, 27, 209, 214, 348
Юнг Э. 165, 210
Юшков П.Н. 153

Языков Н.М. 14
Якоб А.Л.В. 115–117
Яковлев П.С. 245

Bergk J.A. 60
Brun le (prince) 114
Cowper W. 110, 114
Dacier m-me 114
Devilly Th.114
Falconnet E. 114
Giguet P. 114
Goethe J.W. убрать
Jacob A.L.M. 114
Montbel D. 114
Noel F. 197
Place F. de la 197
Rabany Ch. 170
Titeux A. 114
Trianon m-me 114
Zauper I.S. 114

Научное издание

Фаина Зиновьевна КАНУНОВА,
Ирина Александровна АЙЗИКОВА,
Наталья Егоровна НИКОНОВА

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ В.А. ЖУКОВСКОГО 1820–1840-х гг.: ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА, НАРРАТИВА, МИФОПОЭТИКИ

Редактор *А.И. Корчуганова*
Оригинал-макет *А.И. Ивановой*

Подписано в печать 20.11.2009 г. Формат 60x84 1/16.
Печ. л. 27,38; усл. печ. л. 25,46; уч.-изд. л. 25,66.
Тираж 500. Заказ

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Издательство «Иван Федоров», 634003, г. Томск, Октябрьский взвоз, 1