

УДК 681.161.1.09.1-3

И.А. Поплавская

**ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В СБОРНИКЕ В.А. ЖУКОВСКОГО
«БАЛЛАДЫ И ПОВЕСТИ» (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)**

Анализируются сюжетная и нарративная структура баллад и повестей, прозаические предисловия и примечания к ним, их субъектная организация и жанровая трансформация, эстетика жизнестроительства поэта. Особое внимание уделяется поэтике циклизации в этом сборнике, метасюжету и метаповествованию. В качестве важнейших типов взаимодействия поэзии и прозы выделяются межтекстовая интерференция и межтекстовый параллелизм. Сборник «Баллады и повести» рассматривается в широком контексте лирики Жуковского, его дневниковой и эпистолярной прозы.

Ключевые слова: метасюжет, метаповествование, эстетика жизнестроительства, коммуникативные модели, межтекстовый параллелизм, межтекстовая интерференция.

Как известно, в 1831 г. двумя изданиями выходит поэтический сборник Жуковского «Баллады и повести». Первое издание состоит из двух частей, цензурное разрешение первой части от 7 июня 1831 г., второй – от 21 июля 1831 г. Первая часть включает в себя баллады, созданные в период с 1808 по 1822 г., вторая – баллады и повести, написанные в основном в 1831 г. В первую часть входят 20 баллад, она открывается балладой «Алина и Альсим» (1814), а завершает ее «старинная повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев» (1810–1817). Во вторую часть вошли 18 произведений, среди них 12 баллад, созданных в 1828–1831 гг., за исключением «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», написанной в 1814 г., и шесть повестей, датированных 1821–1831 гг. Первым произведением второй части становится баллада «Торжество победителей» (1828), заключительным – повесть «Две были и еще одна», входящая в «Дедушкины рассказы». Отметим, что ко второй части первого издания дается следующее примечание: «Пьесы, означенные звездочками, не были напечатаны в последнем издании стихотворений г-на Жуковского» [1. С. 264]. Таких «пьес» оказалось 15.

Второе издание имеет цензурное разрешение от 21 июля 1831 г. и включает в себя всего 15 произведений. Это те, которые были отмечены звездочками во второй части первого издания и не вошли в третье прижизненное Собрание стихотворений Жуковского, напечатанное в 1824 г. Второе издание состоит из 12 баллад и 3 повестей, к числу которых относятся «Неожиданное свидание», «Перчатка» и «Две были и еще одна». Кроме того, в этом издании сохраняются жанровый подзаголовок «Повести» и отсутствует подзаголовок «Дедушкины рассказы». Как справедливо говорит современный исследователь, художественное единство сборника «Баллады и повести» Жуковского 1831 г. «принципиально различно в каждом издании. В первом – это единство противоположностей, жанровых инвариантов, единство и развитие поэтической индивидуальности в пределах различных периодов твор-

чества. Во втором – единство мироощущения, общность поэтики, книга итогов» [2. С. 184].

Первое издание позволяет осмыслить творчество Жуковского в диахронической перспективе, охватывающей примерно два десятилетия, с 1808 по 1831 г., и сопоставить три этапа в балладном творчестве поэта: 1808–1814, 1816–1822, 1828–1833 гг. Обе части первого издания предлагают читателю своеобразную «энциклопедию» возможных балладных сюжетов. Среди них сюжет встречи невесты с мертвым женихом / жениха с мертвой невестой («Людмила», «Светлана», «Замок Смальгольм», «Доника», «Алонзо», «Ленора»); сюжет преступления и наказания героя («Адельстан», «Ивиковы журавли», «Варвик», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Алина и Альсим», «Мщение», «Три песни», «Двенадцать спящих дев», «Замок Смальгольм», «Суд Божий над епископом», «Покаяние»); сюжет животворящей / обреченной любви («Пустынник», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа», «Рыцарь Тогенбург», «Узник», «Жалоба Цереры»); сюжет сбывающегося пророчества («Кассандра», «Ахилл», «Граф Гапсбургский», «Королева Урака и пять мучеников»); сюжет борьбы темных сил за душу героя («Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Гаральд», «Лесной царь», «Двенадцать спящих дев», «Доника»); сюжет испытания героя («Людмила», «Кубок», «Поликратов перстень», «Ленора», «Отрывки из испанских романсов о Сиде»); сюжет подведения итогов истории («Торжество победителей»). Отметим, что в произведениях первой части широко представлены первые пять балладных сюжетов, во второй же появляются два новых – сюжет испытания героев счастьем / несчастьем, славой, любовью, воинскими подвигами и сюжет подведения итогов истории. Кроме того, во второй части возрастает количество баллад, в которых используются одновременно несколько сюжетов. Это, например, баллада «Алонзо» с сюжетом встречи жениха с мертвой невестой и сюжетом животворящей любви или баллада «Доника», где конструктивную роль играют сюжет власти над человеком темных сил и сюжет венчания жениха с мертвой невестой. Сюда же можно отнести и баллады, в которых многократно варьируется один и тот же сюжет: сюжет испытания и сюжет искупления вины героем, как, например, в «Кубке», «Покаянии» и «Отрывках из испанских романсов о Сиде». Таким образом, во второй части «Баллад и повестей» происходит заметное усложнение сюжетной структуры баллад, что воспринимается как органичный переход к опубликованным здесь стихотворным повестям.

Проследим развитие отдельных балладных сюжетов в обеих частях первого издания. Так, в балладе «Алина и Альсим», которой открывается первая часть сборника, основной сюжет – обреченная любовь – дополняется конструктивным сюжетным мотивом преступления и наказания героя. В этом смысле «Алина и Альсим» является своего рода прологом не только ко всему двухчастному изданию «Баллад и повестей», но и к балладам, в которых названные сюжеты получают дальнейшее развитие. Так, уже в «Пустыннике» любовный сюжет раскрывается в противоположной ипостаси как сюжет животворящей любви, основанный на воссоединении любящих. Затем в

«Рыцаре Тогенбурге» ситуация безответной любви получает символический смысл, передающий состояние мира через состояние человеческой души, «равной себе в жизни и смерти» [3. С. 192]. В двух следующих балладах – «Эльвина и Эдвин» и «Узник» – внутренняя конфликтность сюжета обреченной любви получает разрешение через возможную встречу героев в ином мире, а в «Эоловой арфе» уже состоявшаяся «там» встреча двух любящих воспринимается как органическое развитие и завершение их земного чувства. Наконец, в «Алонзо» два противоположных варианта этого сюжета соединяются – любовное пение Алонзо воскрешает умершую Изолину и в то же время обрекает его на одинокое странствование в загробном мире. Своеобразным же философским эпилогом развития этого сюжета в сборнике становится «Жалоба Цереры», в которой чувство животворящей любви матери к дочери вписывается в природные и космические законы бытия и соединяет подземный, земной и небесный миры. Можно сказать, что в этих балладах изображается «не смерть сама по себе, как финал сюжета и жизни, а человек между жизнью и смертью» [4. С. 171], в котором акцентируется экзистенциальная составляющая его сознания. Такое раскрытие сюжета усиливает эпический потенциал баллады и приводит к ее внутренней трансформации.

Эта трансформация касается прежде всего субъектной структуры баллады. Балладе как лиро-эпическому жанру свойственны такие формы выражения авторского сознания, которые присутствуют в стихотворениях с повествователем и с героем ролевой лирики. Баллады, в которых основным субъектом речи выступают либо только повествователь («Мищение», «Гаральд», «Доника», «Старый рыцарь», «Братоубийца»), либо только ролевой герой («Жалоба Цереры»), представляют собой два крайних полюса развития балладного жанра. Между ними располагаются баллады, в которых повествователь и ролевой герой последовательно сменяют друг друга. При этом некоторые из них в большей степени тяготеют к стихотворениям с повествователем («Эльвина и Эдвин», «Рыцарь Тогенбург», «Алонзо», «Суд Божий над епископом»), другие – к стихотворениям с ролевым героем, близким по форме к лирическому монологу («Кассандра», «Ахилл»). Повествование в балладах ведется всегда от 3-го лица, иногда в них используется сказовая манера, раскрывающая разную степень причастности повествователя к описываемым событиям («Баллада о старушке», «Двенадцать спящих дев», «Покаяние»). Часто в повествование включается и рассказ героя, как, например, в «Пустыннике», «Балладе о старушке», «Алине и Альсима», «Вадиме», «Графе Гапсбургском», «Кубке», а также драматизированный и психологизированный диалог героев, акцентирующий песенную природу лиризма Жуковского и песенное изображение истории.

В балладах с сюжетом животворящей / обреченной любви важная роль отводится монологу-исповеди героя, который сближает его с героем ролевой лирики. Это монолог Альсима в «Алине и Альсима», Мальвины в «Пустыннике», песня узницы в «Узнике». Монолог героя, воспринимаемый как «рассказ в рассказе», как малое повествование в границах большого повествовательного целого, обнажает сам этот прием и раскрывает генетическую близость поэтического монолога с прозаическим монологом, подробно описанным в риториках Н.Ф. Кошанского, А.И. Галича, В.Т. Плаксина. Важно от-

метить, что этот прием выполняет сходные функции и в прозаическом произведении, и в балладе. Одна из них – сюжетообразующая, когда рассказ персонажа служит своеобразной экспозицией к описываемому действию, замедляя его движение, или восполняет сюжетные лакуны в нем. Также прием «рассказа в рассказе» выступает и в качестве психологической автохарактеристики героя, как, например, в «Узнике». Наконец, этот прием используется в организации нарративной структуры баллады, раскрывая эмоциональное и функциональное единство автора, повествователя и героя в балладе. Дальнейшее развитие этого художественного приема приобретает жанрообразующий характер и приводит к изменению самой формы баллады, к появлению баллады-монолога с ролевым героем, какова, например, «Жалоба Цереры», эстетически завершающая развитие баллад с сюжетом животворящей / обреченной любви в сборнике «Баллады и повести» в двух частях.

Баллады с сюжетом преступления и наказания имеют несколько иную внутреннюю организацию. Это объясняется тем, что в некоторых из них появляются дополнительные сюжетные ходы, связанные с архетипом договора человека с дьяволом («Баллада о старушке», «Адельстан», «Громобой», «Рыцарь Роллон») и с мотивом искупления вины и покаяния героя («Громобой», «Вадим», «Покаяние», «Братоубийца»). Баллады с этим сюжетом получают воплощение в двух противоположных жанровых разновидностях: в балладе-миниатюре с одним субъектом речи – повествователем, как, например, в «Мщениии», и в стихотворной повести в двух балладах «Двенадцать спящих дев» с универсальной сюжетной и полисубъектной организацией, включающей в себя, как известно, общее посвящение, два специальных посвящения – А.А. Воейковой в «Громобое» и Д.Н. Блудову в «Вадиме» – и три стихотворных эпиграфа. Внутренний драматизм этой группы баллад передается через многочисленные диалоги, в то время как монолог-исповедь присутствует только в «Балладе о старушке».

По верному замечанию И.М. Семенко, все 39 баллад Жуковского, в том числе и баллады, опубликованные в первом издании «Баллад и повестей», несмотря на их сюжетное многообразие, «представляют собой монолитное целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством» [5. С. 19]. Это смысловое единство основано на сопряжении судеб человека и человечества в истории, отсюда важную роль в балладах играет образ пути, непосредственно соотносимый с философией судьбы. Ср.: «Спешил, с пути прохожий совратясь, // На Ирлингфор взглянуть, // И, красотой картин его пленясь, // Он забывал свой *путь*» («Варвик»); «Все предчувствуя и зная, // В страшный *путь* сама иду» («Кассандра»); «Сей полуночный мрачный пришлец // Был не властен прийти: он убит на *пути*» («Замок Смальгольм»); «Мертвый с девицею мчится; // *Путь* их к келье гробовой» («Людмила»); «Из окна широкий *путь* // Виден сквозь тумана» («Светлана»); «Смотрит вдаль – там с колесницей // На *пути* Приама зрит» («Ахилл»); «Он все на юг; он по полям // *Путь* новый пробивает» («Двенадцать спящих дев»); «Окончен *путь*; исполнен срок» («Ленора»); «Пять цернецов в далекий *путь* идут; // Но им назад уже не возвратиться» («Королева Урака и пять мучеников») (во всех цитатах курсив наш. – И.П.). Важно отметить, что в балладах Жуковского выстраивается определенная парадигма

пути-судьбы, включающая в себя и движение героя в реальном пространстве и времени, и его внутреннее испытание-преображение. Образ пути выступает здесь и аналогом небесного зова, и преодолением власти смерти над человеком, и символом мифологического древа, соединяющим вертикальное и горизонтальное, внешнее и внутреннее пространство.

Если посмотреть на первое издание «Баллад и повестей» с интересующей нас точки зрения, то нужно отметить следующее. Некоторые баллады сопровождаются особыми прозаическими примечаниями автора, обнажая диалог между поэзией и прозой в рамках гипертекстуального образования. Это баллады «Людмила», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл». Примечания к балладам включают в себя как отдельное поясняющее слово, например в «Людмиле», так и несколько прозаических фрагментов, как, например, в «Ивиковых журавлях» и «Ахилле». Известно, что примечания встречаются в основном в «античных» балладах, где передают своеобразие «местного колорита» и особенности психологии и сознания героев. Благодаря прозаическим примечаниям, образующим вместе с балладами сложное гипертекстуальное целое, начинает во многом видоизменяться поэтическая картина мира в обеих частях этого издания. Так, в этих произведениях наблюдается усложнение категории автора, который позиционирует себя не только в качестве автора-творца всего сборника и отдельных баллад, но и одновременно в качестве автора-читателя и комментатора. Отсюда вокруг баллад создается особая эстетическая структура, основанная на взаимодополняющих и взаимовосполняющих диалогических отношениях, связанных с дифференциацией внутри самого образа автора.

Работа Жуковского над текстами примечаний свидетельствует о его стремлении не только раскрыть определенные мифологические реалии, но и эстетически «удвоить» через прозаические фрагменты сюжетную и психологическую основу баллад. Например, к балладе «Кассандра» автором было написано два предисловия. Одно из них было опубликовано в «Вестнике Европы» при первом издании баллады, другое – в первом прижизненном собрании стихотворений Жуковского, которое повторялось затем во всех последующих изданиях. Ср. вариант «Вестника Европы»: «Читателям известно, что Ахиллес, сын богини Фетиды и Пелея (почему он и называется здесь Пелидом), в ту самую минуту, когда он стоял перед брачным алтарем с Поликсеною, дочерью Троянского царя Приама, убит Парисом, которого стрелю управлял Аполлон. Кассандра, сестра Поликсены, будучи жрицею Аполлона, имела нечастный дар предвидеть будущее» [6. С. 258] и первого собрания стихотворений поэта: «К а с с а н д р а – дочь Приама и Гекубы. Аполлон одарил ее предвидением. По разрушении Трои досталась она на часть Агамемнона и вместе с ним погибла от руки Эгиста. Стихотворец представил ее в ту самую минуту, когда совершается брак Ахилла (названного здесь П е л и д о м по отцу его Пелею) с Поликсеною, младшей дочерью Приама. Она слышит торжественные песни и в то же время предвидит ужасный конец торжества. Известно, что Ахилл перед самым алтарем брачным умерщвлен Паридом, которого стрела направлена была Аполлоном» [7. С. 324–325]. Как видим, в первом примечании главная роль отводится пояснению сюжетной кульминации баллады – смерти Ахилла от руки Париса во

время его бракосочетания с Поликсеною. Это примечание выполняет и фактическую функцию в журнале, о чем свидетельствует непосредственное обращение автора к читателям. Второе примечание в большей степени связано с внутренним сюжетом баллады – раскрытием сложного психологического состояния героини, передаваемого через контраст «торжественных песен» и предчувствия «ужасного конца». Актуализация автором внутреннего сюжета во многом объясняет и включение в примечание общих сведений о жизни и смерти Кассандры, а также эстетически предвещает восприятие этой баллады как баллады-монолога.

Другой тип диалогических отношений между поэзией и прозой связан с явлением межтекстовой интерференции, когда один и тот же текст существует одновременно и в поэтическом, и в прозаическом варианте. Этот тип связи возникает, в частности, в балладе «Светлана». Известно, что для занятий с великой княгиней Александрой Федоровной, которые должны были состояться 10 и 12 октября 1818 г., Жуковский перелагает две первые строфы «Светланы» прозой по-русски и одновременно по-немецки. Вот этот текст: «Один раз в Крещенский вечерок девушки гадали: сняв с ноги башмачок, бросали его за ворота; пололи снег; слушали под окном, кормили сметным зерном курицу; топили ярый воск; клали золотой перстень, изумрудная серьги в чашу с чистою водою; разстилали белый плат и пели в лад над чашей подблюдная песенки.

Тускло светится луна в сумерке тумана, молчалива и грустна милая Светлана. «Что с тобой подруженька? Вымолви словечко! Слушай круговой песни; вынь себе колечко. Ты красавец кузнец, ск<уй> мне злат и нов венец, скуй златое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налое» (цит. по: [8. С. 227–228]).

Своеобразие художественной образности в этом прозаическом отрывке во многом определяется субъектом речи – эпическим повествователем, который соединяет две противоположные позиции: «сообщающую» и «сценическую», точнее, раскрывает градицию перехода от «сообщающей» точки зрения к «сценической». При этом если «сообщающая» позиция реализуется через максимально возможную дистанцированность повествователя по отношению к описываемому событию, как, например, в первом абзаце, то «сценическая», напротив, стремится «к отождествлению субъекта изображения с действующим лицом, персонажем» [9. С. 301]. Здесь во втором абзаце намечается уже движение через диалог к внутреннему миру героини. Следующая затем третья строфа представляет в поэтическом тексте прямую ответную реплику Светланы, в которой субъектная сфера героини оказывается сближенной с субъектной сферой героя ролевой лирики. В прозаическом же варианте сохранились лишь первые два абзаца, а третий абзац, будь он изложен прозой, возможно, раскрывал бы «сценическую» позицию эпического повествователя, совпадающую с прямой речью героини. Таким образом, можно сказать, что в прозаическом фрагменте «Светланы» конструктивная роль отводится повествователю и смене типов повествования, раскрывающих разную степень близости / удаленности повествователя по отношению к описываемым событиям.

Поэтическая же баллада как лиро-эпическое жанровое образование отличается особой организацией субъектной сферы. В ней активную роль играют и лирический повествователь, максимально приближенный к категории абстрактного автора, и герой, эстетическая позиция которого во многом сближается с позицией героя ролевой лирики. И лирический повествователь, и герой, соотносимый с героем ролевой лирики, вместе образуют в балладе подвижную полицентрическую основу жанра. При этом своеобразие лирического повествователя в балладном жанре, в отличие от эпического, видится в том, что он занимает позицию внутренней причастности к описываемому событию, к герою и к читателю, которая раскрывается через пейзажные включения, диалоги и монологи героев, через ситуацию «рассказа в рассказе», а также через строфическую и ритмико-мелодическую структуру стиха. Так, в «русской» балладе «Светлана» сознание лирического повествователя во многом сориентировано на сознание главной героини и читателя, что передается системой восклицательных и вопросительных предложений и обращений («Ах! Светлана, что с тобой? // В чью зашла обитель?»); «Где ж?.. У зеркала, одна // Посреди светлицы;»), выразительными многоточиями («Чуть Светлана дышит... <...> Занялся от страха дух...»), психологической детализацией, переданной через прием парантеза, стихами, заключенными в скобки («Села (тяжко ноет грудь) // Под окном Светлана»). Использование в этой балладе четырнадцатистроичной строфы с разностопным хореем актуализирует сказово-повествовательное начало и в то же время выразительно передает быструю смену сюжетных ситуаций и эмоциональных состояний героини.

Посвящение к балладе, связанное с именем А.А. Протасовой, заключительные строфы, обращенные к ней же, свидетельствуют об особой интимности отношений между абстрактным автором, адресатом посвящения, лирическим повествователем, героиней и читателем. Благодаря посвящению и эпилогу, которые носят одновременно и личный, биографический, и метатекстуальный характер, в «Светлане» наблюдается такое эстетическое явление, как удвоение ее собственной структуры. Это удвоение касается как сюжета баллады, так и образов повествователя и героини. Как известно, центральный эпизод произведения – встреча невесты с мертвым, а затем живым женихом – повторяется в балладе дважды: сначала во сне героини, а потом – наяву. Далее в эпилоге происходит усложнение образа повествователя. С одной стороны, он наделяется определенными автобиографическими чертами, что позволяет говорить о присутствии здесь уже персонифицированного образа повествователя, представленного через лирическое «я». Этот персонифицированный повествователь заметно отличается от лирического повествователя в основной части произведения тем, что имеет определенные черты личностной, персональной выраженности. С другой стороны, лирический повествователь выступает в эпилоге и в функции метаповествователя, в функции поэтического интерпретатора баллады, в которой главное внимание сосредоточено на религиозно-философской категории Провидения. Ср.: «Вот баллады толк моей: // Лучший друг нам в жизни сей // Вера в провиденье». Одновременно в эпилоге возникает еще один образ – образ лирической героини, непосредственно соотносимый с А.А. Протасовой. Лирическая ге-

роиня эпилога оказывается внутренне близка образу Светланы как героини ролевой лирики, а также и образу лирического повествователя. Не случайно впоследствии А.А. Протасова вошла в русскую литературу под именем Светланы, которое стало и прозвищем самого Жуковского в «Арзамасе». Так поэт сумел уловить здесь «хрупкое единство Жизни и Поэзии, выразив его в принципе игры» [10. С. 288]. Вместе с тем эстетически и структурно лирическая героиня эпилога и ролевая героиня основной части баллады существенно отличаются. Такая сложная сюжетная и субъектно-объектная организация баллады «Светлана» вместе с ее прозаическим фрагментом и с известным стихотворением поэта «Светлане» («Хочешь видеть жребий свой»), которое прочитывается как своеобразный второй эпилог к балладе, позволяет говорить о поэжном и романном потенциале этого произведения, связанном с удвоением его структуры. Как известно, образ создаваемого мира в поэме и романе, основанный на принципе последовательного присоединения героев, мотивов, сюжетных ситуаций, дублируется затем в самой структуре поэмы и романа, включающей в себя посвящение, предисловие, основную часть, эпилог, примечания, а также сложную систему взаимоотражающихся образов. Такой параллелизм содержательного и структурного планов, наблюдаемый в поэме и романе, присутствует и в балладе «Светлана», рассмотренной в единстве с непосредственно примыкающими к ней другими текстами, включая прозаический фрагмент баллады «Светлана», стихотворение «Светлане», баллады «Людмила» и «Ленора».

Прозаический субстрат в балладах Жуковского становится значимым и при создании отдельных произведений. Так, например, сохранились два прозаических плана поэта к балладе «Светлана». Один из них опубликован Ц.С. Вольпе, отдельные фрагменты другого – Р.В. Губаревой [11. С. 183–184; 191–192; 195]. Полностью же второй план дается в комментариях к балладе «Светлана» в 3-м томе Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах [10. С. 286–287]. Первый из них представляет собой фабульный набросок будущей баллады. Ср.: «Описание гаданья – приход жениха – отъезд – изобр<ажение> путешествия – избушка на равнине – исчезает – изображение мертвеца – голубок – пение за дверьми – стук в двери – просыпается – свет утренний – унылость – весть о смерти» [12. С. 390]. Как указывают современные комментаторы, в этом плане последовательно чередуются сцены описания (описание гаданья, изобр.<ажение> путешествия, избушка на равнине, изображение мертвеца), действия (приход жениха, отъезд, стук в двери) и состояния (унылость) [10. С. 287]. Впоследствии эта ритмико-содержательная основа первого прозаического плана сохранится и во втором плане – наброске, и в основном тексте баллады. Также важно отметить и присутствующие в этом плане символические образы (голубок, весть о смерти), и образы, имеющие визуальную и акустическую природу (избушка на равнине, изображение мертвеца, голубок, пение за дверьми, стук в двери) и обладающие повышенной эмоциональной действенностью.

Второй план представляет собой уже детальную разработку основного сюжета баллады. В нем значительное внимание уделяется передаче различных психологических состояний главной героини, которая названа здесь Ольгой. Ср.: «Ольга сидит задумавшись, мысли ее с милым другом <...>

страх уступил радости <...> милый друг молчит, бледен и уныл – Ольга по-смаживает на него с робостью, обнимает его <...> Ольга одна у избушки, боится отпереть <...> идти вперед страшно <...> возненавидела свет, заключает себя в монастырь» [10. С. 286–287]. Кроме того, в этом плане уже присутствуют художественные элементы, раскрывающие особенности лиризма Жуковского как лиризма песенного типа и одновременно служащее для передачи поэтической стилизации русского святочного гадания. Ср.: «...песни перстню поют – кому вынется, тому сбудется <...> заунывные голоса запели венчальные песни» [10. С. 286–287]. Для создания национального колорита и национального характера Жуковский вводит в план зимний пейзаж и особо акцентирует внимание на религиозности героини. Сюжетное движение во втором плане, а затем и в балладе «Светлана» организовано вокруг нескольких семантических центров: это гадание, явление жениха, ночная поездка вдвоем, церковь, избушка, узнавание жениха-мертвеца, пробуждение, которые служат для передачи эпической основы баллады.

Впоследствии эти сюжетные центры наполняются в балладе лирическим содержанием, преломляясь через внутреннее состояние лирической героини. Если во втором плане основные сюжетные события и события эмоциональной жизни героини представлены последовательно, то в окончательном тексте баллады они подаются с нескольких точек зрения: внешней и внутренней, литературной и биографической, приобретая общую эстетическую завершенность с позиции автора в рамках четырнадцатистрофной строфы. Тот же принцип трансформации последовательных событий в завершенное эстетическое целое в рамках отдельной строфы наблюдается и в работе Жуковского над сохранившимися прозаическими планами и основными текстами баллад «Эолова арфа», «Вадим», «Узник», «Покаяние» [13. С. 321–322; 339–346; 369–370; 418]. Таким образом, можно сказать, что прозаическая основа балладных планов Жуковского получает поэтическую конкретизацию в основном тексте, в котором сохраняются образность и внутренний ритм планов, соединение отдельных фрагментов по принципу контраста и параллелизма. В окончательном тексте происходит своеобразная ассимиляция прозы поэзией, своего рода «врастание» прозы в поэзию.

В повестях, помещенных во второй части первого издания «Баллад и повестей», разрабатываются те же сюжеты, что и в балладах. Это сюжет испытания героя в «Пери и ангеле», «Шильонском узнике», «Перчатке», сюжет преступления и наказания героя в «Красном карбункуле», сюжет встречи невесты с мертвым женихом в «Неожиданном свидании». В «Двух былях и еще одной» происходит заметное усложнение сюжетной основы произведения: здесь сюжет испытания соединяется с сюжетом преступления и наказания героя в историях Эми и Каспара и затем дополняется игровым сюжетом «откровения» героя в были о Каннитферштане. Общность сюжетной основы баллад и повестей в двух частях дополняется системой курсивов, встречающихся как в балладах, так и в отдельных повестях. Через систему курсивов в этом сборнике Жуковского раскрывается поэтическая философия «веселого вместе» и «жестокое розно», которая становится своего рода метасюжетом в балладах, посвященных описанию обреченной любви, а также в повести «Пери и ангел» [14. С. 424]. Важнейшая особенность этой философии видит-

ся в несовпадении ее идеального и реального наполнения, предполагаемого и реализуемого планов, что на уровне поэтики представлено мотивами встречи-разлуки, а также образами жизни и смерти. В ней тождество «я» и «другого «я», их изначальная предназначенность друг другу, осознаваемые через категорию «счастливого *вместе*», противостоят хаотичности, раздробленности окружающего мира, определяемого в этой поэтической системе как «жестокое *розно*». «Ср.: «Минутная радость // Веселого *вместе*, помедли, постой»; «В нем голос: *навек прости!* говорил» («Эолова арфа»); «*Вам розно быть!* вы им сказали, – // Всему конец» («Алина и Альсим»); «Где тот, кого *своим* звала?» («Узник»); «И делит с тайной он звездой // Страданье; <...> Ему в ней светится *она*»; «И надежда: *завтра то же!* // Услаждала сон» («Рыцарь Тогенбург»); «И не промолвит глас родного // Ему того *прости* святого...» («Пери и ангел»).

Эти поэтические формулы Жуковского появляются и в его дерптских письмах-дневниках 1814–1815 гг. В них благодаря автоцитации и лейтмотивным образам возникает внутреннее родство поэтических произведений и дневниковых прозаических фрагментов, основанное на общности интертекстуальных связей. Ср.: «Какое горькое сиротство в этом слове – *быть розно с тобою*»; «О! это слово: *розно!* Как оно раздирает душу!»; «Это жестокое *розно* можно украсить: все, все употреблю на то, чтобы оно не было так убийственно» (21 июня 1814 г.). «Мы будем вместе; *вместе!*»; «Без вас буду много думать о нашей будущей жизни, о нашем милом *вместе*» (26 сентября 1814 г.). «Итак, надобно *растаться*. Ты теперь уверена, что за счастливое *вместе* я отдавал все до невозможного»; «Наше *вместе* <...> не может существовать без доверенности. Ее к нам не имеют – и так *растаться*. Разлука все мое мне возвращает» (12 апреля 1815 г.). Образ «нашего *вместе*» позднее встречается и в письме Жуковского к А.И. Тургеневу от 19 (31) октября 1832 г. из Веве, в котором поэт отказывается от их совместного путешествия по Италии осенью 1832 г. из-за ухудшившегося состояния здоровья. Ср.: «Как мне жаль нашего *вместе*, как жаль Италии, Колизея, Пантеона, Рафаэля, Везувия – не умею выразить...» [15. С. 267]. В результате подобного взаимодействия поэзии, эпистолярия и дневниковой прозы Жуковского раскрываются важнейшие особенности эстетики жизнестроительства поэта, для которой первичным оказывается поэзия, идеальное начало, направленные на преобразование реального, эмпирического мира и человека. В этом смысле дневники Жуковского, по выражению О.Б. Лебедевой, «дают возможность проследить процесс рождения поэтического образа и его дальнейшее бытование уже не в качестве литературного, поэтического факта, но и биографического фактора, устойчивой реалии сознания, из которой рождается жизненное событие, поступок, ситуация» [14. С. 423]. Отсюда известная поэтическая формула Жуковского «Жизнь и Поэзия одно», прозвучавшая в стихотворении «Я музу юную, бывало» (1823), воспринимается как органическое продолжение высказанного ранее прозаического императива поэта – «надо *совершенное* сделать *вседневым*», встречающегося в его дневниковой записи от 28 июня 1814 г.

Также через систему слов, выделенных курсивом, в сборнике «Баллады и повести» оформляется еще одна поэтическая философия автора – философия

спасенья, неотделимая от религиозных мотивов покаяния и искупления, от амбивалентных образов смерти – воскресения, брачного пира – поминальной тризны, от топосов монастыря, храма, кельи. Такой она предстает в балладах «Громобой» («И мнит: «Сам Бог вещает нам – // В раскаянье спасенье») и «Покаяние» («Чтоб там о погибших собор совершал // Вседневно обряд поминанья»). Отдельные мотивы этой философии присутствуют в таких балладах и повестях сборника, как «Людмила», «Светлана», «Пустынник», «Баллада о старушке», «Алина и Альсим», «Вадим», «Рыцарь Тогенбург», «Замок Смальгольм», «Доника», «Алонзо», «Королева Урака и пять мучеников», «Пери и ангел», «Две были и еще одна». Помимо системы курсивов, важная роль в оформлении этой религиозно-поэтической философии отводится предисловиям и примечаниям автора. Например, в третьем и четвертом прижизненных изданиях стихотворений Жуковского к балладе «Замок Смальгольм» поэтом были написаны предисловие и специальные примечания. Примечания к двум последним строфам баллады, в которых говорится о пребывании главных героев в монастыре, развивают мысли о возможном спасении их через покаяние. Ср.: «...для виновных ничего не миновалось; чувство преступления живет и возрождается в грызущей себя совести; оно, как в первые часы, наполняет всю душу сих отшельников, безмолвных, безутешных навеки... но не безнадежных, ибо перед ними алтарь любви всепрощающей» [16. С. 588–589]. В целом же и предисловие, и примечания воспринимаются как еще один уровень упорядоченности текста баллад, раскрывающий интеграционные и дезинтеграционные процессы как внутри отдельного сборника, так и в рамках собрания стихотворений поэта, которые акцентируют и поэтические, центростремительные, и прозаические, центробежные тенденции в творчестве «первого русского романтика». Если же обобщить сказанное, то на основе этих поэтических представлений, затрагивающих значительный круг произведений, формируется особый метасюжет, раскрывающий религиозную философию истории автора. История в данном сборнике мыслится как путь искупления вселенского греха человеком и человечеством, как движение к спасению через покаяние и искупление, как провиденциальный путь. И в этом смысле судьба отдельного индивида органично соотносится с общими законами мировой истории.

Баллады и повести Жуковского с отчетливо выраженной в них поэтической философией составляют мировоззренческую и эстетическую основу формирующегося лироэпоса поэта. В жанровом отношении лироэпос Жуковского включает в себя байроническую модель романтической поэмы («Шильонский узник»), «восточную повесть» («Пери и ангел»), испанский эпос («Отрывки из испанских баллад о Сиде»), новеллистическую повесть («Перчатка»), рассказы-идиллии («Красный карбункул», «Неожиданное свидание», «Две были и еще одна»). Эпическая природа этих стихотворных повестей создается во многом благодаря прозаическим предисловиям, имеющим историко-топографический характер, как, например, в «Шильонском узнике». Это предисловие Жуковского, являясь метатекстуальным образованием и служащее своеобразным прологом к его переводу поэмы Байрона, содержит важнейшие принципы поэтики его лиро-эпических произведений, а также всего сборника «Баллад и повестей». Среди них принцип историче-

ской и географической детализации, которая затем при описании истории страдающей души Бонивара трансформируется в психологическую детализацию. Это принцип контраста, раскрывающийся в предисловии через противопоставление внешнего расположения замка Шильон и внутреннего описания темницы женеvского узника. В тексте же поэмы этот принцип реализуется через чередование контрастных образов жизни и смерти, свободы и неволи, света и тьмы, шума и тишины, через последовательную смену описаний и повествований, а также через ритмически повторяющиеся переходы из внешнего плана повествования во внутренний и обратно в поэтическом монологе-исповеди героя. Как отмечает В.М. Жирмунский, «потребность изображения действия изнутри, не как внешнего события, а как переживания героя, находит здесь наиболее отчетливое выражение» [17. С. 89], как в «Мазепе» Байрона, в «Братьях-разбойниках» Пушкина, в «Мцыри» Лермонтова. Наконец, описание видов, открывающихся из окон Шильонского замка, позволяет говорить главным образом о центробежных тенденциях, присутствующих в предисловии. Этой центробежной стратегии повествования эстетически соответствует уже в основном тексте поэмы описание истории души героя, которая, по выражению современного исследователя, «становится важнейшим жанрообразующим началом лироэпоса Жуковского» [2. С. 167].

Помимо предисловий и примечаний, вокруг лиро-эпических произведений Жуковского создается особый поэтический и биографический контекст, который акцентирует и интеграционные и дезинтеграционные процессы в этом сборнике. Что касается «Шильонского узника», то этот контекст формируется самой темой узничества, затворничества, возникающей в таких балладах сборника, как «Узник», «Алина и Альсим», «Рыцарь Тогенбург», «Замок Смальгольм», «Суд Божий над епископом», «Покаяние». Данный контекст во многом усложняется за счет включения сюда стихотворений на тему «таинственного посетителя» и «мимопролетевшего знакомого гения», вызывающих ассоциации с пением свободной птички за окном в X части «Шильонского узника», а также через систему лейтмотивных обобщающих образов (озеро, челнок, горные пейзажи), акцентирующих в сборнике актуальную для творчества Жуковского 1820-х гг. эстетическую проблематику оживотворения бытия [2. С. 167]. В этом же ряду воспринимаются дневниковая запись поэта от 3 сентября 1821 г. и соответствующий фрагмент из письма великой княгине Александре Федоровне от 2 (14) октября 1821 г. из Штутгарта. Ср. следующую дневниковую запись: «Поутру в Chillon. Осенние облака на горизонте и Мельери. В Шильоне лучше ясным вечером, нежели утром <...> Около берега струя перлов <...> Замок <...> Тюрьма Бонивара <...> Вид сверху: остров; горница смотрителя, кухня; летучие мыши и писк. Возвращение в Веве» [18. С. 212–213] и отрывок из письма: «В тот день, в который я оставил Веве, успел я съездить на лодке в замок Шильон: я плыл туда, читая «The Prisoner of Chillon», и это чтение очаровало для воображения моего тюрьму Бониварову, которую Байрон весьма верно описал в своей несравненной поэме» [18. С. 214]. Наконец, на следующий день после посещения Шильонского замка, 4 сентября, поэт приступает к созданию предисловия к поэме, в котором, в частности, пишет: «Переводчик с поэмой Бейрона в руках посетил сей замок и подъемную темницу Бонивара, он мо-

жет засвидетельствовать, что описания поэта имеют прозаическую точность...» [18. С. 521].

В этих прозаических фрагментах присутствуют три типа коммуникативной связи. Так, в дневниковой записи от 3 сентября реализуется автокоммуникативная модель повествования, представленная в системе «я» – «я». В этом типе отмечено преобладание эстетических эмоций, связанных с присутствием в данной дневниковой записи элементов панорамной элегии («Осенние облака на горизонте; Около берега струя перлов; Вид сверху; Возвращение в Вева»). В письме к Александре Федоровне используется уже иная модель коммуникации, представленная через систему «я» – «ты» и обусловленная характером отношений между конкретным автором и конкретным адресатом. В первоначальном же предисловии к поэме модель коммуникативных связей представлена через отношения «я» – «он», в которых, согласно В. Шмиду, выделяются уровень конкретного автора и конкретного читателя, уровень абстрактного автора и абстрактного читателя. Особенность данного типа коммуникации заключается в возможности двойной эстетизации изображаемого объекта – Шильонского замка и тюрьмы Бонивара, переданных через призму поэмы Байрона и восприятие русского поэта-переводчика. Разные типы художественной коммуникации, присутствующие в прозаических отрывках поэта, дублируются затем в основном тексте поэмы «Шильонский узник», где в монолог-исповедь главного героя, построенный по модели «я» – «ты», включаются элементы внутреннего монолога, представленные через систему «я» – «я». Наконец, прозаическое предисловие к поэме, присутствующее и у Байрона, и у Жуковского и использующее коммуникативную модель типа «я» – «он», в большей степени акцентирует диалогические и интертекстуальные связи в этом произведении. Такое зеркальное совпадение различных коммуникативных моделей в основном тексте поэмы и в прозаическом контексте, складывающемся вокруг нее, позволяет говорить о типологической общности категории повествования в них. Как верно отмечает современный исследователь, «повествовательный жанр <...> отличается от других жанров тем, что внешняя коммуникативная структура «автор – изображаемое – читатель» как бы повторяется внутри изображаемого мира в структуре «фиктивный нарратор – повествуемое – фиктивный читатель» [19. С. 63]. Можно сказать, что повествовательность как способ рассказа о событиях, описанных в произведении, и метаповествовательность как способ презентации самого процесса рассказывания являются теми категориями, через которые осознается внутреннее эстетическое родство поэзии и прозы в этом сборнике Жуковского.

Категория повествования является одной из интегрирующих и содержательных эстетических категорий в сборнике «Баллады и повести». Ее конструкторная роль здесь очень значима, отсюда особое внимание отводится автором «Дедушкиным рассказам», включающим в себя два произведения: «Красный карбункул» и «Две были и еще одна». Можно сказать, «Дедушкины рассказы» структурно соответствуют модели всего сборника, состоящего, как известно, тоже из двух частей. Внутри этого малого цикла выделяется еще один уровень циклизации, связанный с новым жанровым образованием – «Две были и еще одна», объединяющим две баллады Саути и поэтический

перевод прозаического рассказа Гебеля. Если рассматривать «Две были и еще одну» с точки зрения нарративной поэтики, то помимо «двойной структуры коммуникативной системы, состоящей из авторской и нарраторской коммуникации» [19. С. 34] и связывающей изображаемый и повествуемый мир художественного произведения, здесь можно выделить еще один коммуникативный уровень, объединенный образами рассказчика (дедушки) и слушателей (внуков). Этот уровень коммуникативных отношений реализуется уже в цитируемом мире художественного целого, который входит как составная часть в повествуемый мир. Такая сложная система художественной коммуникации свидетельствует, во-первых, об определенной дистанцированности позиции абстрактного автора от позиции нарратора и рассказчика; во-вторых, она идеологически и эмоционально сближает нарратора с рассказчиком (дедушкой), что выражается уже в описании и восприятии ими картин природы. Ср.:

День был ясен и тепел; к закату сходящее солнце
Ярко сияло на чистом лазоревом небе. Спокойно,
Дедушка, солнцем согретый, сидел у ворот на скамейке;
Глядя на ласточек, быстро круживших в воздушном пространстве <...>
Все молчали: как будто ангел тихий провевял [20. Т. 3. С. 104];

– Дети, смотрите, как все перед нами прекрасно, как солнце,
Медленно с неба спускаясь, все осыпает лучами. <...>
Птицы вьются, мошки блестящею пылью мелькают;

<...> ... прекрасен
Мир Господень! сердцу так радостно, сладко и вольно! [20. Т. 3. С. 105].

Так между нарратором и рассказчиком возникают дополнительные диалогические отношения, которые придают произведению внутреннее единство, основанное на близости их перцептивной и идеологической точек зрения. И наконец, уже через образ нарратора, систему его эстетических и этических ценностей раскрывается общность позиций автора и героя-рассказчика. Так рождается идиллический мирообраз в этом произведении, в основе которого лежит, говоря словами М.М. Бахтина, идиллический хронотоп «родного дома».

Трехуровневая система коммуникативных отношений в этом произведении по-своему дублирует три уровня завершения художественного целого во всем сборнике «Баллад и повестей». Эти три уровня завершения целого предполагают, во-первых, известную активность автора по отношению к переживаемому им событию жизни, во-вторых, деятельность, направленную на завершение этого события в отдельном художественном произведении и, в-третьих, вторичное завершение этого события уже на метатекстуальном уровне, на уровне отдельного цикла и всего сборника в целом.

В раскрытии механизмов взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского 1830-х гг. и в сборнике «Баллады и повести» важная роль, как известно, отводится переложениям прозы западноевропейских авторов. Сюда относятся «старинная повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев», являющаяся вольным переложением прозаического романа Х.-Г. Шписа, стихотворная повесть «Неожиданное свидание», источником которой послужил прозаический рассказ Гебеля, стихотворный перевод сказки «Спящая царевна», сюжет которой заимствован из прозаического сборника сказок

братьев Гримм и из сборника сказок Шарля Перро, «старинная повесть» «Ундины», представляющая собой переработку прозаической повести Ф. де Ламотт-Фуке. Переложение прозы в стихи в этих произведениях приводило к определенной трансформации их сюжета, образной и жанровой структуры.

Так, внутреннее эстетическое родство стихотворной повести Жуковского и романа Шписа «Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Geister – Ritter Roman. Bd. 1–3. Leipzig, 1795–1796» видится прежде всего в общности их тематики, проблематики, типологии героев. Через эту общность наиболее полно раскрывается философия судьбы обоих авторов, ее связь с сюжетом преступления, покаяния, искупления, спасения. В этой связи не случайно роман Шписа привлек Жуковского, как пишет современная исследовательница, «эпической сюжетной основой и возможностью символизации мотива пути, стремления к идеалу» [21. С. 329]. Философия судьбы в этом произведении Шписа – Жуковского оказывается внутренне связана с сотериологическими мотивами, с образами Спасителя, Искупителя, о чем отчасти свидетельствует и первоначальное название второй части повести Жуковского – «Искупление». При этом само событие искупления неотделимо в православной традиции от божественного домостроительства человеческого спасения, под которым понимается «совокупность благодатных действий Бога как Спасителя людей от греха, проклятия и смерти (искупление со всеми его предварительными действиями и со всеми его последствиями)» [22. С. 2101] при сохранении их свободы воли. Именно такое понимание домостроительства встречается в Послании к Ефесеянам (3, 2. 9) и Послании к Колоссянам (1, 25) св. апостола Павла. Идея Божественного домостроительства человеческого рода, важнейшей целью которой является спасение человечества через его свободную волю, не только объединяет произведения Шписа и Жуковского, но и воспринимается как своеобразная нравственно-религиозная параллель к эстетике жизнестроительства русского поэта, изложенной в трех эпиграфах и трех посвящениях к «Двенадцати спящим девам». Отсюда исключительная роль в романе Шписа отводится образу св. Галла, ирландского монаха-отшельника, жившего в VII в., основавшего монастырь св. Галла в Швейцарии. Ср.: «По их совету (дочерей Громобоя. – *И.П.*) выстроил он великолепный храм. В главном его алтаре воздвиг он прекрасную статую св. Галлу. Фигура святого мантиею своею прикрыла старика-отца и двенадцать дочерей, стоящих у ног его на коленях, и взирал на них, как бы обещая им милостиво свое заступничество» [23. С. 93]. У Жуковского же это образ св. Николая. Ср.:

И славный мастер призван был
Из города чужого;
Он в храме лик изобразил
Угодника святого;
На той иконе Громобой
Был видим с дочерями,
И на молящихся Святой
Взирал любви очами [20. Т. 3. С. 94–95].

В этих отрывках, являющихся одним из идейно-кульминационных центров обоих произведений и выполняющих в них сюжетобразующую, про-

гностическую, символическую функции, воплощена сама идея спасения героев через святых угодников, идея Божественного домостроительства. Так формируется провиденциально-сотериологическая философия судьбы в творчестве обоих авторов, смысл которой, как уже было отмечено выше, выражен русским поэтом-романтиком в словах «в раскаяньи спасенье», выделенных в балладе «Громобой» курсивом.

Взаимодействие прозаического оригинала Шписа и поэтического перевода Жуковского можно осмыслить и через такое явление, как межтекстовый параллелизм. Так, фабула романа Шписа, освобожденная от многочисленных бытовых, сказочных и авантюрных элементов, к которым относятся предыстория рыцаря Гундвейля, описания его семи встреч с Сатаной, испытания рыцаря Вилибальда, связанные со спасением двух сестер, захваченных разбойниками, спасением Гедвиги из горящего замка и двух спящих дочерей благородного рыцаря, освобождением Гутты от Гильберта, явившейся ему в образе его будущей жены, одной из двенадцати спящих дев, послужила сюжетом «старинной повести» Жуковского. Как отмечает П. Загарин, Жуковский, по сравнению с немецким романистом, «из непрерывной цепи сцен то ужасных, то чувственных <...> сумел, лишь слегка заимствуя основу события, создать небольшую балладу» [23. С. 107]. Явление межтекстового параллелизма, объединяющее произведения Шписа и Жуковского, наблюдается и при совпадении отдельных эпизодов и образов, как, например, договор Гундвейля с Сатаной и Громобоя с Асмодеем, описание внутреннего состояния обоих героев по истечении срока этого договора, эпизоды спасения, отмеченные выше образы св. Галла и св. Николая или сцена явления во сне этих святых Вилибальду и Вадиму. Ср. у Шписа: «Он открывает глаза и видит перед собою почтенного старца, убеленного сединами. На нем темная мантия, в левой руке факел, а в правой железный посох с 12 маленькими колокольчиками, издававшими приятные и мелодические звуки. Старец успокаивает его и объясняет, что <...> сам он пойдет вперед: если же Вилибальд уклонится с дороги, то колокольчики зазвонят и укажут ему истинный путь» [23. С. LI–LII]; и у Жуковского:

И к утру видит сон Вадим:
 Одеян ризой белой,
 Предстал чудесный муж пред ним –
 Во взоре луч веселой,
 Лик важный светел, стан высок,
 На сединах блистанье,
 В руке серебряный звонок,
 На персях крест в сиянье;
 Он шел, как будто бы летел,
 И, осенив перстами,
 Благовещающими воззрел
 На юношу очами.

«Вадим, желанное вдали;
 Верь небу; жди смиренно;
 Все изменяет на земли,
 А небо неизменно;
 Стремись, я провожатый твой!» [20. Т. 3. С. 110].

Можно сказать, что использование фабулы одного произведения в качестве сюжета другого закономерно приводит к жанровой трансформации вновь создаваемого произведения, к трансформации прозаического романа в стихотворную повесть в двух балладах. С одной стороны, балладная поэтика в повести Жуковского раскрывается через усиление и детальную разработку лирического начала, более значимого в произведении русского поэта, чем в романе Шписа. Так в переводе Жуковского многократно варьируется мотив весеннего чувства, передающий состояние необъяснимого томления, предчувствия любви и встречи с «таинственным посетителем». Этот мотив, имеющий ярко выраженный биографический характер, встречается в трех планах баллады «Вадим» и в одноименном стихотворении поэта. Ср. у Шписа: «Часто поднималось беспокоеное чувство в его сердце; он становился задумчив» (цит. по: [23. С. 11]); в планах к «Вадиму»: «Вадим – его молодость – и характер – весеннее чувство» (План № 1),

«Изображение Вадима –

1 – Его характер

2 – Весеннее чувство – облака – даль цветы – воды» (План № 2),

«С тех пор Вадим потерял покой – овладела им тоска – стремление – облака, птицы <...> посреди весны задумчив; уединение» (План № 3) [13. С. 339; 341]; в балладе «Вадим»:

Уже двадцатая весна
Вадимова настала;
И, чувства тайного полна,
Душа в нем унывала <...>
Душой весны был полон лес;
Листочки, развиваясь,
Дышали жизнью молодой [20. Т. 3. С. 109; 110];

в стихотворении «Весеннее чувство»:

Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна? [20. Т. 2. С. 30].

Как можно заметить, в балладе Жуковского «Вадим» мотив весеннего чувства является своеобразным «прологом» к эпизоду встречи героя с божественным старцем, а также он воспринимается как начальный этап осознания им своего предназначения искупителя, спасителя. Вместе с тем этот мотив раскрывает внутреннее состояние Вадима, его стремление к возлюбленной, которую он любит, не зная ее, к «очарованному Там», что вызывает ассоциации с образом «благодатного Гения» из общего посвящения к обоим частям произведения и позволяет говорить о присутствии автобиографических черт в образе главного героя.

С другой стороны, в этом произведении Жуковского встречаются реминисценции из его баллад «Кассандра», «Пустынник», «Людмила», «Эолова арфа», «Варвик», «Адельстан», актуализирующих основную проблематику,

* Все стихотворные цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой соответствующего тома.

сюжетный и образный строй, жанровые особенности баллад 1808–1814 гг. В этом смысле стихотворная повесть «Двенадцать спящих дев» может рассматриваться как своеобразная энциклопедия балладных сюжетов, мотивов и образов первого периода творчества русского поэта-романтика.

Жанровое определение этого произведения Жуковского – «старинная повесть в двух балладах» – позволяет выделить в нем категорию повествования, связанную с ситуацией самого процесса рассказывания, которая формируется по кумулятивному принципу и включает в себя повествование в узком смысле, предполагающее непосредственный рассказ о происходящих событиях, а также внутренний монолог, диалог, молитву. В широком смысле повествование в этой повести связано с использованием пейзажных описаний и описаний замка, экфрасиса, риторических вопросов, видений и сновидений, преданий. При этом наблюдается известный параллелизм в функционировании структурных элементов, образующих само событие рассказывания и встречающихся в балладах «Громобой» и «Вадим». К ним относятся описание Днепра и старинного замка, описание сна двенадцати дочерей Громобоя и сна Вадима, описание могилы Громобоя в обеих частях произведения. Также сюда можно отнести внутренние монологи Громобоя и Вадима, драматизированные диалоги, видение святого старца обоим героям. На метатекстуальном уровне категория повествования тоже отличается известной симметрией и включает в себя три посвящения в первоначальном варианте, три эпиграфа и две баллады. Говоря о смысловой и структурной симметрии в произведении «Двенадцать спящих дев», современная исследовательница пишет: «Баллады названы именами героев-антагонистов (грешник – праведник), они объединены общим пафосом – спасением невинных и возможностью преображения души. Утвердившаяся система эпиграфов (на языке оригинала) и посвящений создает дополнительный эстетический и биографический объем, еще раз подчеркивая то, что для автора «Жизнь и Поэзия одно». Все это позволяет назвать произведение Жуковского «не только поэмой, «старинной повестью в двух балладах», но неким Текстом, пребывающим в становлении, в динамике» [21. С. 347].

Итак, симметричная структура этой стихотворной повести Жуковского, завершающей первую часть «Баллад и повестей», изоморфна другому произведению поэта – «Две были и еще одна», которым, как известно, оканчивается вторая часть сборника. При этом кумулятивный принцип соединения баллад и былей в рамках одного художественного целого оказывается в то же время и метатекстуальным конструктивным принципом всего сборника «Баллады и повести» в двух частях. И еще одно. Параллелизм отдельных образов и сюжетов, структурная и смысловая симметрия отдельных произведений и обеих частей сборника позволяют на архитектурном уровне выделить в нем элементы поэтической художественной картины мира, имеющей центростремительные тенденции и тяготеющей к единому эстетическому центру всего сборника «Баллад и повестей» – образу автора с его философией жизнестроительства.

Сложная жанровая природа обоих произведений, завершающих первую и вторую части сборника «Баллады и повести», раскрывается через сближение «повести в стихах» «Двенадцать спящих дев» и замысла поэмы Жуков-

ского «Владимир» на уровне отдельных тем и мотивов. К ним, в частности, относятся спасительный мотив звучащей мелодии и мотив любви к невидимой деве, встречающиеся в балладе «Вадим» и планах к поэме «Владимир». Ср. в планах: «Очарованное жилище Лицины – звук арфы спасает его (Добрыню. – И.П.) – он разрушает очарование»;

«Царь девица

Звук арфы избавляет от обольщения»;

«Невидима, в отдаленной стране, и тогда только возвратит образ, когда будет любить ее юноша не видевший ее никогда» [24. С. 28; 29].

Не случайно поэма «Владимир» так и осталась невоплощенным замыслом поэта. Этот замысел «растворился в привычных Жуковскому жанрах – баллады и поэмы на балладной основе» [24. С. 30], что свидетельствует об актуализации лиро-эпической природы баллады, поэмы и стихотворной повести в творчестве Жуковского 1810–1830-х гг. и одновременно о возрастающей роли в них категории повествования.

Литература

1. Жуковский В.А. Баллады и повести: В 2 ч. СПб., 1831. Ч. 2.
2. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.
3. Немзер А.С. «Сии чудесные виденья...» // Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С. Свой подвиг совершив: О судьбе произведений Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. М., 1987.
4. Серман И. К вопросу о смысловом единстве баллад В.А. Жуковского // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.
5. Семенко И.М. Василий Андреевич Жуковский // Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 1.
6. Вестник Европы. 1809. № 20.
7. Стихотворения Василия Жуковского: В 2 ч. СПб., 1815–1816. Ч. 2.
8. Киселева Л.Н. Жуковский-педагог // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. Прим. 44.
9. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1.
10. Канунова Ф., Ветшева Н. «Светлана»: Комментарий // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
11. Губарева Р.В. «Светлана» Жуковского: (Из истории русской баллады) // Учен. зап. Лeningr. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1963. Т. 245.
12. Жуковский В.А. Стихотворения: В 2 т. Л., 1939–1940. Т. 1.
13. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
14. Лебедева О.Б. Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13.
15. Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.
16. Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1.
17. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
18. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13.
19. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
20. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902.
21. Ветшева Н. Ж. Двенадцать спящих дев. Комментарии // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. М., 2008.
22. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
23. Загарин П. В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883.
24. Ветшева Н.Ж. Планы и аспекты волшебной-исторической поэмы В.А. Жуковского «Владимир» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2006. № 291.