

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
Российской Академии наук

**Ю. М. Прозоров**

**В. А. ЖУКОВСКИЙ  
В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ОСВЕЩЕНИИ.  
ЭСТЕТИКА. ПОЭТИКА. ТРАДИЦИИ**

*Монография*

ООО «Полиграф»  
Санкт-Петербург  
2017

УДК 821.161.0-94  
ББК 83.3Р1  
П79

*Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

**Р е ц е н з е н т ы:**

член-корреспондент РАН, советник РАН, профессор *Н. Н. Скатов*  
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН);  
доктор филологических наук профессор *М. В. Отрадин*  
(Санкт-Петербургский государственный университет)

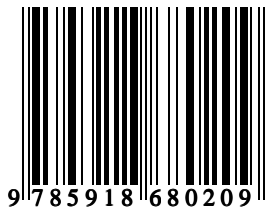
**Прозоров Ю. М.**

**П79** В. А. Жуковский в историко-литературном освещении. Эстетика. Поэтика. Традиции: Монография. СПб.: ООО «Полиграф», 2017. — 406 с.

Книга посвящена малоизученным историко-литературным проблемам творчества В. А. Жуковского, выдающегося русского поэта первой половины XIX века, одного из основоположников новой русской литературы. Автор рассматривает важнейшие категории поэтического мышления «Коломба русского романтизма», как его называла прижизненная критика, — меланхолию и «ужасное», во многом определившие художественное своеобразие ведущих жанров его поэзии — элегии и баллады. Предметом изучения становятся в книге эстетические взгляды В. А. Жуковского, в их сложной эволюции от просветительства к романтизму, а также исторические судьбы традиций, восходивших к его поэзии и продолжавших свою жизнь в русской литературе во второй половине XIX и XX столетиях.

Книга адресована изучающим русскую литературу, специалистам, всем интересующимся историей отечественной культуры.

ISBN 978-5-91868-020-9



© Ю. М. Прозоров, 2017  
© ООО «Полиграф», 2017

---

---

## **В в е д е н и е**

**В.** А. Жуковский — одна из центральных фигур классической эпохи русской литературы — первой половины XIX столетия, ее «золотого века»; писатель, входящий в избранный круг основоположников отечественного искусства слова Нового времени, оставивший глубокие следы в существе и своеобразии этого искусства; «литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма»,<sup>1</sup> если следовать главному вердикту, вынесенному ему и его исторической миссии русской литературно-критической мыслью; ближайший предшественник и учитель А. С. Пушкина.

Это значение Жуковского в истории русской словесности многократно подтверждалось судом его современников и потомков. «Мне кажется, — писал в письме к Жуковскому 10 сентября 1831 г. Н. В. Гоголь, — что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам, да поклоняются потомки и да имут место, где возносить умиленные молитвы свои. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие!»<sup>2</sup>

Особые качества исторического первообраза и первоначала подчеркнет позднее в творчестве Жуковского В. С. Со-

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Стихотворения Е. Баратынского // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1955. Т. 6. С. 460.

<sup>2</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Изд-во АН СССР, 1937—1952. Т. X. С. 207.

ловьев. В 1897 г. он выступит в печати со стихотворением «Родина русской поэзии», посвященном элегии «Сельское кладбище», поэтическому памятнику, появление которого в 1802 г. ознаменовало начало большой литературной биографии Жуковского и под определенным углом зрения исходный рубеж русской классической поэзии. В сопровождавшем эту публикацию примечании широко известный к тому времени философ и поэт выскажет идею, согласно которой этому произведению Жуковского суждено было стать «началом истинно человеческой поэзии в России после условного риторического творчества державинской эпохи», «родиной русской поэзии».<sup>3</sup>

Положение «родоначальника», закрепившееся за Жуковским в летописях русской литературы, определялось сочетанием нескольких факторов, порожденных как индивидуальными особенностями его творческой личности, так и более общими историко-литературными условиями и закономерностями. Выбирая пути своего творческого развития, обдумывая их направленность, предугадывая их перспективность, Жуковский уже в начальную пору своей писательской биографии обнаружил необыкновенный эстетический и поэтический «слух», чутье тех новых художественных тенденций, которым еще только предстояло обозначиться в литературе первых лет XIX в. Уже так называемые «пансионские» стихотворения Жуковского, для которых преимущественной школой была классицистская одическая поэзия Екатерининской эпохи, включали в свой поэтический состав, наряду с элементами для этой традиции каноническими, и некоторые не знакомые ей слагаемые, такие образно-стилистические «частицы», которые к традиционному арсеналу одической поэтики

<sup>3</sup> Соловьев В. Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище» // Вестник Европы. 1897. Т. VI. Кн. 11. С. 347.

не принадлежали и свидетельствовали о зарождении поэтики новой. К числу этих стихотворений относилась, например, философская ода «Добродетель» (1798; вторая из складывавшейся у юного поэта под этим заглавием дилогии):

Одеян бурей век железный,  
Потрясши круг земли, предстал;  
Померк Натуры вид любезный  
И смертный счастлив быть престал.  
С цепей своих Борей сорвался,  
В полях небесных гром раздался,  
Завыл и лес и сонм морей,  
С лугов Зефиры улетели,  
По рощам птицы онемели,  
И светлый не журчит ручей.<sup>4</sup>

Очевиден здесь фон одической поэзии XVIII в. Жуковский использует в стихотворении традиционные для оды стиховые формы: метrorитмическую основу четырехстопного ямба и строфику одического десятистишия. Наряду с архаической риторикой первого четверостишия, играющей и роль экспрессивного стилистического средства, в приведенном фрагменте звучит реминисценция оды Г. Р. Державина «Осень во время осады Очакова» (1788), ее знаменитой пейзажной экспозиции: «Спустил седой Эол Борей / С цепей чужуных из пещер...»,<sup>5</sup> появляются излюбленные персонажи державинского мифологического пантеона. Некоторые из них

<sup>4</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999—2016. Т. 1. С. 28. — В дальнейшем сочинения В. А. Жуковского, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) в тексте.

<sup>5</sup> Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 126. («Новая библиотека поэта»).

найдут свое место в сентиментальной и раннеромантической элегии, в частности в элегии Жуковского «Вечер» (1806), с обращением имени собственного в нарицательное: «Как тихо веянье *зефира* по водам...» (I, 76). Что же касается строки «И светлый не журчит ручей», то даже при том, что ее образные прототипы могут быть встречены в поэзии Державина, она производит впечатление более элегической, чем одической, и это опять-таки будет подтверждено в недалеком будущем поэтической топикой элегии «Вечер»: «*Ручей*, виющийся по *светлomu* песку...» (I, 75); «Внимаю, как *журчит*, сливаясь с рекой, / Поток, кустами осененный...» (I, 76). «Преромантический вступительный пейзаж, — замечал В. Н. Топоров, — как правило, предусматривал мотив реки, источника, вод»,<sup>6</sup> и Жуковский следовал этому «правилу» во всех своих пейзажно-медитативных элегиях. Поэтический же образ «век железный», хотя и рожденный минувшим XVIII столетием, выглядел здесь как предвосхищение трагического мирозерцания столетия предстоявшего, XIX-го.

На строке, которую мы назвали элегической, следует, впрочем, задержать внимание несколько дольше. В ней пробивались еще единичные и слабые, но инородные по отношению к одической почве поэтические «всходы», таившие в своем содержательном ресурсе начала новой картины природы и мироздания. На то, какова была картина старая, указывала, заметим попутно, отмеченная у Жуковского реминисценцией державинская ода «Осень во время осады Очакова». Осеннему пейзажу отведено в ней место небывало большое, превосходящее формат батальной «живописи» в ее

<sup>6</sup> Топоров В. Н. *Младой певец* и быстротечное время. (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // *Russian Poetics*. Columbus, Ohio, 1983. С. 426.

центральной части. В соответствии с традицией классицизма образ осени включал здесь в себя один неотъемлемый праздничный и красочный мотив — мотив сбора урожая:

Уже румяна осень носит  
Снопы златые на гумно,  
И роскошь винограду просит  
Рукою жадной на вино.<sup>7</sup>

Вместе с тем на аксиологической шкале классицистской эстетики осенняя природа занимала положение едва ли не отрицательного явления, будучи изображаемой как метафора наступающей смерти:

На место радуг испещренных  
Висит по небу мгла вокруг:  
А на коврах полей зеленых  
Лежит рассыпан белый пух.  
Пустыни сетуют и доли,  
Голодны волки воют в них;  
Древа стоят и холмы голы,  
И не пасется стад при них.<sup>8</sup>

Потребовалась трансформация всего эстетического строя поэзии, чтобы осенний пейзаж, оставаясь образом умирания природы, приобрел значение такой эстетической ценности, которая превышала эстетическую ценность природы цветущей. Но именно эту перемену обнаруживали, например, в элегии Жуковского «Славянка» (1815) панорамы октябрьских ландшафтов Павловска —

Холмы, одетые последнею красой  
Полуотцветшия природы.  
(II, 20)

<sup>7</sup> Державин Г. Р. Сочинения. С. 127.

<sup>8</sup> Там же.

Этому новому «чувству природы» и одновременно новому поэтическому чувству прокладывали пути новые, малозаметные поначалу подробности пейзажных описаний Жуковского.

Аккумулируя в своей ученической поэзии элементы сентиментально-предромантической элегии и постепенно повышая их «удельный вес» в поэтических формах более раннего происхождения, Жуковский одновременно с прочерчиванием этого — элегического — профиля своего творчества, линии не единственно в его время возможной и во многом отражавшей своеобразие его индивидуального творческого выбора, олицетворял собой и то, что осознавалось как историческая необходимость литературно-культурной среды его эпохи. Не чем иным, как воздействием и внушением среды и времени оказывалось в частности обусловлено то исключительное значение, которое получил в творчестве Жуковского поэтический перевод. Место переводных произведений в его поэзии, большое как ни у кого другого из крупных русских поэтов и тем не менее не унаследованное глубоко оригинального характера его поэтического мира, в котором при множестве заимствований загадочным образом, согласно еще одному отзыву Гоголя, «сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность»,<sup>9</sup> определялось никак не существованием в природе его творческого дарования некоторой ограничивающей черты, не пресловутой неполнотой творческих сил, мысль о которой подчас накладывала тень на литературную репутацию Жуковского. Еще И. И. Дмитриев, напомним, испытывал немалую досаду от несамостоятельности, как ему казалось, творчества поэта. «Оторвите Жуковского от немизны, — писал он А. И. Тургеневу в сентябре 1819 г. —

<sup>9</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 377.

Пора ходить на своих ногах...».<sup>10</sup> В первой половине 1820-х гг. аналогичные мотивы не были редкостью в письмах А. С. Пушкина: «...Пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы»<sup>11</sup> (П. А. Вяземскому, 2 января 1822 г.); «Переводы избаловали его, изленили; он не хочет сам созидать, но он, как Voss, гений перевода» (XIII, 183; П. А. Вяземскому, 25 мая — июнь 1825 г.). Это неповторимое сочетание оригинальности и переводности отвечало, между тем, приоритетным задачам и потребностям русской культуры начинавшегося XIX столетия — задачам и потребностям создания, с одной стороны, самобытной национальной литературы, а с другой стороны, ее равноправного вхождения в круг европейских литератур, ее соединения с мировым художественным контекстом. Не случайно в поэзии Жуковского читатель без труда мог найти переводные стихи, вполне способные произвести впечатление оригинальных, более того, исповедальных. Такова, например, заключительная строфа его известной «Песни» («О милый друг! теперь с тобою радость!..», 1811), переведенной из немецкого поэта-романтика Христора-Августа Тидге:

О милый друг, пусть будет прах холодный  
То сердце, где любовь к тебе жила:  
Есть лучший мир; там мы любить свободны;  
Туда моя душа уж все перенесла;

<sup>10</sup> Письма 1806—1823 годов И. И. Дмитриева (1760—1837) к А. И. Тургеневу (1784—1845) // Русский архив. 1867. № 7. Стлб. 1113.

<sup>11</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. XIII. С. 34. В дальнейшем сочинения и письма А. С. Пушкина, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами), полутома и страницы (арабскими цифрами) в тексте.

Туда всечасное влечет меня желанье;  
Там свидимся опять; там наше воздаянье;  
Сей верой сладкою полна в разлуке будь —  
Меня, мой друг, не позабудь.

(I, 166)

Но в высшей степени показательно, что и тематические мотивы этого переводного стихотворения — устойчивые в творчестве Жуковского 1800—1810-х гг. мотивы загробного воздаяния, и его поэтическая фразеология двумя годами ранее уже получили своеобразное предварение в таком образце лирико-автобиографической поэзии, как обращенное к А. И. Тургеневу элегическое послание «К Филалету» (1809):

Где ты, далекий друг? Когда прервем разлуку?..  
.....  
Как часто о часах минувших я мечтаю!  
Но чаще с сладостью конец воображаю,  
Конец всему — души покой,  
Конец желаниям, конец воспоминаньям,  
Конец борению и с жизнью и с собой...  
Ах, время, Филалет, свершиться ожиданиям.  
Не знаю... но, мой друг, кончины сладкий час  
Моей любимой мечтою становится...

(I, 138—139)

Подобного рода «перетекание» оригинального поэтического текста в переводный и наоборот также не имело прецедентов в русской стихотворной литературе и подтверждало факт происходившего под пером Жуковского и органичного сращения «своего» и «чужого». Неведомый ранее русской поэзии симбиоз порою создавал в отношениях Жуковского к иноязычным источникам ситуации с оттенками едва ли не хаотических смешений, как это произошло, к примеру, в по-

слании «К Батюшкову» (1812), где в оригинальную поэтическую ткань были введены обширные (объемом от 50 до 100 стихов) интерполяции трех вольных переложений произведений немецких поэтов: стихотворения Фр. Шиллера «Раздел земли» («Die Teilung der Erde»), стихотворения И.-В. Гёте «Моя богиня» («Meine Gottin») и стихотворения И. фон Гернинга «Хлоя к Аминту» («Chloe an Amyntas»). Поэтические цитаты, составлявшиеся методом такой «наборной» работы, весьма, впрочем, способствовали появлению знака равенства между слагаемыми создававшихся композиций. Характерно, что П. А. Плетнев, литератор из ближайшего окружения Жуковского, главную цену его переводческих трудов поставлял не столько в их просветительских достоинствах, что вызывало законное почитание у многих из первых читателей поэта, сколько в том, что он «усвоил нам первоклассные произведения древних и новых стихотворцев и поравнял нас в поэзии с образованнейшими современными народами».<sup>12</sup>

И преобразование средств поэтической выразительности, и новое понимание роли и функций художественного перевода были, нельзя не заметить, производными от более крупных и всеобъемлющих литературных явлений и процессов, прежде всего от того видоизменения европейской литературы, которое совершалось на рубеже XVIII—XIX вв. под знаком романтизма. Жуковский имел к этому видоизменению самое прямое и непосредственное отношение.

Касаясь вопроса о причастности Жуковского к романтическому движению в литературе, мы не можем не увидеть, что между той традицией в подходе к этому вопросу, которая

<sup>12</sup> Плетнев П. А. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // Сочинения и переписка П. А. Плетнева. СПб., 1885. Т. III. С. 60.

сложилась в литературной критике XIX в. и на которую мы уже ссылались, и его решениями в историко-литературной науке существуют известные противоречия. Авторитетные ученые порой ставили под сомнение романтическую природу творчества Жуковского, связывая истоки его художественного мышления и метода с более ранними стадиями истории литературы. А. Н. Веселовский, автор энциклопедического исследования «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» (1904), и литературную генеалогию поэта, и выросшую на ее почве творческую практику не отделял от заветов европейского сентиментализма: «Если проводить связь между „душой Жуковского“ и теми направлениями западной литературы, которые она отразила, то нам нечего выходить из течений сентиментализма, в которые поэт вступил в начале своей деятельности. До конца он пиетист с идеалом *Shöne Seel* и выпрениной дружбы; поэзия для него религиозное откровение, являющее „святость жизни... во всей ее красе небесной“; слова поэта — дела поэта; дошиллеровское отождествление поэзии и добродетели заменяется требованием, что поэт должен быть чист душой, тогда только его слово будет благодатно. Из сферы сентиментализма перешло к Жуковскому пристрастие к мечтательности, загробным образам и таинственной луне и то настроение меланхолии, которое он тщился превратить в понятие — христианской грусти».<sup>13</sup>

Перечисляя мотивы и настроения поэзии Жуковского, которые имели своим источником «сферу сентиментализма», Веселовский вместе с тем признавал наличие в творчестве поэта и собственно романтических элементов, достаточно, впрочем, разрозненных. К области романтической поэтики

<sup>13</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 465.

у Жуковского ученый относил и «возвращение к народной старине и идеалам средневекового уклада», и ту новую «натурфилософию», в соответствии с которой «за объективной видимостью таится другая, незримая», а равным образом угадывается «человеческая душа в душе природы», и стремление «выразить невыразимое», и отказ от «материальности», «телесности» поэтического языка в пользу его «музыкальности», и предпочтение точному переводу перевода свободного, принимавшего подчас формы пересказа или переинтерпретации.<sup>14</sup> Воспитанный в школе сентиментализма, Жуковский, однако, и во всем этом, по Веселовскому, «остался в преддверии романтизма».<sup>15</sup>

Позднейшая наука, никак не оспаривая представлений о самостоятельном понятийном объеме сентиментализма и романтизма, тем не менее была склонна подчеркивать в этих направлениях европейской и русской литературы не столько признаки противостояния, сколько черты преемственности. В тезисах конца 1950-х гг. М. М. Бахтин обращал внимание на «зыбкость и неопределенность границ сентиментализма», отмечая, что «он переходит и частично сливается с романтизмом».<sup>16</sup> Немногом ранее о переходности сентиментализма и в связи с Жуковским писал Г. А. Гуковский: «Несколько десятилетий тому назад в русской науке шел спор о Жуковском, сентименталист он или романтик. Этот вопрос обсуждали Веселовский, Пыпин и другие. Ответы получались разные. Между тем сам вопрос, вызвавший спор, строго говоря, не существует. Жуковский вышел из русского сентимента-

<sup>14</sup> См.: Там же. С. 471 и сл.

<sup>15</sup> Там же. С. 507.

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собр. соч.: [В 7 т.]. М., 1996. Т. 5. С. 304.

лизма карамзинского толка и именно потому был романтиком, что сентиментализм — это и есть ранний этап романтизма, особенно сентиментализм данного толка».<sup>17</sup>

Сентиментализм обладал содержательностью и масштабами, выходящими далеко за пределы посреднической миссии предуготовления романтизма, но это направление художественного развития, изменив картину мира и человека в искусстве XVIII в., действительно стало пролагать такие творческие пути, идя по которым художник с неизбежностью оказывался «в преддверии романтизма». Томас Грей, английский поэт-сентименталист, автор «Elegy written in a Country Churchyard» (1751), переведенной Жуковским под заглавием «Сельское кладбище», еще ничего не мог знать о романтизме, но предсказал и роль элегии в его поэтической системе, и меланхолию как одно из его типических эмоционально-психологических настроений, и образный состав элегического пейзажа, и тип лирического героя, характерный для поэзии романтизма. Аналогичное развитие в сторону романтизма совершалось и в других поэтических формах доромантической литературы XVIII в., прежде всего в балладе, появление которой в рамках немецкого литературного движения «Sturm und Drang», в творчестве Готфрида Бюргера (его «Ленора», ставшая своего рода жанровым флагманом, была написана в 1773 г.), поначалу не заключало в себе никакой романтической манифестации, а позднее было осмыслено именно в этом качестве. Жуковский был наделен особой чуткостью к литературным явлениям такого рода, зародившимся еще задолго до романтизма, но постепенно обнаружившим свой романтический потенциал, свой скрытый до поры романтический вектор.

<sup>17</sup> Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 23.

Та тенденция отделения творчества Жуковского от романтического движения в русской литературе, провозвестником которой, несмотря на все оговорки и исключения, оказался в начале XX столетия Веселовский, в новейшем литературоведении нашла продолжателя в лице В. Н. Топорова. Касаясь распространенных концепций русского романтизма, ученый заговорил об их «неэффективности в исследовании основ поэтической системы Жуковского»<sup>18</sup> и даже об «антиисторическом мифе о романтизме Жуковского»,<sup>19</sup> — «мифе», возникшем по преимуществу в результате усвоения многих элементов его поэтики романтическими поэтами 1820—1830-х гг. и созданной этим обстоятельством историко-литературной аберрации. Выдающийся филолог, оставивший ряд фундаментальных исследований поэзии Жуковского и среди них работу об элегии «Сельское кладбище», важнейшую с точки зрения изучения творческого генезиса ее автора, В. Н. Топоров показал, наряду со многим другим, что именно от «Сельского кладбища» тянутся нити, связующие перевод «Греевой элегии» с лучшими и наиболее репрезентативными лирическими произведениями Жуковского, не только с элегиями «Вечер» и «Славянка», в которых очевидны признаки близкого родства и формального сходства с его первым и, безусловно, доромантическим элегическим шедевром, но и с такими стихотворениями, как «На кончину Ее Величества королевы Виртембергской» (1819) и «Невыразимое» (1819), в которых романтическую доминанту поставить под сомнение значительно труднее. К какой еще литературной программе, кроме романтической, можно отнести провозглашенную в «Не-

<sup>18</sup> Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. North-Holland Publishing Company, 1981. V. X. № III. P. 211.

<sup>19</sup> Там же.



выразимом» философу, предполагающую, что языку в его материальных формах не дано достигнуть тождества с духовным опытом человека и «присутствием Создателя в созданье» (II, 130)?

Даже если без каких бы то ни было осложняющих условий принять представления о сентиментально-предромантическом характере элегической лирики Жуковского, особенно ранней, представления действительно небеспочвенные, то распространить их на другую жанровую форму поэта — на его баллады — окажется все-таки проблематично. Ибо какие тут «идеалы сентиментализма», из круга которых, по Веселовскому, Жуковский не выходил? Образуя в его поэзии достаточно обособленный творческий мир, баллады при всем том никак не нарушали ее единства и пребывали в гармоническом согласии с ее первичными жанрами — элегиями, посланиями, песнями, не были произведениями другого метода. Однако едва ли возможно, не отказываясь от основного в поэтической сущности балладного жанра, связывать ее с «преданиями сентиментализма», которыми Веселовский ограничивал творческие горизонты Жуковского. К этой ли области художественного творчества принадлежат двоящиеся образы оживающей антропоморфной природы в «Лесном царе» (1818) или явление потустороннего призрака на любовное свидание в «Замке Смальгольме» (1822)? Эти случаи вызывали известные затруднения и оговорки и у самого Веселовского.

Еще большее отклонение от сентиментальной «формы мышления и выражения», пользуясь терминологией Веселовского, являют собой поэмы Жуковского. С традициями сентиментализма не соотносима первая в русской литературе «байроническая» поэма «Шильонский узник» (1821—1822) с ее идеей глубоких расхождений между психологией и логи-

кой. На основе совершенно иных традиций создается «Унди-на» (1835—1837); что сентиментализм знал о том, что вода, подобно другим природным стихиям, тоже может быть одушевленным лицом?

Спору нет, эволюционные пути, по которым проходил в своем творчестве Жуковский, порой более намечали романтическое направление в литературе, чем осуществляли его, или лишь заканчивались в границах этого направления, беря начало в культурных мирах, нередко от романтизма весьма отдаленных. Но и при этом Жуковский всегда словно видел перед собой твердо поставленную цель и в литературном процессе первых десятилетий XIX в. неизменно выступал как *поэт романтической перспективы*.

Именно в романтической перспективе освещается в настоящей книге ряд историко-литературных проблем творчества Жуковского.

Открывает книгу экскурс в область критико-эстетических воззрений поэта, которые складывались у него в напряженных и целенаправленных усилиях самообразования, в сложном и зачастую непрямом взаимодействии с его поэтическим творчеством, под сильным влиянием философских и теоретико-литературных учений эпохи Просвещения, запечатленных характерным просветительским рационализмом и нормативностью. Путь от просветительской эстетической школы к романтической эстетике оказался для Жуковского не менее труден, чем путь от классицизма к романтизму в поэзии, и одним из результатов этого пути стало преодоление того исторического отставания, которое отличало теорию искусства в России в начале XIX в. по отношению к опережавшей ее художественной практике. Сосредоточенный преимущественно на вопросах гуманистического содержания литературы и ис-

куства, Жуковский создал совокупность воззрений, которая на языке истории философии получила определение «эстетический гуманизм».<sup>20</sup>

Две центральных главы посвящены в книге категориям поэтического мышления Жуковского — меланхолии и «ужасному». Категорией поэтического мышления мы называем разделенное образными формами устойчивое понятие, проникающее творческий мир поэта, концентрирующее вокруг себя комплексы художественных мотивов и знаменующее собой своеобразие авторской индивидуальности.

Такого рода значение в творчестве Жуковского, в первую очередь лирическом, получила категория меланхолии, унаследованная им от поэтов английского сентиментализма XVIII в., но наполнившаяся содержательным богатством и сложностью культурного понятия, истоки которого уходили в античность и которое не раз переосмыслялось и переоценивалось философией и искусством Средних веков и Возрождения. Ренессанс увидел в меланхолии творческое переживание вдумчивого созерцания глубин бытия, о чем с непревзойденным художественным совершенством свидетельствовала гравюра А. Дюрера «Меланхолия» (1514). В лирике Жуковского меланхолия — это и поэтизируемое психологическое состояние, соединяющее в себе противоположности радости и грусти («сладкая грусть»), и одно из наиболее содержательных настроений его лирического героя, и атмосфера философского напряжения, свойственная поэзии романтической эпохи, и своеобразная формула душевного мира человека Нового времени, который более не является суммой логических составляющих и объектом рациональной рефлексии, но предстает гораздо более таинственной сущностью с иррациональ-

<sup>20</sup> Зеньковский В. В. История русской философии: [В 2 т.]. Париж, 1989. Т. 1. С. 139.

ным содержательным ядром. На основе меланхолической душевности произошло становление психологизма в поэзии Жуковского, а через нее — и в позднейшей русской лирике и русском романе XIX в. Во всяком случае присущее меланхолической традиции представление о противоречивости внутреннего мира человека не прошло бесследно для формирования такой художественной и одновременно философской особенности отечественной литературы, как «диалектика души».

Важную роль играла в поэзии Жуковского и категория «ужасного», также имевшая свое место в литературе задолго до романтизма и также пережившая с наступлением романтического века фазис своеобразного расцвета. Романтическое «ужасное», и в частности «ужасное» Жуковского, имело то сходство с меланхолией, что аналогичным образом обнаруживало положительную сторону отрицательного переживания и в этом смысле — новую сложность человека. Подобно тому как меланхолия являла собой «наслаждение печалью», «ужасное» в поэзии Жуковского, проходя через горнило поэтического преобразования, также могло быть и зачастую было «сладостным». Наибольшее развитие у Жуковского категория «ужасного» получила в балладах, поскольку они, хотя и опосредованно, были связаны с фольклорными источниками, с миром народных верований и их фантастическими представлениями о посмертном бытии человеческой души. Отдельную образно-тематическую разновидность составила в балладах поэта демонологическая фантастика средневекового происхождения. Усложнение балладных сюжетов позволило Жуковскому создать и произведения с новым качеством поэтики «ужасного» — облакающие трагическое в «сладостные» интонационно-мелодические формы («Замок Смальгольм»).

В завершающих разделах книги освещается жизнь традиций Жуковского в русской литературе второй половины XIX—XX столетий. В качестве показательного для XIX в. и вместе с тем сложного случая восприятия наследия «автора „Светланы“» мы останавливаемся на лирике (и отчасти лироэпике) Н. А. Некрасова, поэта, отношение которого к Жуковскому на протяжении творческого пути не было однозначным и не раз менялось. Некрасов пережил и этап ученического подражания Жуковскому (стихотворения юношеской книги «Мечты и звуки»), и период творческого отталкивания от его влияний в формах пародии и иных снижающих переосмыслений («деромантизация» в стихотворениях 1840—1850-х гг.), и, наконец, эпоху положительного усвоения уроков Жуковского с обогащением его традиций собственными исканиями, особенно в области стихосложения. Некрасов унаследовал от Жуковского, впервые широко применившего трехсложные стихотворные размеры и более всего в балладах, эти метрические структуры. Заимствуя трехсложники Жуковского, Некрасов вместе с ними переносил в свою поэзию и сопряженную с ними поэтику, в частности такую особенность балладного жанра, как сюжетность. Сюжетные стихотворения Некрасова, признававшиеся одной из форм его новаторства в лирике, — это преобразованные баллады, доказательством чему служит и преобладание в них трехсложных размеров. К традициям элегических и идиллических описаний Жуковского восходят во многом и рустические (деревенские) мотивы некрасовских стихотворений и поэм, занимающие в них столь видное место. В 1870-е гг. в поздней лирике Некрасова реминисценции Жуковского становятся более акцентированными. В высокой поэзии романтизма поэт ищет санкций, которые могли бы подтвердить поэтические права заполнявшей

его произведения народной темы, и находит их.<sup>21</sup> Есть известная неожиданность в том, что в меланхолии, одном из доминирующих настроений романтической поэзии Жуковского, в ее психологическом содержании Некрасов почерпал и материал для психологических характеристик нового героя его творчества — демократического интеллигента.

В литературе XX в. областью сбережения и развития поэтических традиций Жуковского с известной долей непредсказуемости становится проза, в частности проза одного из немногих носителей художественных принципов импрессионизма в словесном искусстве Б. К. Зайцева. В 1900—1910-е гг. Зайцев создает особого рода «рассказ-поэму», в котором оказывается крайне ослабленной событийность, порой почти исчезают контуры фабулы, но повышается значение пронизывающей повествование психической атмосферы, и твердое вещество эпоса стремится перейти в «воздушные» состояния лирики. В середине столетия Зайцев пишет три биографических книги о русских писателях-классиках, включая в свой творческий замысел далеко не только цели воссоздания объективной историко-литературной картины, но и усмотрения своей писательской родословной. Эти три книги — «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). Лишь на первый взгляд эти имена кажутся взятыми из разных литературных рядов. Для Зайцева — это один литературный ряд, объединяемый поэтикой лирической суггестивности, свойственной всем входящим в него писателям. Лиризм прозы Тургенева, «спиритуальность» поэзии Жуковского с ее тяготением к выражению «невыразимого», «настроения» драматургии (а отчасти и прозы) Чехова — все

<sup>21</sup> См.: Скатов Н. Пушкинское стихотворение Некрасова («Элегия») // Скатов Н. «Я лиру посвятил народу своему». О творчестве Н. А. Некрасова. М., 1985. С. 155.

это для Зайцева звенья одной художественной цепи, в конце которой стоит его собственный импрессионистический «рассказ-поэма». Выстроенная автором трех биографических повествований историко-литературная линия обнаруживает в отечественной литературе развивающуюся эстетику, в основе которой лежит стремление привести в действие сверхрациональный потенциал слова. Исток этой эстетики, как и многого другого в русской литературной традиции, заключает в себе творчество Жуковского.

Историко-литературный подход к изучаемому материалу, обозначенный в качестве ведущего и в заглавии книги, и в анализе эстетических и художественных явлений, вошедших в круг авторского внимания, предусматривает, как писал еще А. Ф. Скафтымов, прежде всего генетическое понимание предмета, его рассмотрение «в процессе становления»,<sup>22</sup> «знание его опричиняющих факторов».<sup>23</sup> При всем том, что историзм оставляет в предмете место для дальнейшего изучения, по преимуществу в области тех его свойств и признаков, которые присущи ему имманентно и не выводимы из исторической эволюции, предмет не может быть понят сколько-нибудь полно без уяснения его историко-эволюционной природы. Творчество Жуковского, обладающее богатейшим генетическим наследством, главным образом под этим углом зрения рассматривается в книге, и тогда, когда оно обнаруживает свои первоначала и первопричины, и тогда, когда оно само становится «опричиняющим фактором» для позднейшей русской литературы.

<sup>22</sup> Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки Саратовского гос. университета им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1923. Т. I. Вып. 3. С. 55.

<sup>23</sup> Там же. С. 56.

---

---

## Глава первая

### КРИТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО: ИСТОЧНИКИ, СОДЕРЖАНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ

**К** числу отмеченных многозначительной проблемностью парадоксов, которыми столь богата история русской литературы, относится и приведенное выше суждение В. С. Соловьева об элегии Жуковского «Сельское кладбище» как «родине русской поэзии». Парадоксальность суждения являет себя более всего в том, что «родиной русской поэзии» оказалось названо стихотворение переводное, пересаженное на русскую почву из поэтической почвы Англии, изобилующее отсылками к именам и фактам английской истории, запечатлевшее характерные приметы патриархального сельского быта британских островов. Было в «Сельском кладбище», однако, и нечто такое, что глубочайшим образом соответствовало запросам и ожиданиям русского духовного самоопределения и в первую очередь новое поэтическое чувство — ощущение поэтической субстанции как стихии вызывающего к сопереживанию сетования, немолчной сердечной тоски, преобладающей над другими душевными состояниями печали. Именно с Жуковского и его элегии «Сельское кладбище», как писал уже в близкие к нашим дни С. С. Аверинцев,

«начинается „русский лиризм“ в этом особом, самоуглубленно-лакримозном смысле».<sup>1</sup>

От «Сельского кладбища» в творчестве Жуковского и в русской литературе в целом берет начало и тот подход к литературному переводу, который мыслил его как разновидность словесного искусства и предполагал не просто облечь «чужое» содержание в новые, «свои» языковые формы, но и привести «свой» язык и «чужое» содержание к своеобразному тождеству и таким образом ассимилировать иноязычный подлинник русской культуре, усвоить его и одомашнить. Именно эта метаморфоза происходила с памятниками поэзии Запада и Востока под пером Жуковского-переводчика.

«Из его поэзии, — писал П. А. Плетнев, — мы приняли в душу и как что-то собственное, как что-то родное усвоили умственной жизни нашей все, все, чем так идеально-прекрасна поэзия Германии и Англии, что спасено лучшего от старых времен Испании, что так свято хранит с незапамятных времен отдаленный Восток и чем навек оставили нас, европейцев новых, в своей власти Рим и Греция...».<sup>2</sup>

«Всемирная отзывчивость» русского духовного строя, проявившаяся, согласно Ф. М. Достоевскому,<sup>3</sup> в Пушкине, пушкинская способность быть «резонатором всемирных звуков», уже по иносказаниям В. В. Розанова,<sup>4</sup> ближайшим

<sup>1</sup> Аверинцев С. Британское зеркало для русского самопознания, или Еще раз о «Сельском кладбище» Грея-Жуковского // Аверинцев С. Собр. соч. Киев, 2005. Т. «Связь времен». С. 261.

<sup>2</sup> Плетнев А. В. Василий Андреевич Жуковский // Соч. и переписка П. А. Плетнева. Т. III. С. 21—22.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 145.

<sup>4</sup> Розанов В. В. Заметка о Пушкине // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 7]: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 424.

образом были предсказаны в поэзии Жуковского, как предсказаны были в ней и гармоническая созвучность этих всесторонних откликов, возможность сохранения творческой цельности в неисчислимости перевоплощений.

Дар восприимчивости не достигал у Жуковского пушкинской универсальности, пушкинской непосредственности и свободы и почти всегда искал внешней поддержки в иноязычном оригинале для перевода, порой и цельность поэта оборачивалась известной монотонностью. Но русское историческое развитие должно было пережить эту стадию относительной буквальности в усвоении и отражении мирового опыта, и для вступления в мировую культурную общность отечественной литературе в первые десятилетия XIX века оказывался более необходим такой творец-переводчик, чем создатель оригинальных произведений. Лишь однажды возможен был в русской литературе исторический момент, когда перевод значил больше, чем оригинальное творчество, когда в переводе могло выразиться все своеобразие творческих путей поэта и его национальной культуры, когда с деятельностью переводчика едва ли не отождествилась всякая художественная деятельность, представившаяся романтикам пересозданием на языке искусства оригинала самой жизни. Но в этот момент и произошло соединение русской литературы с мировым художественным движением. Задачи романтизма, с его пафосом проникновения в единую внутреннюю сущность мира при одновременном осознании бесконечности индивидуального и национального многообразия, решались Жуковским и как задачи становления новой русской литературы и образованности.

Выпавшая поэту миссия национального проводника мировой культуры, — а он разделял ту идею мировой культуры, которую обдумывали вместе с Гёте немецкие романтики, — требовала неограниченного творческого диапазона, и Жуков-

ский смог быть олицетворенной энциклопедией словесного искусства. Широта его жанрового репертуара, и в поэзии и в прозе, предметно-тематический кругозор кажутся не вполне обычными даже для писателя-романтика, хотя романтизм и претендовал на синтезирование всего предшествующего культурного опыта, на роль своего рода итога культурной истории, как, например, хотел о нем думать Фридрих Шлегель. Особенности русского культурного самоопределения в начале XIX столетия, были, однако, таковы, что писатель, творчество которого и хронологически, и в сущностных основах метода соответствовало зрелой, сложной, действительно многое подытоживавшей стадии в развитии европейского искусства, одновременно ощущал себя и зачинателем, пролагателем первых путей культуры национальной, зарождавшейся, ранней. Сознание невосделанности отечественной культурной почвы и предчувствие ее огромных ресурсов порождали в таком писателе творческое состояние, близкое к синкретической целостности. В сложившемся в эту эпоху энциклопедизме Жуковского проступали черты, родственные и такому явлению.

Именно поэтому Жуковский, один из основоположников русской поэзии и прозы, мог занять столь значимое место и в истории создания русской литературной критики, теории литературы, философской эстетики. До Надеждина и Белинского критика не только не была в России самостоятельной формой литературной жизни, но и не выделялась в самостоятельную литературную специальность, и литературно-критические произведения создавались практиками литературы, прежде всего в целях теоретического обоснования их собственной художественной деятельности. Правда, уже Карамзин, учитель Жуковского, стремился сделать критику стимулятором литературного развития и даже организатором общественного мнения, но и у Карамзина, узаконившего критическую

рубрику в русском литературном журнале, занятия критикой лишь дополняли писательскую практику, прекратившись вместе с обращением писателя в историка.

Критико-эстетическое творчество Жуковского также сопутствовало его поэзии и подчинялось в известной мере ее приоритету, и вместе с тем Жуковский впервые дал понять русскому читателю, что занятия критикой требуют особого призвания, что «Лонгины, Джонсоны, Аддисоны, Лагарпы, Лессинги так же редки, как и великие художники, которых творениям они научили нас удивляться» («О критике»; XII, 250), что литературно-художественное и литературно-критическое дарование — это не одно и то же. Оспаривая достаточно распространенное в первые десятилетия XIX века представление, согласно которому «артисту, более нежели другим, должны быть известны все тайны его искусства» (XII, 251), Жуковский умел найти аргументы в защиту неотъемлемых прав критики: «Лагарп — посредственный трагик; но кому лучше его известна теория драматического искусства? И его примечания на трагедии Расина и Вольтера не лучше ли несравненно тех примечаний, которые великий Корнель, сей превосходный трагик, написал на собственные свои трагедии?» (Там же).

Современники оценили «критический ум» Жуковского (Плетнев<sup>5</sup>). Гоголь, записавший немало устных высказываний Пушкина, так передавал пушкинский отзыв о Жуковском-критике: «По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так разъять и определить всякое художественное произведение».<sup>6</sup> Когда в 1842 году вышли в свет «Мертвые души»,

<sup>5</sup> Плетнев П. А. Василий Андреевич Жуковский // Соч. и переписка П. А. Плетнева. Т. III. С. 29.

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 378.

Вяземский отправил в дюссельдорфское уединение Жуковского письмо, в котором были следующие строки: «Мне часто приходило в голову, что тебе следовало бы написать на эту книгу рецензию и дать окончательный суд этому творению. Во-первых, любопытно было бы знать твое мнение и какое впечатление произвело на тебя в чужбине чтение этой книги, а во-вторых, иные так бранят ее, другие так превозносят, что нужен в этой разногласии приговор великого и полномочного судьи». <sup>7</sup> Вяземский апеллировал здесь, конечно, к положению литературного патриарха, приобретенному Жуковским на склоне лет, к его «апостольству», как сказано в конце письма, но имел в виду и давний авторитет его критической пронизательности.

Дарование критика не просто совмещалось у Жуковского с дарованием поэта-переводчика. Оба этих таланта проявлялись в нем как свойства одной психологической и творческой природы. Известно эпистолярное признание Жуковского Гоголю, в котором он охарактеризовал особенности своего творческого процесса: «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 камень, 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». <sup>8</sup> Обыкновенно эти слова Жуковского рассматривались историками литературы как автокоммента-

<sup>7</sup> Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842—1852) / Публ. М. И. Гиллельсона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 38—39 (письмо П. А. Вяземского к В. А. Жуковскому от 21 ноября 1842 г.).

<sup>8</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 544 (письмо В. А. Жуковского к Н. В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г.).

рий к психологическим мотивациям его деятельности в области поэтического перевода. Между тем, их непосредственное, контекстуальное значение состояло отнюдь не в этом, но в пояснении критического замысла: намерения, частично потом и осуществленного Жуковским, написать серию откликов на статьи из книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Хочу только сказать, что твоя книга теперь в моих руках; что я ее всю уже прочитал <...> что я намерен ее перечитать медленно в другой раз и что по мере чтения буду писать к автору все, что придет в голову о его мыслях или по поводу его мыслей; что эта переписка может также составить книгу...». <sup>9</sup>

Наличие литературного источника как побудительного начала и отправного пункта творческого процесса действительно образует некоторое родство между работой переводчика и работой критика. У Жуковского же эта родственность двух призваний укреплялась еще и постоянством свободного и в определенном значении субъективного отношения к источнику — как в переводе-пересоздании этого источника (в том числе и в переводе критической статьи или эстетического фрагмента), так и в его критической интерпретации. Эта последняя, уподобляясь переводам Жуковского, тоже могла столько же отображать объект приложения творческих сил, сколько и служить исключительным выражением их субъекта.

\* \* \*

Литературно-критическое поприще открылось перед Жуковским почти сразу после его первых поэтических выступлений. Дебюты Жуковского-критика и Жуковского-поэта но-

<sup>9</sup> Там же.



силы, впрочем, разный характер, отличаясь друг от друга так же, как отличались в 1800-е годы исторические накопления критической и поэтической традиций. «Мысль была еще слишком слаба; наука на степени школьного знания, — говорил о начальной эпохе русской литературы Иван Аксаков, — но поэзия обогнала тугой рост русского просвещения, и в этом ее особенное историческое у нас значение».<sup>10</sup>

Эта закономерность русского развития проявилась и в раннем творчестве Жуковского. Его юношеской поэзии было на что опираться в опыте прошлого, становлению поэта, особенно в отношении словесной формы, помогали уроки Державина и Муравьева, Дмитриева и Карамзина. История русской критики начиналась и заканчивалась для молодого Жуковского на Карамзине и его текущей журнальной практике. Правда, формированию первоначальных критико-эстетических понятий Жуковского способствовало его участие в заседаниях Дружеского литературного общества, члены которого (Андрей и Александр Тургеневы, А. С. Кайсаров, А. Ф. Мерзляков и др.) проявляли особые наклонности к теоретическому изучению литературы.<sup>11</sup> В третьем параграфе «Законов Дружеского общества», писанных в 1801 году Мерзляковым, значилось: «Особенно заняться теориею изящных искусств. Она покажет нам масштаб всего изящного и будет служить Ариадниною нитью в лабиринте юродствующего воображе-

<sup>10</sup> Аксаков И. С. Речь о А. С. Пушкине // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 266.

<sup>11</sup> См.: Истрин В. М. Дружеское литературное общество 1801 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8. Отд. 2. С. 273—307; Сахаров В. У истоков. (Дружеское литературное общество 1801 года) // Сахаров В. Страницы русского романтизма: Книга статей. М., 1988. С. 31—47; Лотман Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 648—701.

ния».<sup>12</sup> Этот «закон» не остался без внимания Жуковского и через восемь лет отозвался в его статье «О критике»: «...Благоразумная критика полезна бывает тем, что она может служить Ариадниною нитью их (читателей. — Ю. П.) рассудку и чувству, которые без того потерялись бы в лабиринте беспорядочных понятий и впечатлений...» (XII, 249).<sup>13</sup>

Среда Дружеского литературного общества оказала значительное воздействие на пробуждение литературно-критической мысли Жуковского; в атмосфере этого молодого кружка, ядро которого составляли товарищи Жуковского по Московскому университетскому благородному пансиону, формировались его первые понятия и о литературной позиции, и о критериях оценки литературного факта, и о принципах критического анализа. Дружеское литературное общество больше, правда, училось, чем учило, — жило «наслаждениями учения», как скажет позднее Мерзляков,<sup>14</sup> — и потому приемы критики, ее жанровые формы, саму языковую материю возникающего теоретико-литературного сознания ревнителям русской критики приходилось в это время изобретать. Сравнительно недавний опыт филологической критики XVIII столетия оказывался для них во многом уже непригодным.

Одну из таких проб критического пера сделал в 1803 году двадцатилетний Жуковский, уже прославившийся переводом

<sup>12</sup> Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. С. 1.

<sup>13</sup> На текстуальные совпадения между «Законами Дружеского общества» и статьей Жуковского «О критике» указал Н. И. Мордовченко в своей книге «Русская критика первой четверти XIX века» (М.; Л., 1959. С. 65).

<sup>14</sup> Мерзляков А. Воспоминание о Федоре Федоровиче Иванове // Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете. М., 1817. Ч. 7. С. 102.

элегии Томаса Грея «Сельское кладбище» (1802). В карамзинском «Вестнике Европы» появилась его рецензия на книгу П. И. Шаликова «Путешествие в Малороссию». Публикация имела заглавие «О Путешествии в Малороссию», но могла бы называться и «О путешествии в Малороссию»: предмет критического разбора сливался здесь с предметом разбираемой книги. Рецензия стала «чем-то вроде лирического соразмышления на тему рецензируемого произведения».<sup>15</sup> В таких же приемах ее автора, как пейзажное описание, завершавшее рассуждения по поводу книги и в своих предметно-образных слагаемых совпадавшее с пейзажными клише «вечерней» раннеромантической элегии, нельзя не увидеть попытки распространить на критику то, что уже принесло ощутимые творческие результаты в поэзии.

Использование тематических элементов поэзии в критическом произведении не открывало перспектив для критики и скорее свидетельствовало о невыделенности критики из литературы, чем намечало возможную тенденцию ее развития. Жуковскому, как и всей русской критике 1800-х годов, нужна была европейская теоретическая школа, и требовалось освоить не столько даже ее новейшую ученость, сколько богатейшую критико-эстетическую традицию XVII—XVIII веков, известную в России гораздо менее, чем европейская художественная классика. Эту школу Жуковский проходил по преимуществу в 1800-е годы; его элегическая лирика признавалась уже «образцовой» в то время, когда основными его теоретическими трудами были комментированные переводы-конспекты французских, английских и немецких философов

<sup>15</sup> Попов И. В. Жуковский-критик об особенностях лиро-эпического жанра // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии: Межвузовск. сб. науч. трудов. Куйбышев, 1981. Т. 256. С. 42.

и теоретиков искусства. Публикация этих материалов эстетического самообразования поэта («Конспект по истории литературы и критики», 1805—1811; см.: XII, 25—175) обнаружила, что круг изученных Жуковским концепций, авторов, произведений по своей широте находит соответствие лишь в его же поэтическом энциклопедизме. Жуковский осваивает, — и осваивает в буквальном смысле этого слова (делает «своим»), поскольку многое для себя переводит, а значит, включает «в систему собственного стиля»,<sup>16</sup> — эстетическое наследие французского классицизма: стихотворный трактат Буало «Поэтическое искусство», «Принципы литературы» Батте, историко-теоретический «курс» Лагарпа «Лицей»; он вникает в идеологические системы французских просветителей, делая выписки из сочинений Вольтера, Мармонтеля, Руссо; предметом его изучения становится эстетика английского Просвещения: «Основания критики» Хоума, «Лекции по риторике и изящным искусствам» Блера, эстетические эссе Юма и Аддисона; особое внимание Жуковского привлекают критико-теоретические труды немецких просветителей, последователей эстетического учения Баумгартена: «Мимика» Энгеля, «Всеобщая теория изящных искусств» Зульцера, «Начертание теории и литературы изящных наук» Эшенбурга... В 1807 году Жуковский знакомится с идеями кантианской эстетики, источниками которых становятся для него эстетические сочинения Шиллера и Бутервека.

Мы упомянули здесь лишь ту часть проработанной Жуковским теоретико-эстетической литературы, влияние которой наиболее непосредственно отразилось на его критическом

<sup>16</sup> Канунова Ф., Янушкевич А. Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 14. (История эстетики в памятниках и документах.)

творчестве. Что же касается общей читательской осведомленности поэта в области эстетической науки, литературной теории, истории литературы и критики, то ее масштабы, показанные исследователями библиотеки Жуковского,<sup>17</sup> позволяют предполагать, что ни одно из сколько-нибудь значительных явлений, составлявших эту сферу знаний в эпоху европейского Просвещения, не прошло мимо его внимания и сознания. Образование, потребное теоретику искусства и критику, Жуковский продолжал пополнять и много позднее упомянутых эстетических штудий, о чем свидетельствует составленный им в 1818 году новый перевод-конспект эстетических фрагментов, на сей раз почерпнутых уже не только из сочинений просветителей (хотя имена Гердера и Шиллера здесь очень значимы), но и из анналов романтизма, из Августа Шлегеля, Жан-Поля, Клингера («Выписки из немецкой эстетики и критики»; см.: XII, 334—342).<sup>18</sup> Лишь в самом конце жизни угасает в Жуковском этот образовательный пафос, подавленный, впрочем, не одной старостью, но и расцветом иного, в какой-то степени чуждого ему типа специализированной гуманитарной мысли. «Немецкая философия была мне доселе неизвестна и недоступна, — пишет Жуковский А. С. Стурдзе в марте 1850 года; — на старости лет нельзя пускаться в этот лабиринт: меня бы в нем целиком проглотил минотавр немецкой метафизики, сборное дитя Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и пр. и пр.»<sup>19</sup>

<sup>17</sup> См.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание) / Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981; Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978—1988. Ч. I—III.

<sup>18</sup> См.: Янушкевич А. С. Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. II. С. 203—225.

<sup>19</sup> Русская старина. 1902. Т. 110. № 6. С. 582.

Первый (если не считать ученичества) и приобретший во многом базовое значение этап образовательной работы Жуковского, завершившийся в 1808—1811 годах, обнаружил свои практические результаты в том, среди прочего, что Жуковский начал регулярно и уже профессионально выступать в печати как критик. В январе 1808 года он берет на себя издание и редактирование журнала «Вестник Европы». В течение 1808 года, когда Жуковский был единоличным издателем «Вестника Европы», 1809—1810 годов, когда он разделял издание журнала с М. Т. Каченовским, и 1811 года, когда он, оставив должность издателя, перешел на положение сотрудника «Вестника Европы», на страницах этого издания появилось не менее пятнадцати его произведений в жанрах критической прозы. За четыре года, во многом определивших и направление поэтического творчества Жуковского (как раз в это время писались его первые баллады), он создал обширный цикл литературно-критических статей, театральных рецензий, эстетических рассуждений и заметок.

Отмечая одновременность творческих подъемов в художественной и критико-теоретической деятельности Жуковского, нельзя не коснуться вопроса о том, в какой мере соответствовали друг другу две эти важнейшие формы его творчества. Достаточно очевидно, что на рубеже 1800—1810-х годов многое в критических статьях Жуковского было лишь относительной теоретической проекцией его поэтической практики и не было похоже на ее теоретическую программу. Но мыслью об одном лишь отставании теоретического сознания Жуковского от того художественного прогресса, который олицетворяла его поэзия, едва ли уже можно объяснить всю сложность соотношений между произведениями Жуковского-поэта и Жуковского-критика. Впрочем, именно эту мысль предлагает в данном случае исследовательская традиция, берущая начало

в позднеромантической критике 1830—1850-х годов: романтики «второго призыва» с повышенной чуткостью реагировали на все, что так или иначе отклонялось от их романтического догматизма. «...Касательно мнений Жуковского об ученых основаниях критики должно заметить, что они принадлежали к тогдашней французской школе Лагарпа и Батте»,<sup>20</sup> — писал Н. А. Полевой, несколько свысока и не без разочарования отзывавшийся о «временности» критических сочинений поэта. С. П. Шевырев прямо противопоставлял поэтическое творчество Жуковского его критике: «В те самые годы, как он открывал новую сферу для русской поэзии, — действуя как журналист, в критиках своих он обнаруживал основания теории французов и являлся учеником Лагарпа».<sup>21</sup>

Журнальные оценки, вынесенные Жуковскому-критику его младшими современниками, перешли позднее в академическую науку и у Н. С. Тихонравова, например, получили, наряду с фактическими уточнениями, облик историко-литературной концепции: «...В течение почти всего первого десятилетия текущего века наш поэт обращен с своими симпатиями к писателям старой берлинской литературной школы, к лагерю, враждебному Гёте и особенно романтикам. На страницах „Вестника Европы“ читатель встречал перевод переустарелых произведений Энгеля, Гарве, Эбергардта, Меркеля, Коцебу. <...> Представители новой романтической школы, литературное движение в Германии девяностых годов и начала XIX века, кажется, совершенно неизвестны Жуковскому. <...> После „Лаокоона“ и „Гамбургской драматур-

<sup>20</sup> Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского // Очерки русской литературы. Сочинение Н. Полевого. СПб., 1839. Ч. 1. С. 143.

<sup>21</sup> Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2, отд. 1. С. 111.

гии“ Жуковский все еще остается верен устарелым взглядам на трагедию Лагарпа, Сульцера, Гома; воззрения на изящное Шиллера и Гёте заслонены для него эстетикою „популярных философов“».<sup>22</sup>

И отзывы ближайшего литературного «потомства» Жуковского, и выводы позднейшего историка звучат как упреки непоследовательности и эклектизму поэта-критика. В свете таких интерпретаций литературная позиция Жуковского получает не только противоречивый, но и необъяснимо парадоксальный характер: легенда о «первом русском романтике» не согласуется с его теоретической привязанностью к эстетическим программам мыслителей, для романтизма посторонних.

Противоречия между поэзией Жуковского и его критикой зачастую, однако, выглядят таковыми только лишь на фоне легенды о поэте, переставая быть противоречиями в реальном контексте его творческих замыслов и осуществлений. Классицистские отзвуки, слышимые в его критических опытах, никак не диссонируют с таким, например, эпизодом его поэтической биографии, каким была растянувшаяся на весь 1807 год публикация в «Вестнике Европы» переведенных Жуковским басен Лафонтена и Флориана. В 1808—1811 годах, когда и обозначились в статьях того же «Вестника Европы» теоретические воззрения Жуковского, его параллельные выступления в качестве поэта-переводчика представляют читателям журнала не только Гёте и Шиллера (хотя и от Гёте и Шиллера путь к романтизму не всегда был прям), но и Томсона («Гимн»), и Мильвуа («Песнь араба над могилою коня»), и Маттисона («К Филону»), и других поэтов, творчество которых так или иначе отражало просветительские

<sup>22</sup> Тихонравов Н. С. В. А. Жуковский // Тихонравов Н. С. Сочинения. М., 1898. Т. III. Ч. I. С. 462—463, 466.

и даже классицистские эстетические традиции. Более того, ведь и романтизм позднейшей поэзии Жуковского, романтизм ранний, формирующийся, многими нитями связанный с доромантическими литературными явлениями, медлил развернуться в полноте метода и во всяком случае избегал крайностей эстетического бунтарства, свойственного кульминационным стадиям романтического искусства. В зрелые годы, совпавшие с периодом освоения байронизма русской литературой, Жуковский мог перевести поэму Байрона «Шильонский узник» (1821), смягчив резкие черты оригинала, но байронические экстремы романтизма всегда оставались далеки от собственных путей его эстетики и поэзии. «...В нем есть что-то ужасающее, стесняющее душу. Он не принадлежит к поэтам — утешителям жизни»,<sup>23</sup> — таково мнение Жуковского о Байроне, высказанное в письме к И. И. Козлову (27 янв. (8 февр.) 1833), и это столько же тезис теоретика, сколько и принцип поэта.

Внимание Жуковского к литературным теориям XVII—XVIII столетий обуславливалось, с другой стороны, и тем, что в начале XIX века они воспринимались, и не без оснований, более как классика литературно-эстетической мысли, нежели как ее архаика. В качестве классики они оказывались и своеобразным хранилищем многовекового художественного и теоретического опыта, и универсальным источником дальнейшего литературно-эстетического развития, а этим невозможно было пренебречь писателю любой идейной и творческой ориентации. Для писателя же, вступающего на романтический путь, освоение идей Просвещения, и особенно позднего, и более всего немецкого, становилось и просто необходимостью, коль скоро можно считать установленным, что роман-

<sup>23</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 600.

тизм столько же являл собою отрицательную реакцию на просветительское движение, сколько выступал и прямым наследником целого ряда рожденных Просвещением идей и творческих начинаний. «...Русские романтики не разорвали живых и плодотворных связей с эпохой Просвещения, — читаем мы в известной историко-литературной монографии о Жуковском, — восприняли тот великий духовный опыт, который она несла в себе. Сохраняя в большей степени, чем на Западе, связь с просветительством, русский романтизм во многом принимает на себя и его главные функции».<sup>24</sup>

Нельзя выпустить из виду и того обстоятельства, что литературные и эстетические теории века Просвещения естественным образом соответствовали тематике и проблематике критических выступлений Жуковского. О жанровой природе басни, сатиры, стихотворной трагедии, — а это были репрезентативные интересы его теоретической мысли, — а равно и об отношениях искусства и морали, «о поэзии древних и новых» можно было писать единственно на основе источников просветительской традиции. Предмет тут был нерасторжимо связан со своим исторически сложившимся теоретическим контекстом.

Это, впрочем, не мешало Жуковскому искать в эстетических учениях просветительства не только основу своих теоретико-литературных воззрений, но и предсказания будущего развития искусства, такие эстетические прогнозы, реализация которых происходила уже в художественной практике романтизма. Именно такую перспективность заключала в себе, например, созданная европейской эстетической мыслью XVIII века теория «смешанных ощущений». Она, наряду с прочим, образовала философскую подпочву одного из ха-

<sup>24</sup> Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 39.

рактнейших морально-психологических настроений сентиментализма и раннего романтизма, а именно того, которое Лоренс Стерн именовал «joy of grief», «наслаждение печали», и тематизация которого происходила во многом в образах переходного душевного состояния, пограничного между отрицательным и положительным мироощущением, — меланхолии. С некоторой долей непредвиденности Жуковский коснулся теории «смешанных ощущений» в упомянутом уже «Конспекте по истории литературы и критики», в тетради, озаглавленной им «Лирическая поэзия», и что особенно неожиданно, на тех ее страницах, где были записаны его собственные «Примечания» к такому памятнику классицистского литературного законодательства, каковым был шестнадцатитомный труд Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей, или Курс литературы древней и новой» («Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne», 1799—1805).<sup>25</sup> В известной степени обобщая уже и свой поэтический опыт, Жуковский здесь приходил к выводу почти программному: «Поэт может описывать свою горечь тогда только, когда она обратится в меланхолию, то есть когда она сделается смешанною с некоторой сладостию: он тогда выражает одно прошедшее, он воображает его».<sup>26</sup>

По следам чтения классицистского теоретико-литературного «курса» Жуковский устанавливает один из принципов романтического психологизма — запечатление одновремен-

<sup>25</sup> О восприятии Лагарпа Жуковским в более широком значении см.: Лебедева О. Б. Место «Лицея» Лагарпа в эстетическом образовании В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. II. С. 75—96.

<sup>26</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 29; цитируется по автографу в связи с наличием незначительных разночтений между текстом рукописи и текстом публикации (см.: XII, 83).

ного переживания противоположных страстей. Осуществлением этого принципа становятся уже поэтические произведения Жуковского: наполненные меланхолическим лиризмом элегические стихотворения, но и романтические поэмы, а среди них «байроническая» поэма «Шильонский узник» (выполненный в 1821 году перевод поэмы Дж.-Г. Байрона «The Prisoner of Chillon», 1816) с ее внелогическими психологическими парадоксами:

И ...столь себе неверны мы!..  
 Когда за дверь своей тюрьмы  
 На волю я перешагнул —  
 Я о тюрьме своей вздохнул.  
 (IV, 48)

Просветительские импульсы вместе с тем оказывались настолько сильными в мировоззрении Жуковского, что вплоть до 1820-х годов он считал русскую образованность не столько еще окрепшей в школе классического рационализма, чтобы ей можно было позволить ничем не ограниченное общение с иррациональным миром собственно романтического мышления. Но и в 1820-е годы Жуковский делился с А. П. Елагиной такими, в частности, соображениями: «Нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия, не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни. Там философию можно применить наконец и к умозрительной: ясность, простота, практическое, — вот что нам надобно».<sup>27</sup> Предметом размышлений Жуковского была здесь философия моральная, но судя по тому, что это письмо (и не одно оно) предостерегало А. П. Елагину от поощрения шеллингианских

<sup>27</sup> Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 72.

увлечений ее сына — Ивана Киреевского, Жуковский долго сохранял убеждение и в преждевременности романтической философии искусства в России. Тогда же, когда начиналась его критическая деятельность в «Вестнике Европы», перед русской критикой стояли вовсе первоначальные проблемы: под вопросом были ее права на существование.

\* \* \*

Приступая в январе 1808 года к обязанностям журналиста и критика, Жуковский не мог не отдать дани еще не лишенным несколько наивного тона спорам журналистики начала XIX века о том, нужна ли русской литературе критика и если нужна, то зачем. На той ступени историко-литературного развития, на которой еще не было преодолено унаследованное от «браней» Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова понимание критики как «оуждения» и еще читались екатерининских времен сатирические повести, «где ревнивый молодой человек „критиковал“ своего соперника по щекам»,<sup>28</sup> утверждение истинных понятий о назначении критики оказывалась одной из ключевых задач теоретического осмысления литературы.

Вопрос о «пользе» критики для литературы и читателя Жуковский должен был поставить в самой первой из своих статей, опубликованных в «Вестнике Европы». В своеобразном редакционном «прологе» к преобразованному им журналу — «Письме из уезда к издателю» (1808. № 1) — Жуковский выразил достаточно характерное для карамзинизма мнение, согласно которому критика уже потому представляет литературную ценность, что является спутницей высокораз-

<sup>28</sup> Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Силь. Л., 1980. С. 42.

витых литератур, литературного «богатства». Поскольку, однако, центральная проблема статьи помещалась здесь в сюжет ее диалогического обсуждения, даже в психологическую атмосферу диалога персонажей, хотя бы и условных, постольку эта мысль не формулировалась здесь прямо, а вытекала из рассуждений вроде бы противоположного свойства: условный персонаж, от лица которого велось повествование и которому автор передал ряд своих идейных полномочий, — Стародум, — высказывал сомнения относительно необходимости критического отдела в «Вестнике Европы»: «Критика — но, государи мои, какую пользу может приносить в России критика? Что прикажете критиковать? Посредственные переводы посредственных романов? Критика и роскошь — дочери богатства; а мы еще не Крезы в литературе! Заметно ли у нас сие деятельное, повсеместное усилие умов, желающих производить или приобретать, которое требовало бы верного направления, которое надлежало бы подчинить законам разборчивой критики? Уроки морали ничто без опытов, и критика самая тонкая ничто без образцов! А много ли имеем образцов великих?» (XII, 178).

«Письмо из уезда к издателю» и в особенности это его положение давали историкам литературы повод предполагать, что в 1808 году отношение начинающего редактора «Вестника Европы» к критике было едва ли не отрицательным. Перемена во взглядах Жуковского на критику, означавшая их окончательное становление, связывалась с его статьей «О критике», появившейся в журнале спустя почти два года (1809. № 21).<sup>29</sup> Между тем, в «Письме из уезда к издателю» Жуковский вовсе не отрицал значения критики, а только говорил

<sup>29</sup> См.: Галахов А. В. А. Жуковский. (Материалы для определения его литературной деятельности.) Статья третья // Отечественные записки. 1853. Т. XCI. № 12. Отд. II. С. 98.

об отсутствии ее предмета, о том, что критике должна предшествовать литература, которой, по общему голосу русских журналов первой трети XIX века, еще не было, которую надлежало создавать и, создавая, оберегать от ударов «бича Аристарха». Как в жанровой форме своего «Письма», так и в его основных мотивах Жуковский следовал критическому предисловию Карамзина к «Вестнику Европы» 1802 года — «Письму к издателю», где возникающей русской литературе впервые предписывалось «правило» первоочередности художественных приобретений сравнительно с критическими: «Не гораздо ли сильнее действуют образцы и примеры? И не везде ли таланты предшествовали ученому, строгому суду?»<sup>30</sup>

В статье «О критике», также написанной в форме полемического диалога (невольно пробуждающего память о Платоне), Жуковский действительно отходит от карамзинской умеренности в представлениях о месте критики в литературной периодике, и появившийся здесь вновь, фонвизинский по своей родословной образ Стародума, по-прежнему убежденного в том, что критик «останется у нас без дела» (XII, 252), перестает олицетворять авторскую точку зрения на проблему. Прежний взгляд Стародума на критику как на показатель литературного развития остается, впрочем, в силе и в этой статье, переходя в кругозор нового выразителя авторских мнений, выступающего под именем «общего нашего знакомого». Рассуждения этого «адвоката критики», как называет его автор, отправляются от аналогичной предпосылки («критика <...> существует только там, где литература есть один из любимых предметов всеобщего внимания»; 223), хотя и ведут дальше. Теория критики предстает в них обогащенной новыми тенденциями, главной из которых становится отказ от

<sup>30</sup> Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 77.

былого отождествления критики с «междоусобием в спокойной республике литературы», с «полем сражения» (XII, 247). Так по преимуществу трактовал дело вторивший Карамзину Стародум, и этим объяснялось, несмотря на отвлеченный пиетет перед критикой, его стремление оградить от нее неокрепшую литературу. Оспаривая позиции Стародума, мыслителя просвещенного, хотя стареющего, его оппонент, очевидно более молодой, обнаруживает и более глубокое понимание сущности предмета, о чем свидетельствует найденное им в этом диспуте определение критики:

«Ссора, сражение, междоусобия, — все эти ужасные слова, которыми вы окружили миролюбивое слово *критика*, совсем не принадлежат к ее *свите*. Критика есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату — чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того или другого — вот критика» (XII, 248).

Статья «О критике» обновила не только содержание понятия критики, но и ее критерий. Вместо традиционной умозрительной абстракции классицизма — объективно-безличной нормы — Жуковский обсуждал здесь гораздо более живое, непосредственное и индивидуализированное эстетическое мерило: вкус. Это не означало безусловного преодоления классицистской эстетики, ее наследие продолжало сказываться у Жуковского в определении искусства как подражания природе или, например, в отношении к эпической поэме как «самому высокому из всех родов поэзии» (XII, 250), и тем не менее подчинение критической оценки вкусовому, субъективному, эмоциональному критерию выводило теоретико-литературные воззрения Жуковского за пределы традиционного эстетического рационализма. Ведь вкус, по его словам, «все-



гда основывается на чувстве и только *управляем* бывает рас-судком» (XII, 249).

Осознание и объяснение непосредственных реакций художественного вкуса, образуемого «чувством и знанием красоты в произведениях искусства» (там же), равно как и непосредственных проявлений творческого духа, того «пути, по которому творческий гений дошел до своей цели» (XII, 251), составляли для Жуковского генеральную задачу критики, и выполнение такой задачи приобретало в его глазах общественное значение: «...Главная и существенная польза критики состоит в распространении вкуса, и в этом отношении она есть одна из важнейших отраслей изящной словесности, прибавлю, и философии моральной» (XII, 249). Последнее замечание заслуживает особенного внимания. Наряду с литературой критика представлялась Жуковскому проводником нравственности, средством этического воздействия на читателя.

Сближение конечных целей литературной критики с целями морального воспитания, казалось бы, вновь возвращало Жуковского на позиции классицистской эстетики, однако сходство его взглядов с концепциями XVIII столетия ограничивалось здесь только постановкой проблемы, не распространяясь на ее решение.

Эстетическая доктрина классицизма не отделяла моральной назидательности от обязанностей литературы, метод же классицистской критики прямо определялся характерным для нее нравоучительным пафосом. Теоретик-классицист нередко склонен был видеть в литературе лишь «украшенную» форму нравственной философии и поэтому моральное целеполагание искусства сделалось излюбленным предметом его собственных поучений. «Пиима ироическая, — так излагал это общее место классицистской литературной теории В. К. Тредиаков-

ский, — подает и твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель и быть, с удивлением ей, добродетельну <...> Она вещает то самое, что сущее нравоучительное любомудрие, и есть нравственная истиною философия; однако не суровым рубищем и темным одеянная, но светло, богато и стройно наряженная к учительствуемым предъисходит».<sup>31</sup>

Жуковский не возлагал ни на литературу, ни на критику дидактических функций и не мыслил литературного творчества, в какой бы форме оно ни осуществлялось, вне сферы его самостоятельного предназначения. По его убеждению, нравственная миссия литературного произведения возможна ровно настолько, насколько оно это самостоятельное предназначение и выполняет. Подчеркивая этическое значение эстетики, Жуковский исходил из просветительской веры в тождественность красоты добру. Но у него это имело мало общего с подчинением эстетики этике. Поэт склонялся к мысли, что нравственное воздействие эстетического переживания будет тем ощутимее, чем более это переживание останется эстетическим, чем полнее сохранится верность эстетики самой себе. Этот смысл и вкладывал Жуковский в свои рассуждения о моральных уроках критики:

«Критика, распространяя истинные понятия вкуса, образует в то же время и самое моральное чувство; *добро*, красота моральная в самой натуре, отвечает тому, что называется *изящным* в подражаниях искусства; следовательно, с усовершенствованием одного соединяется и усовершенствование другого» (XII, 249).

<sup>31</sup> Тредиаковский В. К. Предъизъяснение об ироической пииме // Тредиаковский В. К. Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. II. Отд. I. С. III — IV.

Положения о нравственном влиянии, которое оказывает на читателя эстетический вкус критика, были подготовлены у Жуковского его воззрением на возможность «усовершенствования добродетели» посредством искусства, поэзии. «О нравственной пользе поэзии» — так называлась статья, переведенная Жуковским из И.-Я. Энгеля («Von dem moralischen Nutzen der Dichtkunst»; в составе его философского сборника «Der Philosoph für die Welt», 1775—1803). Она была опубликована в «Вестнике Европы» несколько ранее статьи «О критике», в третьем номере за 1809 год. По степени, с которой эта переводная статья отражала особенности литературной позиции Жуковского, она может быть сопоставлена лишь с теми его поэтическими переводами, где над своеобразием переводимых авторов преобладала творческая личность переводчика. Не случайно Жуковский дал статье собственный подзаголовок — «Письмо к Филалету», соединивший ее с рефлексивными мотивами его поэзии: в следующем, четвертом номере «Вестника Европы» за 1809 год появилось философское стихотворение издателя «К Филалету». Статья «О нравственной пользе поэзии» специально посвящалась Жуковским опровержению старого «заблуждения» — «правила, что стихотворец должен иметь единственною целию своею усовершенствование или образование добродетелей моральных» (XII, 200). Соглашаясь с традиционным представлением, в соответствии с которым источником «стихотворно-прекрасного» не могло стать то, что противоречило «морально-изящному», Жуковский все-таки отказывался видеть в поэте исключительно моралиста: «существенною моральною красотою занимается он столь же мало, как и существенною логическою истиною» (Там же). Идеалом Жуковского-критика было такое искусство, которое в равной мере отвечало вкусу эстетической критики и запросам нрав-

ственного суда, причем последние в совершенном художественном произведении не могли, по его мнению, удовлетворяться иначе, чем через эстетическую природу художественности.

Эстетическая теория, ограничивавшая искусство областью изящного и нравственного, с точки зрения стадийного развития эстетики, безусловно, находилась еще на подступах к романтизму. Сама категория «пользы», которой оперировал Жуковский применительно к искусству и которая была выдвинута в заголовке статьи, ставила на эту его работу своеобразное клеймо просветительского утилитаризма. Однако уже то, что Жуковский оказался столь отзывчив к начавшемуся у немецких просветителей дифференцированию существа поэзии и морали и даже согласился с исключением нравственной философии из ведомства теоретической поэтики, оставив требование моральности, согласно толкованию А. Н. Веселовского, «касающимся лишь личности поэта»,<sup>32</sup> бесспорно, приближало его к романтическому пониманию искусства как проявления независимой, устанавливающей собственные законы и имеющей цель в самой себе творческой деятельности человека. Исследователь символистской эпохи С. Соловьев счел возможным заметить по поводу статьи «О нравственной пользе поэзии»: «...В этом „рассуждении“ Жуковский становится сторонником теории свободного поэтического творчества».<sup>33</sup> Это замечание, может быть, несколько преувеличивает романтические тенденции переводного этюда Жуковского, «торопит события», хотя весьма характерно, что Жуковский

<sup>32</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 259.

<sup>33</sup> Соловьев С. Взгляды Жуковского на поэзию // Харьковский университетский сборник в память В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Харьков, 1903. С. 157—158.

оказывается способен произвести впечатление романтика в переводе такого убежденного и «переустарелого», как сказал бы Н. С. Тихонравов, просветителя, каким был Энгель. В старые идеи Жуковским вносилась новая смысловая энергия, изменявшая их содержание и заставлявшая их служить новому эстетическому сознанию. Недаром Г. Г. Шпет, неоспоримый знаток философских оттенков, едва ли помня о немецком источнике статьи Жуковского «О нравственной пользе поэзии» и воспринимая ее как законченное выражение его эстетической позиции, высказывал предположение, что здесь «Жуковский хотел найти какой-то мостик», по которому русская мысль могла бы перейти от бесплодных попыток подчинить искусство и — шире — духовную жизнь прагматике пользы и целесообразности к единственно плодотворному пониманию духовного творчества как «самоцели и самоценности».<sup>34</sup>

\* \* \*

Теоретико-эстетические взгляды, выработке которых прежде всего посвящал себя Жуковский в период «Вестника Европы», стали у него основанием для интерпретации и оценки явлений русской литературной истории и современности. Приложение теории к литературному факту, в чем Белинский видел позднее сущность работы критика, было, в частности, сделано Жуковским в монографических статьях «О басне и баснях Крылова» и «О сатире и сатирах Кантемира». Они принадлежат к числу лучших критических работ автора. Это вполне оценила позднейшая литературная мысль. Жуковский, «сам поэт первоклассный, — заметил в 1846 году Ва-

<sup>34</sup> См.: Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии. Первая часть // Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 318—319.

лериан Майков, — не был и второклассным критиком: доказательством служат его разборы басен Крылова и сатир Кантемира».<sup>35</sup>

Родственность этих работ теоретическим интересам автора обнаруживалась прежде всего в их дедуктивной композиции, — анализу басен Крылова и сатир Кантемира предпосланы здесь вводные очерки соответствующих жанровых теорий, — и в особенности в том, что внимание Жуковского оказалось обращено на такие литературные жанры, материал которых давал ему наибольшие возможности для рассмотрения столь занимавшего его вопроса «о нравственной пользе поэзии». Теоретические искания Жуковского закономерно привели его к изучению басни и сатиры, поскольку возвышение этих жанров в художественной культуре предшествующих эпох, главным образом в поэзии классицизма, во многом было определено их моралистической специализацией, заложенной в самой их функциональной природе нравоучительностью. Басня и квалифицировалась Жуковским как «мораль в действии» (XII, 202), а искусство сатирика рассматривалось им как редко встречающийся дар «представлять в смешном все то, что не согласно с правилами и понятиями чистой морали» (XII, 219), своеобразие же сатиры как отдельной жанровой разновидности в группе жанров сатирической литературы Жуковский относил к тому, что она «...отлична от всех других сатирических произведений и в прозе и в стихах своею дидактическою формою» (XII, 220).

Выбор нравоучительной поэзии предметом критических разборов не мог не напомнить читателю теоретических полемик об этом же предмете, которые велись как русскими, так

<sup>35</sup> Майков В. Н. Собрание сочинений известнейших русских писателей // Майков В. Н. Литературная критика. Статьи. Рецензии. Л., 1985. С. 288.

и западноевропейскими писателями и эстетиками в XVIII веке. Жуковский, конечно, и выступал в данном случае наследником этих дискуссий, хотя наследовал не столько их проблематику, сколько тематические традиции. В статье «О басне и баснях Крылова» никак, например, не отозвались былые разногласия Сумарокова и Ломоносова по вопросу о том, будет ли основным законом басенного жанра «шутка», или же его идея — нравоучение. В глазах Жуковского выражение моральной истины было аксиоматическим признаком басенной природы, и проблема его статьи не могла заключаться в доказательстве положения, принятого за аксиому. Она опять-таки сводилась к обоснованию неделимой цельности искусства, в котором истинное и благое не должны были, по убеждению поэта, искать другого воплощения, кроме как и в прекрасном. Басня в этом смысле не составляла для него исключения, и традиционное преобладание в ней моралистической задачи над эстетической переосмыслилось Жуковским так, что переставало противоречить общим предпосылкам его эстетики, а точнее, переставало быть преобладанием.

Разделяя взгляды Г.-Э. Лессинга на историческую эволюцию басенного жанра, изложенные в его «Рассуждении о сущности басни» («Abhandlungen über die Fabel», 1759), Жуковский писал о последовательном превращении басни из «простого риторического способа» в прием ораторского красноречия и нравственной философии и затем — в разновидность поэтического искусства. В переходе басни в область поэзии виделось Жуковскому условие ее качественного перерождения: «...Сделавшись собственностью стихотворца, басня переменяла и форму: что прежде было простою принадлежностью, — я говорю о действии, — то сделалось главным и столь же важным для стихотворца, как и самая мораль» (XII, 204). Мерой достоинства баснописца и стала для Жу-

ковского гармоническая уравновешенность моральной назидательности с его собственно поэтическими качествами: «...Главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (XII, 205). На этом первостепенном положении басенной теории Жуковского строились и другие, более второстепенные: например, требования точного соответствия между природными свойствами воссоздаваемого в басне зоологического мира и смыслом его аллегорического, «относительного» образа, между содержанием «происшествия» и извлекаемой из сюжетных обстоятельств моралью.

В обращении Жуковского к критическому рассмотрению басни сказались не только его намерения приобщить свое творчество к традициям эстетических и литературных споров прошлого, не только побуждения внести в старые критические темы новые акценты, но и попытка подвести теоретические опоры под собственное басенное творчество. Оно, кстати, с большей рельефностью выявляло тенденции, намеченные в статье «О басне и баснях Крылова», и в известном смысле предуказывало, к чему ведут они поэзию нравоучений.

Наиболее целенаправленно и плодотворно Жуковский работал в басенном жанре в 1806—1807 годах; позднее, сохраняя теоретический интерес к басне, он все более отодвигал ее на периферию своего поэтического творчества,<sup>36</sup> что едва ли было случайностью. Факты такого рода можно было бы объяснить характером его поэтического дарования, в главном чуждого, например, комизму, — но басня, как показал и сам Жуковский в своей статье, и особенно сентиментальная басня Ж.-П. Флориана (которого он переводил) и И. И. Дмитри-

<sup>36</sup> См.: Реморова Н. Б. Басня в творчестве Жуковского // Жуковский и русская культура: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 95—112.

ева (которого он очень ценил), вполне способна была обойтись и без комических элементов. Дело скорее в том, что примирение нравучительности и поэзии, которого добивался от басни Жуковский-критик, совершалось им не без подспудного умысла усилить ее поэтическое звучание за счет ослабления дидактизма. Что мысль статьи скрывала именно такое помышление автора, косвенно доказывается практикой Жуковского-баснописца, в которой лиризм элегического поэта совершенно подавлял назидательность моралиста. Мы можем наблюдать это на характерном примере: в переложении басни Ж. де Лафонтена «Сон могольца» («Le songe d'un habitant du Mogol», 1670-е гг.) Жуковский так интерпретировал развернутую концовочную «мораль» (в оригинале заимствованную из «Георгик» Вергилия), что она превратилась в элегию, мотивы и стилистика которой варьировали поэтический состав его элегии «Вечер», написанной в том же 1806 году.

Где ж счастье, как не здесь, на лоне тишины,  
С забвением сует, с беспечностью свободы?  
О блага чистые, о сладкий дар Природы!  
Где вы, мои поля? Где вы, любовь весны?  
Страна, где я расцвел в тени уединенья,  
Где сладость тайная во грудь мою лилась.  
О рощи, о друзья, когда увижу вас?..

(I, 97—98)

Подобного рода элегические включения в басню грозили басенному жанру разрушением, но тем более обнажали направление творческих поисков Жуковского, поэта, никогда не порывавшего с идеей моралистического искусства, но порвавшего с искусством дидактическим. Басне не было пути в поэзии Жуковского, сужался он, как мы видели, и в его теоретическом зрении.

Как ни подвержен был Жуковский влияниям рационалистической эстетики XVIII столетия, сквозь многие ее постулаты, сквозь ее тематику и терминологию все отчетливей проступали в его статьях черты романтической, или во всяком случае предвосхищавшей романтизм, теории искусства. Именно к ней вело стремление Жуковского уравновесить поэзию и нравучение в басне, поскольку объективным следствием такого требования оказывалось не что иное, как утрата нравучением прежнего господства. Стоит обратить внимание и на то, как трактовал Жуковский эстетические причины, обусловившие каноничность зоологических аллегорий в басне. Среди прочего, он относит к ним «прелесть чудесного»: «На ту сцену, на которой привыкли мы видеть действующим человека, выводите вы могуществом поэзии такие творения, которые в сущности удалены от нее природою, — чудесность, столь же для нас приятная, как и в эпической поэме действие сверхъестественных сил, духов, сильфов, гномов и им подобных» (XII, 202). Известно, что внесение фантастики в басню пропагандировали еще в середине XVIII века швейцарские эстетики И.-Я. Бодмер и И.-Я. Брейтингер, одни из первых вестников надвигавшейся тогда романтической волны, теоретики чудесного в поэтическом искусстве. Жуковский знал их труды и упоминал их имена в своих критических статьях, мотивы их эстетики скорее всего и повлияли на суждения Жуковского о привлекательности чудесного в басне. Однако в отличие от этих предшественников романтических вкусов, Жуковский не противопоставлял фантастику басенной нравучительности, а, напротив, смотрел на нее как на эстетическое средство этического воздействия басни. Фантастика представилась ему свойством, изначально присутствующим поэтике жанра, условность аллегоризма, столь рассудочная, слилась в его сознании с «волшебством поэзии». Басня

в интерпретации Жуковского начинала граничить уже не только с элегией, но и с балладой, и это, возможно безотчетное, стремление найти в старом новое, в рациональном — иррациональное более, чем что-либо другое, характеризовало его как теоретика, покидающего школу классических традиций. В традиционных предметах эстетической мысли появлялись необычные ракурсы.

Что касается сатиры, то найти в ней новое было, разумеется, труднее, актуальность этого жанра, истоки которого Жуковский, по установившемуся издавна обычаю, возводил к Горацию и Ювеналу, в начале XIX века сравнительно с басней заметно понизилась. Но статья «О сатире и сатирах Кантемира», при всем ее внешнем сходстве со статьей «О басне и баснях Крылова», отличалась от этой последней, и отличалась главным образом тем, что не была эстетическим манифестом автора. «О сатире и сатирах Кантемира» — историко-литературная работа, тяготеющая к жанру портретной характеристики писателя и внушавшая читателю мысль, что в русской литературе, несмотря на ее молодость, есть свои классики. Вместе с тем и в этой статье Жуковский не преминул отметить возможность поэзии в самой дидактике. Кантемир у него психолог, стилист, художник, в сатирах Кантемира виден ему «не только остроумный философ, знающий человеческое сердце и свет, но вместе и стихотворец искусный, умеющий владеть языком своим (весьма приятным, хотя он и устарел), и живописец, верно изображающий для нашего воображения те предметы, которые самого его поражали» (XII, 223—224).

Говоря о статье Жуковского «О басне и баснях Крылова», мы намеренно обошли ее вторую часть, в которой изложение программных эстетических представлений и теории басни сменялось анализом крыловского басенного творчества в его

соотношениях с баснями Лафонтена. С другим материалом выдвигалась в статье и другая проблема, но также сделавшаяся сквозной в размышлениях Жуковского-критика, захватившая несколько его статей, затронувшая и письма и, значит, в определенной степени личная. Проблема эта — поэтический перевод.

В 1809 году Жуковский не мог еще видеть в Крылове «поэта — представителя своего народа» (XII, 366), как будет сказано им в «Конспекте по истории русской литературы» 1826—1827 годов, и народную славу, о чем заговорит он в юбилейной «Речи И. А. Крылову» 1838 года. В 1809 году вышла только первая из девяти книг крыловских басен, и этот факт, побудивший Жуковского к написанию статьи, вызвал в нем и законное побуждение к соизмерению баснописца-дебютанта с классиками жанра. Сопоставления с Лафонтеном напрашивались в данном случае сами собой, поскольку сюжеты басен Крылова зачастую заимствовались именно из лафонтеновского сюжетного репертуара. «Рассказать старую басню на новый лад — вот к чему сводится роль баснописца»,<sup>37</sup> — так потом обобщит эту историко-литературную ситуацию «формальное» литературоведение 1920-х годов. Самое важное в сравнениях русского баснописца с французским состояло, однако, не в том, что Жуковским устанавливалась известная зависимость последователя от предшественника, а в убежденном признании первого оригинальным поэтом, как бы широко ни простирались его сюжетно-повествовательные заимствования.

В первые годы XIX в., следует заметить, вопросы теории поэтического перевода в литературной критике были неотделимы от вопроса об отношениях состязательности между ори-

<sup>37</sup> Виндт Л. Басня как литературный жанр // Поэтика / Сб. ст. Л., 1927. Вып. III. С. 93.

гинальным поэтом и поэтом-переводчиком. «Перевод, а особливо перевод в стихах <...> представляет сравнение или лучше борьбу талантов сочинителя и переводчика»<sup>38</sup> — утверждал в 1806 г. журнал «Друг просвещения». Этому изданию вторил «Московский зритель» П. И. Шаликова: «Для того чтобы хорошо перевести поэта стихами, надобно иметь гения более, нежели он имеет, ибо надобно подкрепить слабые места его, скрыть недостатки, удержать красоты и преодолеть трудности языка, совершенно различного с его языком и почти всегда менее счастливого».<sup>39</sup> Основанием для подобного рода представлений служил унаследованный от эстетических теорий XVIII в. принцип абсолютности художественных ценностей, предполагавший, что литературное произведение не столько является порождением эпохи, национально-культурной среды, языка и творческой индивидуальности писателя, сколько оказывается определено местом, которое оно занимает на единой и внеисторической шкале приближения к абсолюту.<sup>40</sup> Отзвук этой концепции слышен и в афористическом высказывании Жуковского, получившем не только широкую известность, но даже и крылатость: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» (XII, 208).

Вместе с тем это изречение оказывалось и обоснованием собственного творческого опыта поэта, в нем давали о себе знать и предвестия романтической свободы в отношениях переводчика к переводимому источнику, декларировалось рас-

<sup>38</sup> О переводе стихотворцев // Друг просвещения. 1806. Ч. I. № 2. С. 160.

<sup>39</sup> Клеман. Как должно переводить поэтов стихами // Московский зритель. 1806. № 11. С. 36-37.

<sup>40</sup> См.: Жуковский Гр. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы // Поэтика. Сб. статей. Л., 1928. [Вып.] IV. С. 142—143.

крепощение его творческой инициативы. Не копиистом и не имитатором предстал у Жуковского поэт-переводчик, а творцом самостоятельного художественного мира, равноценного тому, который был воплощен в исходном оригинале иноязычного поэта: «Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного <...> Подражатель, не будучи изобретателем в целом, должен им быть непременно по частям; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства; что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить заменю, следовательно, производить собственное, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?» (XII, 208—209).

Подобно тому, как некоторые из переводных стихотворений Жуковского могли воссоздавать психологический и стилистический образ переводимых поэтов и при этом ничего не нарушать в характерности и единстве его собственной поэтической системы, процитированный фрагмент, поясняя пути преобразования французской басни в русскую в творчестве Крылова, одновременно проливал свет и на те требования, которые предъявлял Жуковский к работе переводчика, в том числе и своей. В характеристике Крылова, которому французские источники его басенного творчества нимало не мешали стать русским национальным поэтом, он описал и Крылова, и себя самого.

Тому, что Жуковский умел «давать в чужом не только свое, но и всего себя»,<sup>41</sup> служит доказательством и статья «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов»

<sup>41</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 504.

(1810), перевод фрагментов предисловия Ж. Делиля к французскому изданию «Георгик» Вергилия (1784).<sup>42</sup> Эта работа продолжала переводческую программу Жуковского, сформулированную в оригинальной статье о Крылове, и даже развивала ее, потому что знак равенства между переводной поэзией и поэзией оригинальной был поставлен здесь еще более решительно. Вдохновляющий источник творчества поэта-переводчика эта статья предлагала искать уже не в переводимом «образце», а в том же, в чем находил его и поэт-«творец»: в содержании личного опыта, в соответствии этого опыта внутреннему миру создателя оригинала. Об этом со всей определенностью свидетельствовало заключительное утверждение автора, оригинальная интерполяция (как не раз бывало и в поэзии Жуковского) в переводный текст: «Ты хочешь переводить Томсона — оставь город, переселись в деревню, пленяйся тою природою, которую хочешь изображать вместе с своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей» (XII, 315).

В статье «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» выразились и стилистические позиции Жуковского. В наиболее существенном они, как известно, восходили к заветам Карамзина, к карамзинской школе стилистических гармоний, но подтверждения теории гармонического («приятного») стиля Жуковский искал не у одного своего учителя, а и в европейской эстетике, переводившейся им на язык карамзинизма. Статья, о которой идет речь, поддавалась такому переложению. Высказанное в ней предпочтение «гармонии» перевода другим его достоинствам — «точности и силе»

<sup>42</sup> Источник перевода установлен в работе: Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Об источниках двух статей В. А. Жуковского в «Вестнике Европы» // Науч. доклады высшей школы. Филол. науки. 1986. № 1. С. 69—72.

в частности — равным образом характеризовало и вкусы поэта позднего французского Просвещения, осторожного реформатора классицистских традиций, — а именно такая репутация складывалась у Ж. Делиля, — и вкусы Жуковского. «Поэзия — то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности» (XII, 314) — в этой метафоре произошла своеобразная кристаллизация стилистических представлений Жуковского, поэта «не с гремящею лирою, но с мелодическою арфою»,<sup>43</sup> каким его видели современники.

Заметим, что идеи, укреплявшие карамзинистскую концепцию литературного стиля, Жуковский нашел и у английского философа Давида Юма, из которого была переведена им статья «О слоге простом и слоге украшенном» («Of Simplicity and Refinement in Writing», 1742). Пафос этой работы — в установлении меры стилистической гармоничности, в отыскании золотой середины между двумя крайностями стиля — простотой, «только что натуральной» (XII, 308), и украшенностью, «блестящей, и только что блестящей» (XII, 309). Уравновешенность противоположных стилистических форм, отсутствие резких контрастов и диссонансов, естественность без сниженности и красота без вычурности — вот основы стилистической культуры Жуковского, не у Юма взятой, но в Юме увидевшей свое отражение. Примечательно, что поэт надолго сохранил приверженность этим принципам эстетики литературного стиля. В 1830 году, оценивая в письме к М. Н. Загоскину его исторический роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), Жуковский счел нужным обратить внимание уже известного и даже популярного тогда писателя на необходимость соблюдения сти-

<sup>43</sup> Полевой Н. А. Баллады и повести В. А. Жуковского // Очерки русской литературы. Сочинение Н. Полевого. Ч. 1. С. 137.



листической меры в диалогах персонажей повествования: «Главное замечание: желая сохранить *истину* в разговоре (который NB у вас всегда жив, без излишностей, и прекрасно заменяет простое описание), вы иногда увлекаетесь и несколько *пестрите* язык свой теми *ошибками* простонародного языка, которые принадлежат, так сказать, к костюму говорящих лиц, но которые в языке, как орудии писателя, составляют нечистоту и небрежность. Надобно непременно согласить истину костюма с требованиями языка, который во всяком случае должен быть классическим».<sup>44</sup> Относя язык действующих лиц романа к области языковой ответственности автора, Жуковский и тут требовал *согласия* между различными языковыми стихиями, примирения просторечия и этнографизмов с классической стилистической нормой.

И теория перевода, разработанная в нескольких статьях Жуковского 1809—1810 годов, и стилистические взгляды, сопровождавшие эту теорию, еще не означали, что эстетика Жуковского сделалась в этот период всецело романтической. В уверенности, что переводчик должен следовать идеалу подлинника, а не его тексту, сказывалось классицистское воспитание Жуковского, в требованиях гармонизации литературного стиля содержалась известная нормативность. Вместе с тем развитие эстетических воззрений Жуковского уже и в это время не могло иметь последствием ничего другого, кроме как позиций романтического теоретика. Такое предположение подтверждается прежде всего статьями конца 1810—1811 годов. В некоторых из них Жуковский возвращался к проблематике, которая рассматривалась им раньше, и каждое такое возвращение было не простой вариацией старого, а его уточнением, усовершенствованием, углублением, и в главном с точки

<sup>44</sup> Раут. Книга третья. Ист. и лит. сб. М., 1854. С. 304 (письмо от 12 января 1830 г.).

зрения крепнувших романтических пристрастий. Так, в статье «Радамист и Зенобия», посвященной переводу одноименной трагедии Кребильона С. И. Висковатовым и опубликованной в одном из ноябрьских номеров «Вестника Европы» за 1810 год, Жуковский вернулся к проблеме перевода и повторил свое коренное убеждение, согласно которому творчество переводчика принципиально не отличалось от творчества автора оригинального. Однако прежние понятия Жуковского обогатились здесь и новыми, о чем свидетельствует концентрация особой лексики в изменившемся критическом стиле. «Наполнившись идеалом», «воображение», «творческий гений» — весь этот словарь начал менять и облик переводческой теории Жуковского, в ней все явственней обозначались контуры романтизма. Именно данными тенденциями теоретического мышления Жуковского объясняется возникновение литературоведческих гипотез, указывающих на близость его эстетических построений к теории перевода, выдвинутой немецким романтиком Новалисом. Вопрос этот сохраняет все признаки дискуссионности — известно, что с эстетикой немецкого романтизма Жуковский знакомился позднее — и тем не менее основания для параллелей здесь имеются. «Подобно классикам, — писал исследователь русского перевода Ю. Д. Левин, — Новалис видел достоинство поэтического перевода не в верности оригиналу, а в приближении к идеалу. Однако самый идеал понимался по-новому: он признавался не объективно существующим, доступным рациональному мышлению, но как некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения».<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 13.

В 1810 году Жуковский мог не знать сочинений Новалиса, но эволюция его эстетики постепенно принимала то направление, которое действительно заставляет вспомнить о центральных явлениях европейского романтизма.

Названная нами статья о трагедии «Радамист и Зенобия», помимо романтических дополнений к теории перевода, включала в себя и размышления Жуковского на темы драматического искусства. Из документов его самообразования, из статьи «О критике» известно, что высоким авторитетом в области теории драмы был для молодого Жуковского французский классицист Ж.-Ф. Лагарп. И тем не менее уже в 1810 году он размышляет не о том, что составляло основные предметы классицистской теории драмы. В его кругозор попадают не три единства классического театра и не соответствие драматического действия критериям разума, но проблемы, волновавшие в первую очередь создателей романтической драмы. Важнейшее место среди них принадлежало проблемам драматического характера и эмоционально-психологического воздействия театра.<sup>46</sup> Неспособность постичь характер, «законы страстей», этих «необычайных метеоров нравственного мира» (XII, 288), проникнуть в психологию ситуации, сложившейся в результате проявления сложных противоречий, — это главные упреки автора статьи переводчику Кребильона Висковатову, и они обнаруживают, от противного, в чем видел Жуковский достоинства драматурга. Его вкладом в становление русского романтизма было и критическое предвосхищение психологического театра.

<sup>46</sup> См.: Лебедева О. Б. Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск, 1992. С. 12—53.

\* \* \*

1810-е годы и в особенности их вторая половина, начало 1820-х годов (до выхода в свет трехтомного издания «Стихотворения» в 1824 году) по справедливости признаются историками литературы периодом творческих кульминаций Жуковского как романтического писателя. Именно в это время создаются такие его поэтические произведения, элегии и баллады прежде всего, которые, с одной стороны, сохраняют родство с жанровыми прообразами XVIII века, но с другой, уже далеко от них отстоят, осуществляя собой новую культуру романтического идеализма. Так, элегия «Славянка», подобно элегии «Сельское кладбище» пейзажно-медитативная, очевидным образом наследует традиции этого перевода из сентименталиста Томаса Грея — жанровые, композиционные, стиховые и даже тематические, — но вместе с тем принадлежит и другому творческому миру своей, говоря языком Б. К. Зайцева, «спиритуальностью».<sup>47</sup>

Эти переходы — от сентиментальной рассудочности к романтическому мистицизму в поэзии, от просветительского рационализма к идеалистической метафизике в эстетических опытах — совершались у Жуковского не только без внутренних противоречий, но порой и незаметно, рассеиваясь в потоке естественной эволюции.

Завершая в 1811 году поприще журнального критика в «Вестнике Европы», Жуковский поместил в № 3 переводную статью «О поэзии древних и новых». Поскольку в этой работе содержалась ссылка на знаменитый трактат Фридриха Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über naive und sentimentalische Dichtung», 1794—1796), постоль-

<sup>47</sup> Зайцев Б. К. Жуковский // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 251.

ку в научной литературе она не раз связывалась с влияниями шиллеризма.<sup>48</sup> Между тем, у этой статьи существовал достаточно далекий от шиллеровской эстетики просветительский источник. Как показали исследователи библиотеки поэта, таким источником стало одно из «Прибавлений» к восьмитомному труду немецкого эстетика И.-Г. Зюльцера «Всеобщая теория изящных искусств» («Allgemeine Theorie der schönen Künste», 1792—1806), принадлежащее, впрочем, перу неизвестного автора.<sup>49</sup> Этот немецкий текст, бесспорно, составлял прибавление не только к Зюльцеру, но и к тому многозначительному «спору о древних и новых», начало которому еще в 1687 году положили французские классики Шарль Перро, Бернар Фонтенель и Никола Буало<sup>50</sup> и который продолжался в европейских литературах более столетия. Жуковский тоже становился одним из участников этого спора.

«Рассматривание внешней природы, живое изображение чувственного, всегдашнее устремление внимания на предмет изображаемый — таковы главные черты, составляющие характер древних; глубокое проникание во внутреннего человека, изображение мысленного, соединение обстоятельств посторонних с предметом изображаемым — таков отличительный характер поэтов новых» (XII, 320) — так определялись отличительные особенности «древних и новых» на языке Жуковского. Если прибавить к этому, что русский поэт акценти-

<sup>48</sup> См., напр.: *Иезуитова Р. В.* В. А. Жуковский // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1969. Т. IV, полутом 1. С. 62.

<sup>49</sup> См.: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. С. 403—404 (комм. А. С. Янушкевича); *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Об источниках двух статей В. А. Жуковского в «Вестнике Европы». С. 67—69.

<sup>50</sup> См.: Спор о древних и новых. М., 1985. (История эстетики в памятниках и документах).

ровал в поэзии «новых» еще и «возвышение существенного к идеальному или простое изображение идеального» (XII, 319), а также останавливал внимание на том, что «стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе» (Там же), то становится достаточно несомненным происходящее в его статье содержательное преобразование давнего эстетического диспута. То, что называлось «спором о древних и новых», постепенно превращалось в полемику о поэзии классической и романтической, и статья Жуковского являла собой факт этого превращения. Не случайно ее мотивы оказывались вполне симметричны программным положениям виднейших теоретиков романтического искусства. «Древнейшая поэзия, — писал в 1795 году молодой Фридрих Шлегель, — это просто воспроизведение воспринятого, зеркало природы».<sup>51</sup> Что касается поэзии «современной», романтической, то ее отличительный характер, согласно другой, но относящейся к этому же времени работе мыслителя — «преобладание индивидуального, характерного и философского».<sup>52</sup> Эти противопоставления — романтический контекст эстетической мысли Жуковского.

В насыщенном романтическом контексте родился в 1821 году и еще один критический этюд Жуковского, читавшийся современниками как эстетическая декларация, — «Рафаэлева Мадонна». Поначалу это было эпистолярное рассуждение, адресованное 29 июня (10 июля) 1821 года к великой княгине Александре Федоровне, потом фрагмент дневника путеше-

<sup>51</sup> *Шлегель Фр.* О происхождении греческого поэтического искусства // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 1. С. 89. (История эстетики в памятниках и документах).

<sup>52</sup> *Шлегель Фр.* Об изучении греческой поэзии // Там же. С. 108.

ствия 1821 года по Германии и Швейцарии, наконец литературное произведение, увидевшее свет в альманахе «Полярная звезда на 1824 год» (с подзаголовком «Из письма о Дрезденской галерее»).

Жуковский не случайно выбрал предметом эстетической рефлексии картину Рафаэля «Сикстинская мадонна» (1515—1519). Дневниковая версия его этюда включала в себя упоминание о посещении Жан-Поля, писателя, которого Жуковский неизменно почитал и выписки из сочинений которого он делал в конспектах 1818 года: «...Поехал я в Барейт, где пробыл день, чтобы познакомиться с J. Paul; я провел с ним несколько приятных минут: забавный оригинал, который понравился мне своим простодушием» (XIII, 191). В «Приготовительной школе эстетики» («Vorschule der Ästhetik», 1804), главном эстетическом труде Жан-Поля, Жуковский мог прочесть знаменательные строки: «Мария придает романтическое благородство всем женщинам; Венера — только прекрасна, а Мадонна — образ романтический».<sup>53</sup>

Возможность романтического истолкования ренессансного образа, распознавание романтических значений в религиозном искусстве минувших эпох придавали и собственно романтическому искусству, а равно и сопутствующей ему эстетической мысли, качества всеобщности, вневременности. Романтическая художественная культура как будто бы вбирала в себя художественное наследие прошлого, во всяком случае ту часть этого наследия, которая была устремлена к сверхчувственному и трансцендентному. В этом породнении художественных традиций состояло существо определений Жан-Поля, с этим была связана и та романтическая легенда о Рафаэле, которая восходила к В.-Г. Вакенродеру и послу-

<sup>53</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 118.

жила важным источником статьи Жуковского о «Сикстинской мадонне».

В очерке «Видение Рафаэля» («Raffaels Erscheinung»), вошедшем в книгу Вакенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» («Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders», 1796), одну из ранних манифестаций романтических воззрений на искусство, автор, ссылаясь на источники воображаемые и даже сочиненные, трактовал «Сикстинскую мадонну» как осуществившееся «чудо», представшее художнику в сомнамбулическом видении. «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве, — гласили мнимые документы Вакенродера, — он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сиянием на стене, как раз напротив его ложа, и когда он взгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной».<sup>54</sup>

Жуковский воспроизвел этот рассказ с поэтическим доверием: «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! она здесь, закричав, он указал на полотно и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение...» (XII, 342—343).

Романтический рафаэлевский миф не был опять-таки собственно романтическим и наследовал достаточно многочис-

<sup>54</sup> Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем. С. С. Белокриницкой. М., 1977. С. 31. (История эстетики в памятниках и документах).

ленные богородичные предания эпохи раннего христианства и средних веков. К числу наиболее архаических преданий, связанных с явленными образами Богородицы, необходимо отнести еще апостольских времен легенду об ее Лиддском нерукотворном образе (бытовавшую позднее в немецкой — «баварской» — литературной традиции).<sup>55</sup> «Прибывши в Лидду и вошедши в созданный ими храм, — сообщалось в одном из старых описаний богородичных икон, — св. апостолы увидели на одном столпе образ Богородицы, видимо начертанный не человеческой рукою, но силою Божиею, и представлявший истинное подобие святого лика и честных одежд владычицы. Святые апостолы с благоговением поклонились нерукотворенному образу и возблагодарили Господа».<sup>56</sup> Видения, или явления чудотворных образов, у христианских народов были характерны в первую очередь для культа Богородицы.

В эпоху романтизма религиозное значение подобного рода материализаций духовно-сакрального с очевидностью убывало, черты архаического сознания, отложившиеся в них, представляли чертами наивности. Однако то простодушие, которое отличало и мифотворчество Вакенродера, искупалось эстетической содержательностью созданной им «фантазии».<sup>57</sup> Жуковский воспринял в очерке немецкого мыслителя именно эту эстетическую составляющую: понимание творческого акта

<sup>55</sup> См.: Кондаков Н. П. Иконография Богородицы: [В 2 т.]. СПб., 1915. Т. II. С. 24.

<sup>56</sup> Снегирева С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православною церковью на основании Священного Писания и церковных преданий. СПб., 1909. С. 203.

<sup>57</sup> См.: Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 655—682.

как откровения, как выходящего из круга естественных закономерностей чуда, созерцания тайн мироздания внутренним взором души. Исследователями романтической легенды о визионерстве Рафаэля отмечалось, что в ее философском своеобразии «главным, романтическим, был принцип непосредственного контакта художника с платоновским миром идей, понимаемый как наитие, внезапное озарение...».<sup>58</sup> Жуковский в полной мере разделял этот принцип, обогащая его мыслью о бесконечном, «необъятном» как подлинном предмете художественного творчества. Романтизм Жуковского, в том виде, как он определился и выразился в его статье «Рафаэлева Мадонна», — это искусство облекать во внешние, материальные образы рационально непостижимые идеальные сущности человеческого бытия: «Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой» (XII, 345).

Ни одна из критико-эстетических статей Жуковского не была так тесно связана с его поэзией, как «Рафаэлева Мадонна». В ее текст включены три четверостишия из поэтической декларации «Лалла Рук» (1821), а среди них и то, в котором поэт дает место одному из излюбленных образов своей поэтической метафизики — образу покрывала, отделяющего небесные сферы, мир вечных сущностей, от земной жизни. Это покрывало здесь поднимает слишком известный позднее русской лирике *гений чистой красоты*:

Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Лучшей жизни покрывало  
Приподъемлет он порой.  
(XII, 343)

<sup>58</sup> Данилевский Р. Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство / Сборник исследований и материалов. Л., 1986. С. 284.

Нельзя не заметить, что занавес между небом и землей изображается и на картине Рафаэля, и это не просто декоративная драпировка, обрамляющая живописную композицию. В статье Жуковского отмечено религиозное значение образа занавеса в «Сикстинской мадонне» — он символически обозначает прикровенность потустороннего бытия: «И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека» (Там же).

Мы, однако, ошибемся, сделав предположение, что образ мистического занавеса был перенесен в поэзию Жуковского из картины Рафаэля. Задолго до знакомства поэта с «Сикстинской мадонной» этот образ служил ему для поэтической символизации границы, за которой начинается трансцендентное.

Святый символ надежд и утешенья!  
Мы все стоим у таинственных врат;  
Опущена завеса Провиденья;  
Но проникать ее дерзает взгляд...

(II, 122)

Это из заключительных октав элегии «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», написанной Жуковским ранее «Рафаэлевой Мадонны» — в 1819 году. В картине Рафаэля он встретил знакомый и близкий ему образ, еще в Библии знаменовавший разделение пространства на «общедоступное» и сакральное (в частности, в архитектуре храма), и в своем отклике на «чудо» искусства подтвердил единство эстетических идей романтизма с субстратом мировой христианской культуры.

\* \* \*

Поздний период творческой биографии Жуковского — 1830—1840-е годы, — отмеченный в его поэзии подъемом

эпических форм, для его критико-эстетической мысли оказался временем совершенно новой проблемности. Выступая в печати в качестве критика достаточно редко, Жуковский вместе с тем не только не оставлял усилий по осмыслению современного его творческому закату литературного движения, но и делал это с повысившимся градусом оценочности, нередко с публицистической страстью, порой с пристрастием. Местом выражения его злободневных литературных мнений в значительной степени становится в эту пору переписка.

Писатель, воспитанный духом и буквой классического и романтического — в его идеалистическом изводе — искусства, убежденный в том, что «художество в обширном, высшем значении имеет предметом красоту высшую», как напишет он в статье «О поэте и современном его значении» (1848; XII, 376), понимавший красоту в искусстве, еще раз это отметим, в отношении ее тождественности истине в познании и добру в морали, Жуковский застаёт в последние десятилетия своей жизни такие художественные процессы, которые представляются ему глубоким упадком искусства, «злоупотреблением литературы» (письмо к А. С. Стурдзе от 29 мая 1835 года). Демократизация художественной и прежде всего литературной деятельности, обращение искусства к воспроизведению низового социально-бытового материала, эстетизация «натуральности», вторжение в художественное пространство массового человека с его вкусами, понятиями, языком, — все это вызывает в Жуковском не вполне свойственные ему ранее чувства негодования и протеста.

В упомянутом письме к А. С. Стурдзе Жуковский так, к примеру, оценивал новоявленную литературу «романтического натурализма» во Франции: «Направление нынешней литературы и в особенности французской для меня ненавистно. Дерзкий материализм в ней царствует. Читая новые

французские романы (впрочем, я их не читаю: прочитав некоторые, я решил не брать в руки ничего, что является в свет под фирмою Бальзаков, Жаненей и братии), пугаешься не их содержания, а самих авторов. <...> Эти господа совершенно равнодушны к добру и злу. <...> И подобное является на сцене. Все дрянные французские водевили, все отвратительные мелодрамы Дюмасов и Дюканжей повсюду переводятся, и все это слушает наша публика, от лож до райка. Наш театр, на котором не явились ни Шиллеры, ни Шекспир, завален сором нынешних французских пачкунов. Сколько фальшивой монеты пускается в оборот! Наш театр не имел периода Корнелей, Расинов, Шекспиров и Шиллеров; он вдруг попал в безнравственный период французских водевилей, мелодрам. Какое губительное влияние на литературу, а вместе с нею и на чувство изящного, и на нравственное чувство!»<sup>59</sup>

В тех явлениях русской литературы, родословная которых восходила к главенствующим линиям европейского романтизма, Жуковский не принимал того, чего он вообще не принимал в романтической культуре, — индивидуализма. В 1845 году он писал графу В. А. Соллогубу: «...Только избавьте нас от противных *Героев нашего времени*, от *Онегинных* и прочих многих, им подобных, которые теперь в литературе заменили Шписовых рыцарей, Лафонтеновых сантиментальных пасторов, студентов и гезелей, привидений покойницы Радклиф, которые все суть не иное что, как бесы, вылетевшие из грязной лужи нашего времени, начавшиеся в утробе Вертера и расплодившиеся от *Дон Жуана* и прочих героев Байрона».<sup>60</sup>

Что же касается новейших тенденций русского литературного развития, можно предполагать, «натуральной школы»

и окружающей ее журналистики, то связанная с ними коммерциализация писательства и печати внушает Жуковскому своего рода саркастическую патетику. Показательно его высказывание из письма к А. Ф. фон дер Бриггену от 1/13 июня 1846 года: «...Что такое теперешняя русская литература? То же, что все почти иностранные литературы, с тою только разницею, что состояние немецкой и французской литературы есть падение с *высоты*, а у нас просто *падение*. Ибо наша литература не через святилище науки перешла на базар торговцев; а прискакала туда прямо проселочною дорогою и носит по толкучему рынку свое тряпье, которое с смешною самоуверенностью выдает за *ценный* товар, не имея втайне иного намерения, как только сбыть его подороже с рук».<sup>61</sup>

Обращает на себя внимание то, что суд, которому Жуковский подвергает младшие литературные поколения, — суд по преимуществу нравственный. Он порицает писателей новейших времен более всего за их разрыв с моральными заветами классического искусства, за то, что представляется ему аморализмом. И здесь в романтике, в известной мере пережившем свой романтизм, вновь дает о себе знать просветитель, для которого вопрос «о нравственной пользе поэзии» не перестает сохранять значение эстетического критерия.

В 1842—1849 гг. Жуковский работает над переводом гомеровской «Одиссеи». В связи с этим огромным трудом перед ним встают различные творческие задачи. Не в последнюю очередь поэт возлагает на «Одиссею» надежду на увековечивание памяти о себе и своей поэзии в потомстве. «...Меня будет радовать мысль, что на Руси останется твердый памятник поэтической моей жизни»,<sup>62</sup> — пишет Жуковский

<sup>59</sup> Русская старина. 1902. Т. 110. № 5. С. 387—388.

<sup>60</sup> Русский архив. 1896. № 3. С. 462.

<sup>61</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 655—656.

<sup>62</sup> Там же. С. 658.

в известном письме к С. С. Уварову (от 12/24 сентября 1847 г.); фрагмент этого эпистолярного трактата-исповеди под заглавием «Вместо предисловия. Отрывок письма» открывал первые два издания «Одиссеи» 1849 года (см.: VI, 25—28). Однако наряду с биографическими, культурно-историческими, филологическими и собственно поэтическими задачами своего труда Жуковский видит и еще одну, решая которую он вносит в перевод эпической поэмы Древней Греции опять-таки публицистический, и достаточно воинствующий, пафос. Его «Одиссея» должна явить собой, в соответствии с замыслом поэта, и этико-эстетическую противоположность современной литературе, стать укором и вызовом духу современной буржуазно-демократической цивилизации, ее прозаической безыдеальности. «В наше время, когда и в поэзию врывается буйство враждебного, всеразрушающего демократизма, — обращается Жуковский к своему воспитаннику великому князю Александру Николаевичу (1/13 января 1843 г.), — есть невыразимое наслаждение предаваться этой первобытной, светлой поэзии, которая живет девственными преданиями древности и образует особенный мир, недоступный земному грязному эгоизму».<sup>63</sup>

Завершив работу над «Одиссеей», Жуковский вновь противопоставляет ее, образ утраченного человечеством рая, и деградирующей поэзии современного мира, и его гражданским установлениям. Об этом он размышляет в письме к адресату посвящения его перевода — великому князю Константину Николаевичу (в исходе 1849 г.): «Поэзия в наше время утратила много своего кредита, утратила и от того, что наше железнодорожное и журнально-сумасбродное время не имеет ничего в себе поэтического, и от того, что поэты затащили ее

<sup>63</sup> Русский архив. 1883. № 4. С. LXXVI.

в грязь партий, в болото безверия и в лужу безнравственной чувственности. Вследствие этого не могу надеяться, чтобы „Одиссея“ произвела на большинство современных читателей какое-нибудь сильное действие; да я и не имел целию производить какое-нибудь действие. Мне просто хотелось заглянуть в первомир поэзии, в этот потерянный Эдем, в котором во время уно дышалось так легко и целебно. Гомер отворил мне заповедную дверь в него, и я пожил счастливо с его светлыми созданиями, которых веяние было так благовоново, которых поэтический шопот так был гармонически очарователен посреди визгов и мифитического зловония бунтующей толпы, парламентных болтунов и ложно-вдохновенных поэтов настоящего времени».<sup>64</sup>

Мотивы поздней «почтовой прозы» Жуковского, а равно и целый ряд положений его предшествующих теоретических сочинений оказались интегрированы в последней из его эстетических деклараций — статье «О поэте и современном его значении». Статья эта тоже, кстати, имела эпистолярные истоки; она была задумана как ответ на статью Н. В. Гоголя «О том, что такое слово» и продолжающее ее темы гоголевское письмо от 29 декабря 1847 года и сохранила подзаголовок «Письмо Н. В. Гоголю». Рассмотрение общих, философских вопросов эстетики сочеталось здесь с оценками отдельных историко-литературных имен и явлений и, кроме того, с определениями целей поэтического творчества.

В статью, среди прочего, вошло известное рассуждение Жуковского о сущности прекрасного («...прекрасное существует, но его нет...»; XII, 374), впервые занесенное в дневник еще 4/16 февраля 1821 года в качестве примечания к стихо-

<sup>64</sup> Русский архив. 1867. № 11. Стлб. 1426—1427.



творению «Лалла Рук» (см.: XIII, 156—157). Поэт по-прежнему убежден в том, что прекрасное в земной жизни неустойчиво и мимолетно, оно — весть о высшем бытии, «мимопролетающий благовеститель лучшего» (XII, 374), мгновение соприкосновения земного и небесного. Эстетическое мышление Жуковского в этом позднем манифесте вместе с тем приобретает и гораздо более яркую религиозную окраску, характер «христианского романтизма». Красота — «ощущение и слышание душою Бога в создании» (XII, 375); акт творчества — «осуществление идеи Творца» (Там же); поэтическое призвание — «вызов от Создателя вступить с Ним в товарищество создания» (XII, 377).

Утверждая, что поэзия ни в какой степени не является носителем ни логической идеи, ни морального правила, но «живет свободою» (XII, 378) и перестает быть самою собою от внесения в нее постороннего *намерения*, «нравственного, поучительного или (как нынче мода) политического» (Там же), Жуковский тем не менее обязывал — и опять-таки не впервые — к безупречной этической чистоте личность поэта. Только личная моральность художника дает ему право на изображение «самого низкого и безобразного» (XII, 379) без опасений возмутить «в нас» эстетическое чувство. К числу писателей такого рода автор статьи относил Вальтера Скотта на Западе и Карамзина в России.

Более сложным случаем оказывалась для Жуковского — и это тоже повторяющийся мотив его критики — поэзия Байрона. «Дух высокий, могучий, но дух отрицания, гордости и презрения» (там же), Байрон так и остался в его сознании образом неразрешенного противоречия, открытой эстетической дилеммой. Чего уже нельзя было сказать о не названном здесь по имени, но недвусмысленно подразумеваемом Генрихе Гейне. В немецком поэте Жуковский видел олицетворение

отрицательных сторон новейшей словесности: «...это не падший ангел света, но темный демон...» (XII, 380).

Всецело разделяя высказанное Гоголем понимание искусства как «*примирения с жизнью*», телеологическое в своей основе, Жуковский к концу жизни испытывал нарастающую философскую скорбь в связи с тем, что время уводило искусство от этой его лучшей предназначенности. «Поэзия нашего времени имеет и весь его характер — характер вулканической разрушительности в *корифеях* и материальной плоскости в их *последователях*» (Там же), — это была новая и уже публичная констатация тех литературно-общественных настроений, которые ранее находили выражение лишь в письмах поэта к его корреспондентам, литературным и августейшим. Прямым отражением его гомеровской концепции становилась, с другой стороны, и неотступно владевшая им ностальгия по той уходящей в вечность поэзии, «которая некогда была возвеличением, убранством и утехою жизни», «стремила душу к высокому, идеальному и благородствовала жизнь...» (Там же).

Статья «О поэте и современном его значении» была закончена Жуковским автоцитатой из его драматической поэмы «Камоэнс» (1839). Герой поэмы, поэт в высшем значении понятия, провозглашал здесь стремление быть

...сторожем нетленной той завесы,  
Которою пред нами горний мир  
Задернут, чтоб порой для смертных глаз  
Ее приподымать и святость жизни  
Являть во всей красе ее небесной, —  
Вот долг поэта, вот мое призванье»  
(XII, 381).

Нельзя не узнать в этом фрагменте образа той завесы между дольным и горним, которая занимала столь важное ме-

сто в образном составе романтической лирики Жуковского и на которой он остановил внимание в картине Рафаэля «Сикстинская мадонна». Постоянный образный компонент творческого мира Жуковского, он знаменовал и постоянную нераздельность эстетического и религиозного в его воззрениях на искусство.

Жуковский входил в историю русской литературы как поэт, создавший язык для выражения внутренней жизни человеческой личности. Значение и звучание классики приобрели критические характеристики его поэзии, оставленные Белинским: «Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь»;<sup>65</sup> «его романтическая муза... дала русской поэзии душу и сердце».<sup>66</sup> Позднейшая историко-литературная наука в качестве одной из творческих доминант Жуковского называла «искание человечности».<sup>67</sup> Критико-эстетические опыты Жуковского также были попытками осмысления гуманистического содержания литературы и искусства. В терминах истории философии эта позиция получила наименование «эстетического гуманизма».<sup>68</sup> Образовавшее собой исток русской поэзии, творчество Жуковского содержало в себе и предпосылки развития русской мысли.

---

<sup>65</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 190.

<sup>66</sup> Там же. С. 220.

<sup>67</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 20.

<sup>68</sup> Зеньковский В. В. История русской философии: [В 2 т.]. Париж, 1989. Т. I. С. 139.

---

---

## Глава вторая

### КАТЕГОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

В. А. ЖУКОВСКОГО.

МЕЛАНХОЛИЯ

**В** 1815 году, предостерегая К. Н. Батюшкова от охватывавших его настроений разочарованности и уныния, П. А. Вяземский, в соответствии с уже сложившейся литературной оппозицией, противопоставил ему поэта, для которого такие настроения были более естественны и соприродны: «Тоска Жуковского, может быть, мать его Гения...».<sup>1</sup>

Замечание выдающегося участника литературного движения первых десятилетий XIX в., по видимости попутное, отражало тем не менее важнейшую особенность творческой индивидуальности В. А. Жуковского, касалось едва ли не центрального признака его поэтического своеобразия. Интегрируя предвещания более ранних культурных эпох, обогащая их содержанием собственных авторских исканий и духовного опыта, Жуковский, действительно, сделал предметом художественного познания, а равно и источником новых поэтических значений такую гамму интеллектуальных и чувственных переживаний, умонастроений и нравственно-психологических состояний, которую европейская культурная традиция в главных

---

<sup>1</sup> Вяземский П. А. Письма к К. Н. Батюшкову / Публикация В. А. Кошелева // Литературный архив. Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб., 1994. С. 141—142. (Письмо П. А. Вяземского к К. Н. Батюшкову от 5 апреля 1815 г.).

своих компонентах ранее сочла бы этически предосудительной, ценностно отрицательной, лишенной во всяком случае эстетического и художественного потенциала. Непосредственное переживание онтологического несовершенства действительности, сопряженное с мыслью о возможности лишь трансцендентного воздаяния и блага, понимание смерти как фундаментального установления человеческой судьбы, представления о бедах и страданиях как неустрашимых условиях земного бытия, о морально и эстетически прекрасном как его наиболее неустойчивом и уязвимом явлении, обусловленная этим мирозерцанием покорность определения промысла, но и порожденная им же непреходящая поэтическая печаль, — таковы были существенные слагаемые идейно-художественных концепций Жуковского. С большим трудом мотивы его поэзии можно было бы согласовать и с рационалистическими общественными идеологиями эпохи Просвещения, в существе своем оптимистическими, и с нравоучительным пафосом просветительской литературы, и с проповедями христианских церквей, неизменно удерживавших свою паству от ропота, и со здравым смыслом носителей народной культуры.

Жуковский виноват: он первый между нами  
 Вошел в содружество с немецкими певцами  
 И стал передавать, забывши Божий страх,  
 Жизнехуленья их в пленительных стихах,<sup>2</sup> —

писал Е. А. Баратынский в стихотворении «Богдановичу» (1824, 1827). В александринах этого дидактического послания, — а его жанровая поэтика со времен Буало предполагала отточенность литературных сентенций, — выразилось то отношение современников к поэзии Жуковского, в соответ-

<sup>2</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 56. («Лит. памятники»).

ствии с которым она могла подлежать осуждению с позиций морально-религиозного традиционализма («Жуковский виноват», «забывши Божий страх», «жизнехуленья»), однако ее грехи искупались «пленительными стихами». Формула «в пленительных стихах» не означала здесь только лишь совершенства стихотворной формы и поэтического языка, но имела в виду и то, что стихи Жуковского парадоксальным образом были способны делать «пленительными» и его поэтические темы, кощунственные «жизнехуленья».

Это наполнение отверженного в традиционной культуре мироощущения поэтической семантикой и поэтическим магнетизмом (не имевшее, подчеркнем, ничего общего с эстетизацией зла: ни с позднеромантической импозантностью демонизма, ни тем более с декадентским поэтизированием «цветов зла») было отмечено в творчестве Жуковского и современной ему литературной критикой. Н. А. Полевой, например, откликнувшийся в 1831 г. на его двухтомник «Баллады и повести» большим портретно-критическим очерком и утверждавший, что «одна мысль, одна идея занимает нашего поэта», формулировал содержание этой идеи посредством перечисления таких поэтических мотивов, которые являлись у Жуковского с особенным постоянством: «Совершенное недовольство собою, миром, людьми, недовольство тихое, унылое, и оттого стремление за пределы мира; умиленная надежда на счастье там, обманувшее здесь; молитва сердца, любящего, утомленного борьбою, но не кровавого, не растерзанного; стремление к грусти о прошедшем, к безнадежной унылости в будущем; нежная, сострадательная дружба к скорби ближнего; любимое место прогулки на кладбище, как на поле, засеянном упокоенными в уповании, утешенными смертию сердцами; мысль возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти, облечь их в изящные образы, показать в кончине человека не страшное

привидение, но тихого ангела мира и спокойствия; <...> ...перенесение единственной мысли, единственной идеи своей ко всем предметам — мысли тихой, успокоивающей, мечтательной, отрадной самою грустью, радующей душу каким-то прощением несправедливой судьбе, — вот основание поэзии Жуковского».<sup>3</sup>

Составленный Полевым тематический перечень — далеко не одна лишь экспрессивная риторика романтического критика, но и достаточно верное зеркало наглядных очертаний предмета. Обращает на себя внимание то, что автор этой критической характеристики насыщает ее не лишенными логической противоречивости сближениями противоположных по значению понятий, своеобразными превращениями антонимии в синонимию: «стремление к грусти», «любимое место прогулки на кладбище», «утешенные смертью сердца», «возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти», «мысль... отрадная самою грустью...». И в этом Полевой словно овладевает методом самого Жуковского.

Ряд образных определений, выстроенный критиком, примечателен не только тем, что неожиданно соприкасается с поэтическим парадоксом Баратынского. Во всей своей содержательной полноте он может быть обобщен в одном понятии, имеющим в творчестве Жуковского особое, если не исключительное философское и художественное значение: в понятии меланхолии. Понятие это приобретает у Жуковского качества наделенной смысловой множественностью культурной категории, несущей на себе отпечатки разных эпох своего развития и разных этнонациональных традиций. Ведь меланхолия —

<sup>3</sup> Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского. Две части. СПб., 1831 // Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого. Ч. I. С. 121—122.

не исключительно психологическое состояние, которое склонен был поэтизировать Жуковский, и не просто эмоциональная атмосфера его лирики, но и целая система культурно-исторических воззрений XVIII — начала XIX столетий, большой мир творческих идей, общественных умонастроений, эстетических вкусов, поэтических откровений. Меланхолия, скажет Жуковский в конце жизни, — «одна из самых звучных струн романтической лиры» (XII, 389).

\* \* \*

В понятии меланхолии, в самом слове, широко бытовавшем в европейском гуманитарном обиходе в эпоху Просвещения и несколько позднее, уже и XVIII век не мог видеть большой новизны. Меланхолия была традиционной категорией той типологии четырех человеческих темпераментов, которая восходила к античной философии и средневековой медицине и связывала темпераментальные сущности человека с символикой четырех периодов дня, года и человеческой жизни: сангвинический темперамент — утро, весна и юность; холерический — полдень, лето и зрелость; меланхолический — вечер, осень и пожилой возраст; флегматический — ночь, зима и старость. Научно-философские представления о меланхолии, сложившиеся в античности и во многом унаследованные средневековьем, обладали видимым родством с ее мифологическим ореолом, в состав которого в качестве одного из наиболее архаических входил образ Сатурна (греческого Кроноса). «Сатурн, божок времени, — поясняло одно из старых руководств для художников, — изображается крылатым стариком, поедающим собственных детей своих, то есть часы, дни, месяцы и годы, с косою в руке и песочными часами на главе. Иногда в его руках солнечные часы, весло или

змия, кольцом свернувшаяся, представляются».<sup>4</sup> Божество времени, быстротекущего, преходящего, всепоглощающего, но и возвращающегося, подобно эмблематической змее кольцеобразного, символическое олицетворение старости и смертности, но и умудренности и размышлений, Сатурн представал в мифологической традиции носителем функций и качеств противоположных и во многом амбивалентных. Сатурнальный символично-атрибутивный ряд, помимо многого другого, включал в себя образы заходящего солнца, сумерек, нередко и ночи (с ночными зоологическими эмблемами: совой, летучей мышью), соотносящиеся с этими образами психологические статусы уныния, мрачности, сомнений, скорби (в изобразительных искусствах для них также была создана символика характерных положений тела: например, склоненная на руки голова или же рука, подпирающая голову), а с другой стороны, исполненные творческой потенциальности состояния задумчивой созерцательности, рефлексии, сосредоточенного всматривания в глубины бытия.<sup>5</sup>

Античная мысль признавала законосообразность связей, существующих между отрицательными формами внутренней жизни и положительными силами духа. Такого рода понимание вещей обнаруживает Платон в своих ранних сократических диалогах, в частности в диалоге «Ион» («Ἴων», 380-е гг. до н. э.), где утверждается тождественность творческого вдох-

<sup>4</sup> Избранные эмблемы и символы на русском, латинском и прочих языках. Изд. 2-е. СПб., 1811. С. XXXII. Первое издание книги вышло в свет в 1788 г.

<sup>5</sup> См.: *Мытарски Я.* Из истории меланхолии // Кемпински А. Меланхолия / Пер. с польск. И. В. Козыря. СПб., 2002. С. 321—330; *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб., 2009. С. 123—164 (гл. «Старик Хронос»).

новения одержимости и отрешению от рассудка. «Все хорошие эпические поэты, — убеждает рапсода Иона Эфесского платоновский Сократ, — слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. <...> Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению».<sup>6</sup>

Учение Платона о френезии, «божественной исступленности», выводящее положительные творческие результаты из отрицательных психологических предпосылок, получило далеко идущие применения в ренессансном неоплатонизме, в частности в сочинениях ментора флорентийской Платоновской Академии Марсилио Фичино. Осваивая идею Платона и платоновский способ мышления в одном из виднейших своих трактатов — «Комментарии на „Пир“ Платона, о любви» («*Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore*», 1468—1469), Фичино осветил нарочито подобранным двусмысленным понятием существовавший в его сознании образ Сократа. Не лишено значения, что таким понятием оказалась именно меланхолия. «Представьте перед своим взором персону Сократа. Вы увидите человека

<sup>6</sup> *Платон.* Ион / Пер. Я. М. Боровского // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 376—377.

„тощего, худосочного и бледного“, то есть человека по природе меланхолического...»,<sup>7</sup> — пояснял философ наружную, видимую, хотя и мнимую антропологическую ущербность героя своего философствования. При всем том прежде всего «меланхолическая кровь», полагал Фичино, является природным условием мыслительной одаренности: «...Как вы узнали из речи о Сократе, кровь эту всегда сопровождает упорное [итал. текст: и глубокое] размышление».<sup>8</sup> Установление взаимосвязей между меланхолическим темпераментом и склонностью его носителя к деятельности мысли в большой мере означало признание меланхолического темперамента источником и основой мышления. Это представление в позднейшем трехчастном сочинении Фичино «О жизни» («De vita triplici», 1489) было развито до масштабов своеобразной теории, в рамках которой оказалось преобразовано платоновское учение о «божественной исступленности» и появилось на свет учение о «меланхолической исступленности» («furore melancholicus») как состоянии, свойственном интеллектуальному и творческому акту. В круг этих идей итальянский философ был вовлечен, надо отметить, влиянием не одного Платона, но и Аристотеля. Среди представлений аристотелизма известный след в культуре оставило и то, согласно которому «все выдающиеся люди, прославившиеся в философии, политике, поэзии и искусстве, являются меланхоликами»<sup>9</sup> (Problemata, XXX, I).

В европейских культурах Средних веков вполне распознаваема античная традиция сближения меланхолии и творче-

<sup>7</sup> Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона, о любви / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 220.

<sup>8</sup> Там же. С. 227.

<sup>9</sup> Цит. по изд.: Кемпински А. Меланхолия. С. 324.

ства, хотя святоотеческие христианские учения о «смертных грехах», в число которых, как правило, попадало «уныние»,<sup>10</sup> и аскетический характер времени вносили в эту психологическую подоснову научных и художественных занятий повышенную концентрацию негативных значений и оценок, вплоть до вытеснения творческой деятельности в темные области жизни. «...В это время, — писал о XV столетии в Европе Й. Хейзинга, — в слове „меланхолия“ сливались значения печали, склонности к серьезным размышлениям и к фантазированию — до такой степени, казалось, всякое серьезное умственное занятие должно было переносить в мрачную сферу».<sup>11</sup>

Средневековые нарекло меланхолией и группу психических болезней, разного рода подавленности и депрессии, интенсифицируя таким образом этимологическую природу слова (греч. μέλας χόλος — черная желчь) и распространяя эту этимологию, преимущественно отрицательную по своему морально-эстетическому излучению, и на общие представления о темпераментальном типе меланхолика и его духовных свойствах. Наглядным свидетельством именно такого понимания вещей является анонимная старонемецкая гравюра XV в., изображающая в виде аллегорических фигур четыре темперамента.<sup>12</sup> Меланхолик в этом графическом тетраптихе выступал

<sup>10</sup> В известной великопостной молитве богослова и гимнографа IV в. Ефрема Сирина, например, упоминается среди грехов «дух праздности, уныния» (Православный толковый молитвослов. СПб., 1907. С. 139); ср. ее поэтическое переложение в стихотворении А. С. Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны...», 1836: «дух праздности унылой...» (III, 1, 421).

<sup>11</sup> Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. Д. В. Сильвестрова. М., 1988. С. 36—37.

<sup>12</sup> См., напр.: Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. 1471—1528. Л.; М., 1961. С. 149; Кемпински А. Меланхолия. С. 350.

в окружении астрологических знаков своей судьбы: стихии земли и планеты Сатурн. Стихотворная подпись к изображению меланхолика заключала в себе его сокрушенную автохарактеристику:

Бог дал мне, меланхолику, природу  
 Подобную земле — холодную, сухую.  
 Присущи мне землистый цвет волос,  
 Уродливость и скупость, жадность, злоба,  
 Фальшь, малодушие, хитрость, робость,  
 Презрение к вопросам чести  
 И женщинам. Повинны во всем этом  
 Сатурн и осень.<sup>13</sup>

Этическое и религиозное осуждение меланхолического духа и мирозерцания, отличающее сознание средневекового человека, столетием ранее нашло поэтическое выражение в «Божественной комедии» («*La Divina Commedia*», 1307—1321) Данте. Заключительные стихи VII песни «Ада» изображали загробное возмездие, которое постигает меланхоликов, — в пятом кругу ада они вязнут в «илистых жерлах» Стигийских болот:

Учитель молвил: «Сын мой, перед нами  
 Ты видишь тех, кого осили л гнев;  
 Еще ты должен знать, что под волнами  
 Есть также люди; вздохи их, взлетов,  
 Пузыряют воду на пространстве зримом,  
 Как подтверждает око, посмотрев.  
 Увязнув, шепчут: „В воздухе родимом,  
 Который блещет, солнцу веселясь,  
 Мы были скучны, полны вялым дымом;

<sup>13</sup> Цит. по изд.: Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. 1471—1528. С. 147.

И вот скучаем, втиснутые в грязь“.  
 Такую песнь у них курлычет горло,  
 Напрасно слово вымолвить трудясь».<sup>14</sup>

Аскетическое понимание меланхолии как темперамента злополучного и несчастного, болезненного средоточия неблагоприятия и пороков изменится только в эпоху Возрождения. Начиная с этого времени понятие, по наблюдениям современного исследователя, «переводится на язык светской культуры, где, не лишаясь своего нравственного значения, приобретает философский оттенок и эстетизируется».<sup>15</sup> Подобно Марсилио Фичино, мыслители Ренессанса вновь обогащают свои сочинения ссылками на античные толкования феномена меланхолии, а равно и указаниями на ее творческие возможности. «Платон утверждает, что меланхолики — люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся»,<sup>16</sup> — говорит в «Апологии Раймунда Сабундского», самой обширной и философски насыщенной главе «Опытов» («*Les Essais*», 1570—1580-е гг.), Мишель Монтень; возможно, это отзвук позднейших толкований платонизма.

Наиболее же выдающимся фактом того внимания, которым культура Возрождения удостоила меланхолические стороны человеческой природы, стала гравюра великого немецкого художника Альбрехта Дюрера «Меланхолия» («*Melencolia I*», 1514). Изобразив погруженную в глубокую задумчивость крылатую богиню, окружив ее строительными, геометрическими и художественными атрибутами, а наряду с ними —

<sup>14</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1967. С. 38. («Лит. памятники»).

<sup>15</sup> Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989. С. 109.

<sup>16</sup> Монтень М. Опыты. Кн. II. Перевод А. С. Бобовича и Ф. А. Коган-Бернштейн. М., 1979. С. 428. («Лит. памятники»).



загадочными мистическими символами, Дюрер возвысился над условностями аллегоризма и соединил олицетворение меланхолии с мыслью о глубинах творческого духа, с идеей гения.

В совокупности с двумя другими графическими листами одного хронологического периода и общей техники (резцовая гравировка на меди) — гравюрами «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (авторский титул: «Всадник» — «Der Reuter», 1513) и «Св. Иероним в келье» («Der hl. Hieronimus im Gehäus», 1514) — «Меланхолия» образует в зрелом творчестве Дюрера не вполне оформившийся графический цикл, получивший еще в окружении художника объединяющее название «мастерских гравюр» («Meisterstiche») и не раз интерпретированный в искусствознании в качестве единого замысла. Мощное символическое поле, создаваемое тремя «порадившими весь мир»,<sup>17</sup> как свидетельствовал Дж. Вазари, шедеврами гравировального искусства, неизменно побуждало искать в них отражения скрытых, таинственно присутствующих универсалий бытия. При этом оказывались возможны и толкования «социологические», согласно которым Дюрер представил в трех своих произведениях образы таких социальных сил, как рыцарство, духовенство и бюргерство (полноту цикла нарушает, однако, отсутствие крестьянства, образы которого рассеяны в это время лишь в малых, до известной степени подготовительных графических работах мастера).<sup>18</sup> Однако с не меньшими основаниями утверждали себя и комментарии этико-философские. В соответствии с ними герои «мастерских гравюр»

<sup>17</sup> Вазари Дж. Жизнеописание Маркантонио Болонца и других гравиров эстампов // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М., 1970. Т. IV. С. 11.

<sup>18</sup> См.: Сидоров А. А. Дюрер. М., 1937. С. 106.

Дюрера олицетворяли человеческие темпераменты: сангвинический (Рыцарь), флегматический (св. Иероним) и меланхолический (циклической завершенности и в этом случае, впрочем, препятствовало отсутствие одного необходимого звена — холерика).<sup>19</sup> Как бы то ни было, «трилистник» Дюрера более всего един в утверждении всемогущества человеческого духа, ренессансного духовного титанизма, и эту его содержательность в наибольшей степени определяет лист «Меланхолия».

Гравюра «Меланхолия» изобилует подробностями, каждая из которых обладает значением и глубиной символа. Не все из них наделены смысловой прозрачностью — в литературе о Дюрере остается гадательным вопрос о том, что означает, например, большой, занимающий в композиции гравюры значительный пространственный объем кристаллический многогранник — хотя и не все из них погружены в символическую темноту. Спящая у ног центральной фигуры собака, несомненно, — зоологическая эмблема меланхолии. Собака сходной породы, с длинной и узкой мордой, — в русском охотничьем быту XIX в. она называлась бы *борзой*, — занимает видное и также эмблематическое место в продолжающих мотивы Дюрера картинах Лукаса Кранаха Старшего «Аллегория меланхолии» (1528) и «Меланхолия» (1532). У Дюрера достаточно очевидны образы сатурнального мифологического происхождения. Это и пейзажная перспектива в левой верхней части листа, перспектива сумеречная, вечерняя, сочетающая в себе приметы гаснущего дня (радуга) и наступающей ночи (лучистый блеск кометы на темнеющем фоне неба и моря). Это и эмблематическое изображение ле-

<sup>19</sup> См.: Там же. С. 97—101.

тучей мыши, на раскинутых крыльях которой, как на развернутом свитке, начертана титульная надпись: «Melencolia I».<sup>20</sup>

В правом верхнем углу гравюры изображен выступ стены, на которой, среди прочего, размещены весы, песочные часы и колокол. По предположению известного историка искусства, это кладбищенская стена, и «колокол указывает на кладбище».<sup>21</sup> В круг кладбищенской символики вписываются также и песочные часы, образ текучего времени, напоминание о скоротечности жизни, временности бытия, смерти. Именно в таком значении, и даже несколько обнаженном, песочные часы фигурировали в дюреровской гравюре «Рыцарь, Смерть и Дьявол», где этот символический предмет держит в руке и предупреждающе показывает Рыцарю олицетворенная Смерть. Вместе с тем песочные часы в предметном мире «Меланхолии» вполне могли выполнять и свою прямую, инструментальную роль, роль хронометра, как и весы — одновременно выступать в мистическом качестве, напоминая о Немезиде (в начале 1500-х гг. Дюрер создал гравюру «Немезида») и «весах судьбы», и в технической функции измерительного прибора.

<sup>20</sup> Относительно римской единицы в заглавии гравюры Дюрера М. Я. Либман, со ссылками на исследование Э. Пановского (*Rafnopsky E. Dürer. 2 vols. Princeton, 1945*), сообщает: «...Это намек на учение Агриппы Неттесгеймского о трех магических стадиях „меланхолической одержимости“. Только низшая, первая доступна художнику, человеку, наделенному воображением в ущерб разуму. Ученые могут подняться до второй стадии. Третья открыта только для избранных, обладающих таинственной магической силой проникновения в божественные промыслы, то есть для теологов» (Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М., 1972. С. 75).

<sup>21</sup> Сидоров А. А. Дюрер. С. 101.

Измерительные инструменты и орудия технических ремесел («от которых всякий, кто ими пользуется, становится меланхоликом», со значением обмолвился Дж. Вазари)<sup>22</sup> занимают в атрибутике «Меланхолии» исключительно важное место уже по своему множеству. Рубанок, пила (или напильник), линейки, гвозди, долото, шар, молоток, клещи, спиртовка, тигель алхимика, лестница, магический математический квадрат с цифрами, сумма которых по всем горизонталям и вертикалям равна 34-м, — все это составляет детализированный фон, на котором изображается героиня, держащая к тому же на колене книгу и в правой руке — циркуль. Художник, еще раз остановим внимание на этом, собрал здесь атрибуты культа Сатурна, ибо в римской мифологии Сатурн являл себя и в качестве бога земли, земледелия, геометрии и всякого ремесленного умения. Вместе с тем в этот инструментарий Дюрер внес и значение большее, высшее, чем то, на которое могли претендовать достаточно простые принадлежности ручного труда. Верхнюю ступень в иерархии ремесел в эпоху Возрождения занимали изобразительные искусства, и теоретические, даже философские вопросы художественного творчества понимались в это время во многом как вопросы технического мастерства. Это с совершенной определенностью подтверждают эстетические трактаты самого Дюрера, от более ранних «Книги о живописи» (1507—1513) и набросков трактата о пропорциях (1512—1513) до поздних «Руководства к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах» (1525) и «Четырех книг о пропорциях человеческого тела» (1528). Мера и пропорция, геометрическое построение человеческой фигуры, построение женской фигуры при помощи циркуля, соотношение частей

<sup>22</sup> Вазари Дж. Жизнеописания... Т. IV. С. 11.

в фигурах мужчины, женщины, ребенка и коня, вписывание фигур в круг и в квадрат, положения и ракурсы предметов в линейной перспективе, — таковы существенные категории мышления Дюрера-теоретика, и само прекрасное для него представляет собой прежде всего соразмерность. Геометрия соприкасается у Дюрера с антропометрией, притязающей на то, чтобы охватить обмерами и область психологическую, характеры и темпераменты. «...Если ты научишься способам измерения человеческой фигуры, это послужит тебе для изображения людей любого рода. Ибо существуют четыре типа комплекций, как могут подтвердить тебе врачи; все их ты можешь измерить теми способами, которые будут здесь дальше изложены»,<sup>23</sup> — писал художник в незавершенной «Книге о живописи», и в этих его рассуждениях о четырех типах телосложения без труда угадываются намерения снять формализованные отпечатки с четырех темпераментальных разновидностей человеческой природы. Четыре темперамента художник запечатлел и в зримых живописных образах — в исполненных глубочайшего проникновения в человеческую природу изображениях четырех апостолов: Иоанна Богослова и Петра, Марка и Павла (диптих 1526 г.).

Сохраняя и неся в себе свое ремесленное происхождение, свою техническую и метрическую родословную, искусство, согласно Дюреру, не только не порывает уз, связывающих его со служением пользе, но и находит в этом служении, как верное своим основам ремесло, целесообразность и оправдание. «...Искусство живописи, — размышлял мастер в наброске 1512 года, — служит церкви и изображает страдания Христа, а также сохраняет облик людей после смерти. Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд,

<sup>23</sup> Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты / Пер. Ц. Г. Нессельштраус. М.; Л., 1957. Т. II. С. 19.

и еще многое раскроется через живопись».<sup>24</sup> При всем том Дюрер не был чужд сознанию, в соответствии с которым искусство мыслилось как восхождение ремесла к более высокому, прагматически не обусловленному и технически непостижимому идеальному состоянию, восхождение, в процессе которого обнаруживают свое действие силы и способности божественные: «Истинного искусства живописи достигнуть трудно. Поэтому, кто не чувствует себя к нему способным, пусть не занимается им, ибо оно дается вдохновением свыше».<sup>25</sup>

Гравюра Дюрера «Меланхолия» всем своим образным составом, — и пейзажным фрагментом, охватывающим разные стихии мироздания («измерение земли, вод и звезд»), и символической предметностью, и многозначительной коллекцией орудий и инструментов, в равной степени принадлежащих к потребностям простого ремесла и высокого искусства, и, наконец и более всего, обликом аллегорической героини, этим лицом, в котором есть совершенное по художественной выразительности сочетание красоты, духовной мощи, погруженности во внутреннее созерцание и психологической омраченности, — осуществляет идею меланхолического дара как духовно-творческой избранности и «вдохновения свыше».

Завершим наш экскурс взглядом на одну из пластических особенностей дюреровской фигуры. Героиня «Меланхолии» сидит, подперев голову сжатой в кулак рукой. Это традиционный, как было отмечено, жест задумчивости. Рассматривая то новое, что внес художник в осмысление и решение своей темы, Ц. Г. Нессельштраус вместе с тем связывала некоторые из форм его пластики с изобразительными традициями средневековой графики и в частности с той наивной гравюрой

<sup>24</sup> Там же. С. 27.

<sup>25</sup> Там же.

XV в., которая представляла аллегории четырех темпераментов и поэтическую подпись к которой мы цитировали. «Дюрер мало заимствовал из этих старых гравюр, — писала исследовательница. — Он сохраняет лишь традиционный жест, обычно сопутствующий мрачному раздумью, — подпирающую голову руку. Сохраняет он также и праздность, как черту, присущую меланхолии...».<sup>26</sup>

Справедливость этих суждений не подлежит сомнению, с тем лишь оттенком, что черта праздности с очевидностью характеризует позу героини Дюрера, но не может быть отнесена к ее лицу. Что же касается подпирающей голову руки, то значение этого жеста проясняет дополнительная параллель. В ватиканской фреске Рафаэля «Афинская школа» («La scuola d'Atene», 1509—1511), законченной на три года ранее «Меланхолии» Дюрера, именно это положение определяет фигуру Гераклита, образу которого Рафаэль придал, как известно, портретное сходство с Микеланджело. Жест меланхолика, это еще и жест философа и художника.

\* \* \*

Ренессансные мыслители и художники, — а их перечень в данном случае может быть достаточно велик, — бесспорно, не только подготовили, но и в немалой степени предвосхитили то новое отношение к меланхолии, которое дало о себе знать в XVII и XVIII столетиях, в особенности же в многосложном, хронологически продолжительном и разнохарактерном культурно-историческом промежутке, отделяющем Просвещение от романтического преобразования культуры. Это новое отношение было отмечено чертами нового культурного сознания и углубляющегося понимания мира.

<sup>26</sup> Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. 1471—1528. С. 148.

Начало литературной истории проблемно-тематического комплекса, определявшегося понятием меланхолии в его новоевропейском значении, относится, как об этом не раз писали исследователи западной и прежде всего английской литературы, к первой половине XVII в. В преддверии столетия, в 1599—1600 гг., появляется комедия В. Шекспира «Как вам это понравится» («As You Like It») с многозначительной фигурой Жака-меланхолика, мечтателя и наблюдателя нравов, скептического мудреца, воспринимающего мир и людей в свете театрально-ролевых ассоциаций (именно в его уста вложено знаменитое шекспировское изречение: «Весь мир — театр», и именно ощущением открывающих истину отражений жизни в театре он более всего предсказывает внутренние темы Гамлета). О меланхолии Жак рассуждает в духе схоластической учености: «Моя меланхолия — вовсе не меланхолия ученого, у которого это настроение не что иное, как соревнование; и не меланхолия музыканта, у которого она — вдохновение; и не придворного, у которого она — надменность; и не воина, у которого она — честолюбие; и не законоведа, у которого она — политическая хитрость; и не дамы, у которой она — жеманность; и не любовника, у которого она — все это вместе взятое; но у меня моя собственная меланхолия, составленная из многих элементов, извлекаемая из многих предметов, а в сущности — результат размышлений, вынесенных из моих странствий, погружаясь в которые я испытываю самую гумористическую грусть».<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Шекспир В. Как вам это понравится / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 78—79; о меланхоликах Шекспира см.: Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М., 1987. С. 114—121.

В послешекспировском поколении, на исходе английского Ренессанса, в качестве предтечи будущей большой культурной темы выступает писатель и философ Роберт Бертон, автор энциклопедического трактата «Анатомия Меланхолии» («*The Anatomy of Melancholy*», 1621), освещающий в нем, во всеоружии средневековой образованности, сущность, свойства, виды, причины и симптомы меланхолии с медицинской («телесной») и религиозно-нравственной («духовной») точек зрения, а попутно останавливающийся на социальных, культурных, астрологических, мистических сторонах и связях предмета. Меланхолия признается в сочинении Бертон «распространенным телесным и сердечным недугом, который в равной мере нуждается как в душевном, так и в физическом исцелении... в лечении которого должны в равной мере участвовать и церковнослужитель, и врач, ибо он требует всестороннего подхода».<sup>28</sup> Ставя практической целью, с одной стороны, избавление страждущих от «болезни века», автор «Анатомии Меланхолии», с другой стороны, превращает свою книгу в опыт самопознания и познания человеческой природы вообще. Этому способствуют сообщаемые здесь исследуемой материи содержательный универсализм и многозначность. В открывающем трактат стихотворном «прологе» «Автор о сущности Меланхолии» меланхолия предстает и «сладчайшей», и «ужасной», и «любезной», и «горчайшей», и снова «сладчайшей», и «проклятой», и «жестоккой», и «небесной».<sup>29</sup> Понятие готовится вместить в свои смысловые границы неограниченный объем значений.

Вослед Бертону выступил в 1630-е гг. поэт Джон Милтон, написавший в это время «парные» поэмы «*L'Allegro*»

<sup>28</sup> Бертон Р. *Анатомия Меланхолии* / Перевод, статьи и комментарии А. Г. Ингера. М., 2005. С. 105.

<sup>29</sup> Там же. С. 69—71.

(«Веселый») и «*Il Penseroso*» («Задумчивый»). Второй части этой поэтической диалогии, «*Il Penseroso*», суждено было стать своеобразной увертюрой рождавшейся художественной традиции, поскольку она заключала в себе, согласно замечанию В. М. Жирмунского, «уже полный репертуар поэтических мотивов позднейшей сентиментальной элегии».<sup>30</sup>

Меланхолия в поэме Мильтона — олицетворенный аллегорический образ, Меланхолия с заглавной литеры, мифологизированное божество, являющееся в сонме традиционных мифологических божеств, — дочь Сатурна и Весты, а равно и Муза, к которой могут быть обращены молитвенные призывания поэта и которая способна внушить вдохновение «душе, взлелеявшей знания и веры»:

Ты, Меланхолия, всесильна!  
Прервать ты можешь сон могильный  
Музея в роще иль велеть  
Душе Орфея так запеть,  
Чтоб отпустил Плутон железный  
Его с женой из адской бездны.<sup>31</sup>

Божество песнопений, Меланхолия Мильтона — это еще и богиня уединения и отшельничества, чтения и философствования, созерцательности, визионерства и вообще духовного зрения. Все, чему она покровительствует, окрашено в тона печали, не столько, однако, мрачной, сколько сладостной. Лирический герой «*Il Penseroso*» находит высший род на-

<sup>30</sup> Жирмунский В. М. *Поэзия английского сентиментализма* // Жирмунский В. М. *Избранные труды. Из истории западноевропейских литератур*. Л., 1981. С. 138.

<sup>31</sup> Милтон Дж. *Il Penseroso* / Пер. с англ. Ю. Б. Корнеева // Милтон Дж. *Потерянный рай. Стихотворения*. Самсон-борец. М., 1976. С. 401.

слаждений в дарах Меланхолии: в одиноких скитаниях, в сосредоточенности Покоя и Поста, в посещениях Помысла и Муз, в самой северной непогоде, обращающей человека к внутренней жизни. Едва ли не впервые в европейской поэзии появилось в поэме Мильтона это лирико-психологическое представление о возможности гармонического сосуществования в душе человека горечи и сладости, печали и радости, антагонистических чувственных и моральных состояний, приобретающих совместимость и взаимосвязанность; характерен в этом смысле фрагмент с традиционно-поэтической Филомелой:

And the mute Silence hist along,  
 Less Philomel will deign a song,  
 In her sweetest saddest plight,  
 Smoothing the rugged brow of Night...<sup>32</sup>  
 [И немая тишина звенит,  
 Пока Филомела не соблаговолит спеть песню,  
 В своем сладостнейшем печальнейшем состоянии,  
 Разглаживая нахмуренное чело Ночи...]

В поэтическом переводе:

И звонкой трелью Филомела  
 Чело разгладить мгле сумела.  
 О птица, как чарует нас  
 Твой сладкий, твой печальный глас!<sup>33</sup>

Для элегической лирики XVIII — начала XIX вв. чрезвычайно перспективным оказался намеченный Мильтоном

<sup>32</sup> The poetical works of John Milton. [Vol. 1—6]. L., MDCCCI. Vol. the fifth. P. 115—116. — Второй том данного издания зарегистрирован в библиотеке Жуковского, фонд Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН; см.: Лобанов В. В., сост. Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). С. 373—374. № 2704.

<sup>33</sup> Мильтон Дж. II Penseroso. С. 400.

многозначный тематический комплекс «сладостной печали». Он не только предсказывал эстетическую теорию «смешанных ощущений», которую произведут на свет совокупные усилия мыслителей XVIII столетия (в Англии ее становлению в наибольшей степени способствовали взгляды Э. Бёрка, в Германии — эстетические суждения М. Мендельсона и И.-Г. Гердера)<sup>34</sup> и которая ляжет в основу критических представлений об элегическом жанре, но и во многом предопределял одну из тематических доминант жанра. Достаточно симптоматично, что И.-И. Эшенбург, немецкий теоретик искусства, сочинения которого изучались Жуковским в годы его самообразования («На что делать примечания к Эшенбурговой теории», 1806; см.: XII, 14—25), в своем «Опыте теории изящных искусств» («Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», 1783) рассматривал «смешанные ощущения» как определяющий, жанрообразующий признак элегии. В русском переводе 1816 г., выполненном и изданном в форме вопросов и ответов, читатель находил такую, к примеру, жанровую дефиницию: «Что есть Елегия? — Елегия есть род стихотворений, посвященный приятным и неприятным чувствованиям вместе».<sup>35</sup>

Перспективность поэтического мышления Мильтона обнаруживала себя и в подробностях образно-метафорического состава «II Penseroso». Метафору ночи — струящийся черный наряд аллегорической героини — поддерживала и развивала здесь описательная детализация: плывущий в облаках месяц, мерцающие созвездия, вечерний благовест (прообраз

<sup>34</sup> См об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 15—19.

<sup>35</sup> Правила стихотворства, почерпнутые из теории Эшенбурга. М., 1816. С. 55.

будущего «вечернего звона» английской и русской поэтической традиции), осеннее ненастье и холода, ветер и ливень, огонь очага, возгласы ночного сторожа, полусумрак... Претерпевал изменения античный, средиземноморский пейзажный канон, уступая место рождающемуся канону северного поэтического пейзажа, и если от мифологического убранства Мильтону еще нельзя было отрешиться вовсе, то его сивильны и дриады должны были искать приют среди гиперборейских сосен и дубов.

И через посредство поэтов английского сентиментализма, и уже непосредственно поэтические предсказания Джона Мильтона отзовутся в поэзии Жуковского. Вечерние и ночные пейзажи русского поэта и их декоративные константы вобрали в себя многое из поэтической живописи «Il Penseroso». Изучая творческую историю элегии Жуковского «Вечер» и, в частности, ранние редакции ее 6-й строфы и 22-го стиха («Последний луч зари на башнях умирает»), В. И. Резанов в свое время замечал: «Особенно жаль, что Жуковский пожелал заменить, в 6-й строфе, реальные золотые кресты и главы белевских церквей, озаренные заходящим солнцем, какими-то «башнями»: картина только проиграла, ставши из местно-красочной какою-то отвлеченно-неопределенною».<sup>36</sup> Пейзажи элегий Жуковского, как об этом не раз писали его исследователи, во многом, однако, иносказательны, не столько

<sup>36</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. II. С. 371; автограф, отражающий работу Жуковского над 6-й строфой «Вечера», хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, см.: ф. 286. Оп. 1. № 12. Л. 25; краткий анализ автографа и свод редакций стиха 22 см.: Портнова Н. А. Становление романтического метода в ранней лирике В. А. Жуковского // Из истории русского романтизма: Сб. ст. Кемерово, 1971. Вып. I. С. 82.

изображают, сколько знаменуют, и эти «башни» ведут свою родословную не от реалий русского ландшафта, а от «готической» символики западноевропейских поэтов. Реликты и образы средневеково-рыцарской старины, «башни» именно в поэзии Мильтона приобретали первоначальную степень символизации, неотъемлемой от них в предромантическом и романтическом искусстве:

...Or let my lamp at midnight hour  
Be seen in some high lonely tower...<sup>37</sup>  
[...Или пусть моя лампада в полночный час  
Будет видна из высокой уединенной башни...]

В поэтическом переводе:

Порой сажу у ночника  
В старинной башне я...<sup>38</sup>

Среди изобразительных деталей, использованных в «Il Penseroso» для живописания ночи, долговременное поэтическое будущее имел образ горящего в темноте огня, озвучивала же ночную картину также не лишенная перспектив канонизации песня сверчка:

...Where glowing embers through the room  
Teach light to counterfeit a gloom;  
Far from all resort of mirth,  
Save the cricket on the hearth...<sup>39</sup>  
[...Где светящиеся красные угольки, тлеющие  
в комнатном очаге,

Учат свет притворяться мраком,  
Где вдали от обиталищ радости  
Прячется сверчок над камельком...]

<sup>37</sup> The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 120.

<sup>38</sup> Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

<sup>39</sup> The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 118—119.

В поэтическом переводе:

И видно лишь, как уголь тлеет  
В очагах у бедняков,  
И слышна лишь песнь сверчков...<sup>40</sup>

Эти описательные поэтизмы, наряду с некоторыми другими, не раз будут варьироваться в произведениях Жуковского, например, в балладе «Светлана» (1812—1813):

С треском пыхнул огонек,  
Крикнул жалобно сверчок,  
Вестник полуночи...  
(III, 33)

Одному из пейзажных образов, встречаемых в поэме Мильтона, суждено будет приобрести в поэзии Жуковского характер своеобразного дескриптивного клише. Это образ луны в облаках, динамическая картина ночного неба. В «Il Penseroso» мы читаем:

...I walk unseen  
On the dry smooth-shaven green,  
To behold the wandering moon,  
Riding near her highest noon,  
Like one that had been led astray,  
Though the heaven's wide pathless way;  
And oft, as if her head she bow'd,  
Stooping through a fleecy cloud.<sup>41</sup>  
[...Я иду незримый  
По сухой скошенной зелени  
Созерцать таинственную луну,  
Плывущую к полному зениту,

<sup>40</sup> Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

<sup>41</sup> The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 117.

Словно сбившуюся с пути  
По широкому небесному бездорожью  
И часто, как будто бы ее голова склонялась,  
Погружающуюся в кудрявое облако.]

В поэтическом переводе:

Брожу по скошенным лугам  
Одинок и безмолвно  
И гляжу, как месяц полный  
Плывет в бескрайних небесах,  
То исчезая в облаках,  
То вновь из толщи их волнистой  
Являя лик свой серебристый.<sup>42</sup>

Эти строки из перевода Ю. Б. Корнеева синтаксически и логически настолько близки к известным стихам из баллады Жуковского «Людмила» (1808), что позволяют предположить встречное воздействие Жуковского на переводчика «Il Penseroso»; ср. «Людмилу»:

Вот и месяц величавый  
Встал над тихою дубравой:  
То из облака блеснет,  
То за облако зайдет...  
(III, 11)

«Создатель романтического пейзажа с его таинственным, сумеречным колоритом, — замечает современный теоретик, — В. Жуковский впервые последовательно поэтизирует „обратную“ сторону природы, скрытую от классицистического „дневного“ созерцания: не солнце, а луну, не свет, а мглу, не восход, а закат... <...> Жуковский — один из самых „лунных“ русских поэтов, воспевавший ночное светило более

<sup>42</sup> Мильтон Дж. «Il Penseroso». С. 400.



чем в 10 стихотворениях и создавший в своем „Подробном отчете о луне...“ (1820) своеобразнейшую стихотворную энциклопедию лунных мотивов в собственном творчестве». <sup>43</sup> Следует добавить, что неизменным живописным атрибутом луны у Жуковского, и в переводных, и в оригинальных произведениях, становится, вслед за Мильтоном, облачность всех видов, форм и оттенков. Это сопровождение дает объекту описания движение и изменчивость, осложняет его игрой света и теней и таинственной неполнотой явленности, окружает ореолами мистической эфирности, а порой и мрачной тревожности:

Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?  
Восточных облаков хребты воспламенились... <...>  
Луны ущербный лик встает из-за холмов...  
(«Вечер. Элегия», 1806; I, 76)

Луна, по облакам разлей лучи златые...  
(«Гимн», 1808; I, 123)

Когда златорогая  
Луна из-за облака  
Над рощею выглянет...  
(«Моя богиня», 1809; I, 149)

Глухая ночь; одето небо мглою;  
И месяц в тучах скрыт.  
(«Варвик», 1814; III, 48)

<sup>43</sup> Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 210; см. также: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.

И облачко луну, как дым  
Невидимый, одело...  
(«Двенадцать спящих дев»,  
«Вадим», 1810—1817; III, 125)

И в высоте, фонарь ночной, луна  
Висит меж облаков и светит ясно...  
(«Деревенский сторож  
в полночь», 1818; II, 77)

Вчера, имея честь в саду быть вместе с вами,  
Заметил мельком я луну за облаками,  
И смею утвердить, что сделалась она  
Почти по-старому луна,  
И что по-старому кругом ее носились  
Младые облака воздушною толпой,  
То, разлетаясь, серебрились,  
То вдруг, слиянные, тянулися грядой,  
То волновались, то рделись, то дымились.  
(«Государыне императрице  
Марии Федоровне», 1819; II, 163)

...И было все небо

Так же, как море, взволновано; тучи горами катились  
Мимо луны, поминутно ее заслоняя, и чудно  
Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала...  
(«Ундина», 1831—1836; IV, 123)

Число показательных примеров может быть значительно увеличено. Многочисленность, своеобразная неистощимость варьирований одного предметно-образного сцепления свидетельствует, конечно, не об ограниченности запаса художественных средств Жуковского, но об их теснейшей связанности с господствующим умонастроением поэта, вновь и вновь требующим воплощения в слове и образе. Пейзажи Жуковского, и небесные в особенности, таковы именно потому, что в существенном своем значении являют собой метафоры ме-

ланхолии, как это и было предначертано в поэме Мильтона «II Penseroso».

Отзвуки «минорных», как их подчас называли, поэм Мильтона имели в творчестве Жуковского и свою биографическую обусловленность. С их образным миром сознание русского поэта одно время сближалось в такой степени, что в его свете воспринимало и свою внутреннюю жизнь, и избранных спутников. В 1811 году из-под пера Жуковского вышли «Стихи, присланные с комедиями, которые К\*\*\* хотели играть». Реминисценции «L'Allegro» и «II Penseroso» сообщали здесь поэтическую обозначенность образам Александры и Марии Протасовых, сестер, которые, как известно, сыграли, каждая по-своему, особую роль в судьбе Жуковского и представлялись ему восполнявшими друг друга противоположностями. В облике «веселой, как радость» Аллегро он опозитизировал Александру, избранницу же своего сердца Марию вообразил и назвал Пенсерозой. Отличительную ее черту, в соответствии с первоисточником образа, поэт усматривал не столько в наружной задумчивости, сколько в том, что эта задумчивость под собой скрывала, — в пленительности «высокой души»:

О Пенсероза! Ты у входа в свет, как гений,  
Стоишь пленительна! Высокою душой  
Ценишь манящие призраки наслаждений!  
И кажется, что все угадано тобой!  
Ты создана быть выше света!  
И чтоб ни привели с собой грядущи лета,  
Не в жизни будешь ты прекрасного искать,  
Но все прекрасное ты жизни дашь собою.  
(II, 177)

Александра и Мария Протасовы, вместе с их поэтическими отражениями, в относительно недавнем исследовании

И. Ю. Виноцкого были представлены как «антиномическая пара, занимающая в поэтическом мировоззрении Жуковского одно из важнейших мест»,<sup>44</sup> и одновременно как символическое олицетворение двух стихий его психологической природы. «Грустная мечтательная Мария и веселая жизнерадостная Александра, — комментировал свою мысль исследователь, — и олицетворяли эти „противоположные“ черты его характера. Сестры, с которыми его связала судьба, вначале стали персонажами его поэзии (например, Минвана и Светлана), закрепились в индивидуальной системе образов, где получили значение двух „гениев“ его творчества, и в конце концов были осмыслены Жуковским как символы двух взаимодействующих сторон его радостно-грустного мироощущения».<sup>45</sup>

Круг знаний о разбираемых предметах И. Ю. Виноцкий существенно расширил и истолкованием малопонятного до появления его работ поэтического фрагмента Жуковского «Прочь отсель, Меланхолия, дочь Цербера и темной...», датированного 1833 г. Этот незавершенный, а точнее, едва начатый черновой набросок ученый идентифицировал как перевод первых строк поэмы Мильтона «L'Allegro», не без оснований предположив, что в замысел Жуковского мог входить и перевод мильтоновского диптиха в целом.<sup>46</sup> Наряду с другими

<sup>44</sup> Виноцкий И. Ю. Утехи меланхолии // Учен. Зап. Московского культурологического лица № 1310. Серия «Филология». М., 1997. Вып. 2. С. 137. — Богатая историко-литературным материалом и содержательная работа И. Ю. Виноцкого должна быть отмечена как одно из первых исследований проблем меланхолии в русской литературе конца XVIII — первых десятилетий XIX вв.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> См.: Там же. С. 126—132; см. также в связи с темой: Янушкевич А. С. Жуковский — читатель и переводчик «Потерянного рая» Дж. Миль-

этот факт неоспоримо свидетельствует о том, что ранние поэмы Мильтона были для Жуковского не только достоянием литературной традиции, общее воздействие которой он испытал, но и прямыми источниками его поэтического мышления.

\* \* \*

Джон Милтон с полным основанием считается одним из родоначальников английской поэтической школы XVIII столетия, столь значительно изменившей и поэтическую карту мира, и лицо европейской поэзии. Именно британским авторам суждено было преобразовать поэтическую историю Нового времени, обратив поэзию к познанию и выражению внутреннего содержания становящейся личности, ее глубины, сложности, трагических сторон ее бытия, создав для этого новые образно-языковые комплексы, богатейший художественный инструментарий. В ранней, едва ли не первой в русской печати корреспонденции, посвященной английской поэзии и появившейся в журнале круга М. М. Хераскова «Полезное увеселение» в 1762 г., читателям сообщалось, что «никоторый народ не писал с такою важностию и глубокою нравоучения, как англичане» и что «аглинской вкус совсем отменен от французского: им более нравятся глубокомысленность, темность и аллегории в сочинениях».<sup>47</sup>

По отношению к этому отдаленному и еще достаточно смутному известию история английского влияния на русскую

тона // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. II. С. 481—492; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 484—496.

<sup>47</sup> [Б. п.] О стихотворстве // Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 232—233; комментарий к этой публикации см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л., 1990. С. 138—139.

культуру оставалась во многом впереди; значительность же его в будущем определится одним совершенно особенным качеством, на которое в 1916 г., уже по завершении классических литературных эпох и в Англии, и в России, указал Вяч. Иванов: «Англия дала Западу начала гражданского устройства; мы, славяне, почерпнули в недрах английского духа общественное откровение о личности».<sup>48</sup>

Заслуживает пристального внимания, однако, то, что британская поэзия личности в XVIII в. развивалась под знаком меланхолии. Меланхолия осенила творчество всех так называемых «августинских» поэтов (находивших вдохновляющую традицию в поэзии Вергилия, Овидия и Горация, римских поэтов века императора Августа), отбрасывая свои глубокие тени и на создания классиков, прежде всего Александра Поупа, и в особенности на поэтические образы позднейших «августинцев», прокладывавших в английской литературе пути сентиментализма и предромантизма. Без этого психологического, морально-эстетического, философского компонента не могли обойтись ни апофеозы созерцательности в описательной поэзии Джеймса Томсона, ни скорбные ночные медитации Эдуарда Юнга, ни кладбищенский элегизм Томаса Грея, ни ностальгические картины утраченной сельской гармонии у Оливера Голдсмита. «Этот меланхолический тон, его „пророческие звуки“, как сказано у Мильтона, будут воскрешены [после Ренессанса. — Ю. П.] в поэзии, предметом переживания в которой — все мироздание и вся природа, а ее наблюдатель — человек, предающийся философскому уединению, — пишет автор известной книги об английской поэзии XVIII в. — Меланхолия — состояние души этого уединен-

<sup>48</sup> Иванов Вяч. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 269.

ного наблюдателя, взирающего на мир, однако не с суровой фанатичностью пуританина, а с восторженным энтузиазмом».<sup>49</sup>

Поэтическому культивированию меланхолии весьма способствовало то, что английская общественная и эстетическая мысль XVIII в. не раз усматривала в ней эмоционально-психологическую основу британского и вообще северного характера. Так, поясняя повышавшееся значение фантастики, «волшебной манеры письма» в английской словесности, один из издателей и постоянных авторов журнала «Зритель» («The Spectator»), Джозеф Аддисон, в эссе от 1 июля 1712 г. (№ 419) замечал: «...Англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, которая столь распространена в нашем народе, склонны ко многим фантастическим понятиям и видениям, которым другие не столь подвержены».<sup>50</sup>

Дело, впрочем, состояло не в одной этнонациональной психологии. В меланхолии литература Англии открывала богатейший источник гуманистической содержательности, и содержательности по преимуществу поэтической, свободной от обыденной бытовой прагматики, окруженной ореолами моральной высоты, творческой избранности, неизведанной духовной проблемности, неотразимой уже по самой заключенной в ней возможности переосмысления и реабилитации бывшего греха. Об этом со всей определенностью свидетельствуют многие памятники британской поэзии XVIII столетия, и особым образом — произведения, представляющие собой своего рода свод мотивов окружающего поэтического контекста,

<sup>49</sup> Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII в. С. 108.

<sup>50</sup> «Спектейтор» / Пер. с англ. Е. С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 216. (История эстетики в памятниках и документах).

извлекающие из него и смешивающие его экстракты. Такова в значительной мере поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» («The Pleasures of Melancholy», 1745). Поэтическое творчество этого автора, известного и в качестве историка и теоретика литературы, не вполне оригинально; как отмечал В. М. Жирмунский, «оно является плодом начитанности и вкуса, отдельными стихами напоминая то английских классических поэтов, в особенности молодого Мильтона («Il Penseroso»), то современных сентиментальных лириков Томсона, Грея и Коллинза».<sup>51</sup> Подобная приглушенность поэтической индивидуальности нередко тем не менее бывает показательна в качестве явления школы, традиции и эпохи.

Лирическая поэма «Наслаждения Меланхолии» содержит в себе не только отражения поэтических тенденций английской «меланхолической» плеяды, но и их обнажения и усиления. Унаследованный от Мильтона аллегорический образ Меланхолии становится здесь менее антиклизированным, но приобретает черты эстетической изысканности и пышности. «Мать мечтаний», уединенная «повелительница созерцания» и собеседница «сфер», «королева размышлений», Меланхолия окружена в произведении Уортона и новым, существенно обогащенным ореолом поэтической атрибутики. В этот круг символических сопутствий возвышенной героини входит, конечно, образность уже традиционная, почти нормативная: вечер и полночь, бледная Цинтия-луна и звездный небосвод, дождь и размытые контуры мироздания, гаснущие в полумраке комнаты угольки камина и стрекочущий сверчок... Вместе с тем канонизируются, порой не без сгущений, и эле-

<sup>51</sup> Жирмунский В. М. Английский предромантизм // Жирмунский В. М. Избранные труды. Из истории западноевропейских литератур. С. 158.

менты предметно-образного мира новейшей сентиментальной поэзии, преимущественно описательной поэмы и «кладбищенской» элегии: отдаленный шум морского прибоя, спускающееся с холма стадо, отдыхающий в борозде плуг, темные своды древних обитателей, руины и надгробия, мшистые камни, хриплые крики грачей в кронах деревьев, даже промокшая от дождя птица под кровлей... Орнитологические образы тут особенно характерны: «грачи», разумеется, не классичны, это антипод Филомелы, но они услаждают слух и зрение меланхолика, поклонника сумрачной северной природы; наибольшим же его предпочтением в пернатой фауне пользуется «сова», ночная птица, в образе которой сложно сочетались условность эмблематичности и конкретность живого существа:

While fullen sacred silence reigns around,  
 Save the lone screech-owl's note, who builds his bow'r  
 Amid the mould'ring caverns dark and damp...<sup>52</sup>  
 [И повсюду царствует мрачная священная тишина,  
 Слышно только одинокое уханье совы, которая строит  
 себе приют  
 Среди разрушающихся пещер, темных и сырых...]<sup>53</sup>

<sup>52</sup> The poetical works of Thomas Warton. L., [s. a.]. P. 96.

<sup>53</sup> Звуки природной жизни и в частности «крики животных» в английской эстетике XVIII в. были подвергнуты специальной рефлексии в качестве предмета поэзии. В состав известного трактата Эдмунда Бёрка («A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful», 1757) входит раздел «Крики животных», в котором, среди прочего, говорится: «Может показаться, что эти модуляции звука не являются просто произвольными, а содержат в себе какую-то связь с природой тех вещей, которые они представляют...» (Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. С. Лагутина. М., 1979. С. 114).

Избранными пристрастиями героя меланхолической поэзии оказывалась отмечена и флора. Если «траурный тис», осенявший грот Меланхолии, был пересажен Уртоном еще из поэтической почвы Рима и более походил на мифологический символ, чем на вечнозеленое дерево Апеннин, то «ива», «сосны» и «вязы» с достоверностью представляли реальность нордического ландшафта, природной среды, для которой Меланхолия становилась поэтическим олицетворением. Флористические образы одновременно создавали в поэме «Наслаждения Меланхолии» и колорит Севера, и атмосферу печали. Значениями новой символичности наделялись здесь в особенности «ива», склоняющееся, «плакучее» дерево (применительно к его русскому образу отмечалось, что «сама наука пользуется для терминологических целей метафорой „плача“»<sup>54</sup>), — не случайно ее свисающие ветви одевали не менее символическую и неизбежную «башню», но и «сосны» и «вязы», уже и ранее не раз украшавшие пейзажи «меланхолической» поэзии:

...Or the calm breeze, that rustles in the leaves  
 Of slaunting ivy, that with mantle green  
 Invests some wasted tow'r. Or let me tread  
 Its neighbouring walk of pines, where mus'd of old  
 The cloister'd brothers; through the gloomy void  
 That far extends beneath ample arch  
 As on I pace, religious horror wraps  
 My soul in dread repose...

<sup>54</sup> Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 62; о символике ивы у французских сентименталистов XVIII в., в частности у Бернардена де Сен-Пьера и Жака Делиля см.: де Ла Барт Ф. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. В конце XVIII и в начале XIX столетия. Киев, 1905. С. 107—108.

...The waving elms  
That hoar through time, and rang'd in thick array  
Enclose with stately row some rural hall  
Are mute...<sup>55</sup>  
[...Или тихий бриз шелестит листьями  
Ивы-щеголихи, своей зеленой мантией  
Одевающей заброшенную башню. Или позволь мне идти  
По соседней сосновой аллее, где грезят о старине  
Уединенные братья; в сумрачной пустыне,  
Которая далеко простирается под их просторным сводом,  
Едва я вступаю в нее, благоговейный ужас охватывает  
Мою душу в безжизненном покое...]

[...Кольшущиеся вязы,  
Пережившие века, стоящие в частом порядке,  
Осеняя величественным кругом сельскую усадьбу,  
Безмолвствуют...]

Несмотря на то, что поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» никогда не переводилась на русский язык, русский читатель может без труда узнать в ее символической образности очертания знакомого поэтического мира. Это мир элегических созерцаний Жуковского, элегии «Сельское кладбище» во всех трех ее версиях (1801, 1802, 1839):

На древней башне сей, плющом и мхом покрытой,  
Пустынные совы я дикий слышу вой...

Здесь, где молчание воздвигло черный трон,  
Где ивы дряхлые, рукою лет согбенны,  
Из ветвей лиственных сплетают кров священный,  
Где вязы древние, развесисты шумят...  
(«Элегия», 1801; I, 45)

<sup>55</sup> The poetical works of Thomas Warton. P. 96, 99.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом  
Той башни, сетует, внимаема луной,  
На возмутившего полуночным приходом  
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,  
Которые окрест, развесившись, стоят...

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,  
Поднявшей из земли косматый корень свой...  
(«Сельское кладбище», 1802; I, 53, 56)

Только с вершины той пышно плющем украшенной башни  
Жалобным криком сова пред тихой луной обвиняет  
Тех, кто, случайно зашедши к ее гробовому жилищу,  
Мир нарушают ее безмолвного древнего царства.  
Здесь под навесом нагнувшихся вязов, под свежую тенью  
Ив, где зеленым дерном могильные холмы покрыты...

...там, на мшистом, изгибистом корне  
Старого вяза, к земле приклонившего ветви, лежал он...  
(«Сельское кладбище. Элегия.  
Второй перевод из Грея», 1839; II, 316)

Разночтения трех версий перевода «Elegy written in a Country Church-Yard» (1751) Томаса Грея, созданных Жуковским в разные годы и отчасти с разными творческими задачами, естественны, хотя продиктованы не одними поисками языковых эквивалентов. Греевские словесные формулы достаточно определены: «башня» в его стихотворении, как и у Уортона, драпирована «ивовой мантией» («ivy-mantled tow'r» / «облаченная в ивовую мантию башня»), кладбище осенено «вязами» и «тисами» («Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade / Where heaves the turf in many a mould'ring heap» /

«Под этими дряхлыми вязами, затеняющими тисы, / Где поднимается дерн множеством ветхих холмов...»), герой находит приют у корней «склоненного бука» («There, at the foot of yonder nodding beech, / That wreathes its old fantastic roots so high...»<sup>56</sup> / «Там, у основания того склоненного бука, / Который изгибал свои старые фантастические корни так высоко...»). Жуковский заменяет «ивовую мантию» на «плющ» и «мох» (1801) или же на один «плющ» (1839), симбиоз «вязов» и «тисов» — на сочетания «ив» и «вязов» (1801), «сосн» и «вязов» (1802) и снова «вязов» и «ив» (1839), дерево же, под которым предается медитациям элегический герой, или не упоминается (1801), или становится «ивой» (1802) и «вязом» (1839). В выборе переводческих средств русский поэт чувствует известную свободу, но это свобода в пределах поэтического канона. Канон же этот шире словесно-образной системы «Элегии» Грея, как это обнаруживает поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» (поскольку она написана шестью годами ранее стихотворения Грея, есть основания предполагать воздействия не Грея на Уортона, что подчас отмечалось читателями, но Уортона на Грея). Жуковский, таким образом, переносил на русскую почву не просто поэтический мир одного греевского стихотворения, хотя бы и особенным образом репрезентативного. Переводя «Элегию, написанную на сельском кладбище», он превращал в достояние русской культуры культуру и традицию «меланхолической школы» английской поэзии. Вне этого обстоятельства затруднительно истолковать появление прошедшей своеобразную поэтическую селекцию флоры в других, и уже оригинальных, и гораздо более поздних, чем первые переводы из Грея, стихотво-

<sup>56</sup> Poems by Mr. Gray / A new edition. Edinburgh, MDCCLXXIX. P. 92, 98.

рениях поэта, например, в стихотворении «Государыне императрице Марии Федоровне» (1819), полном элегических автореминисценций:

То ива, разметавшись  
И ветви дряхлые оперши на клюки,  
Поток завесила своей обширной сенью;  
То одинокий вяз с холма через реку  
Огромною перетянулся тенью...  
(II, 159)

Поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» существенна для понимания «меланхолической» традиции и ее усвоения в творчестве Жуковского и еще в ряде отношений. В ней, в частности, чрезвычайно обострены оппозиции традиционной и нетрадиционной поэтичности. Образующий заглавие поэмы оксюморон находит смысловые продолжения в целенаправленной, не лишеной в отдельных случаях демонстративности депоэтизации положительных, с рационалистической точки зрения, состояний человека и природы и в столь же последовательной поэтизации отрицательных. Поэт готов отвернуться от «веселых сцен пурпурной Весны» и «украшенных цветами лугов», не позволяет даже снам «увлечь чувства на цветущие пути веселья», предоставляет другим любить «нежное Лето», подозревает в коварстве, иллюзорности, отравленности «улыбку фальшивой радости». Его выбор — это «торжественный мрак», облаченность мира «в полуночное одеяние цвета воронова крыла», экстаз уединения, «туманные сумерки бледного Декабря», «мокрое и окутанное тучами» утро, но еще лучше гаснущий вечер и полная тайн и чародейства ночь, «сестра держащей эбеново-черный скипетр Гекаты». Архетипическое противостояние света и тьмы разрешается здесь предпочтением тьмы.

When azure noontide cheers the dajdal globe,  
 And the blest regent of the golden day  
 Rejoices in his bright meridian bow'r,  
 How oft my wishes ask the night's return,  
 That best befriends the melancholy mind!<sup>57</sup>

[Когда лазурный прилив полдня приветствует дедалов мир  
 И благословенный повелитель золотого дня  
 Ликует в своем сияющем полуденном чертоге,  
 Как часто мои желанья молят о возвращении ночи,  
 Лучшего друга меланхолического ума!]

Открытая этой ночной поэзией новая поэтичность отражала пришедшую в культуру рефлексию относительно непрямых путей протекания психологической жизни человека, недоступных логическому познанию способов мировосприятия. Более всего это обстоятельство обеспечивало будущность складывавшейся поэтической традиции и ее элементам, получившим позднее и отдельное, независимое от первоначальных контекстов существование. В поэзии Жуковского приметами этой традиции становились не только лунные пейзажи и метафоры увядающей природы, но и антитезы, подобные оппозициям Уортона.

Иному будет жаль дней ясных, —  
 А я жду не дождусь холодных и ненастных.  
 Милей мне светлого природы мрачный вид! —

восклидал Жуковский в стихотворении «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик...» (1814; I, 379), надевая поэтической прелестью уже отцветшую осень, достаточно прозаическую пору ожидания зимы. Поэтизация русского ноября была сродни поэтизации английского декабря в «Наслаждениях Меланхолии».

<sup>57</sup> The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

Британская поэзия утверждала за меланхолией, как мы уже замечали, репутацию состояния, замыкающего человека в его внутреннем мире и тем самым стимулирующего жизнь его сознания и самосознания. Меланхолия противостоит соблазнам иллюзий и страстей, связывая душу с миром духовных подлинностей, — именно эта мысль побудила Уортона ввести в его поэму упоминание об Элоизе, лирической исповеднице из героиды Александра Поупа «Элоиза к Абеляру» («Eloisa to Abelard», 1717). Ведь только в монастырском заточении, где «царствует вечно задумчивая меланхолия» («ever-musing melancholy reigns», как гласит стих оригинала<sup>58</sup>), любовное чувство героини, согласно поэтической реплике Уортона, наполняется неподдельно трагическим содержанием:

...Thus Eloise, whose mind  
 Had languish'd to the pangs of melting love,  
 More genuine transport found, as on some tomb  
 Reclin'd, the watch'd the tapers of the dead...<sup>59</sup>

[...Так Элоиза, чей дух  
 Изнемогал от мук обессиливающей любви,  
 Обрела более подлинное чувство, опустившись  
 На надгробный камень и созерцая свечи мертвых...]

«Ситуация вечной разлуки влюбленных и неугасающей страсти в стенах монастыря оказалась созвучной русским сентименталистам и преромантикам»,<sup>60</sup> — писал В. Э. Вацуро, прослеживая переход этой ситуации из героиды в элегию и усматривая в пересечении жанров один из мотивов появления на свет «Послания Элоизы к Абеляру» Жуковского

<sup>58</sup> The works of Alexander Pope, Esq. L., MDXXLXXVI [т. е. 1776]. Vol. I. P. 165.

<sup>59</sup> The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

<sup>60</sup> Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 60—61.



(1806), перевода первых 72 стихов произведения А. Поупа. Существовал, наряду с этим, еще и особый интерес Жуковского к этико-психологической конкретизации меланхолических настроений, возможность которой давал этот перевод. Значение героиды английского классика в таком качестве подтверждает и реминисценция Уортона.

Ссылки на исторические имена, и в особенности на имена поэтов, на героев литературных произведений (помимо Поупа и его Элоизы, автор «Наслаждений Меланхолии» упоминает Спенсера и Мильтона, шекспировских Ромео и Джульетту, Отелло и Дездемону, в отдельном контексте — Платона; ср. появление имен Гампдена, Кромвеля и Мильтона в тексте «Элегии, написанной на сельском кладбище» Грея) играли в поэзии английского сентиментализма роль двоякую. Отголоски поэтики дидактических жанров, они одновременно становились средством построения литературной родословной, инструментом включения «меланхолической школы» в историю.

О том, как это удалось, свидетельствовало многое в европейской культуре второй половины XVIII — начала XIX вв.

В 1798—1800 гг., подводя своеобразные итоги культурного развития Европы в XVIII столетии и предугадывая его пути в веке XIX, пишет свою книгу «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» («De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales») Жермена де Сталь, виднейшая участница и теоретик литературного движения переходного времени, проводник английского и немецкого влияния во французской литературе. Вводя в типологическую концепцию мировой литературы геокультурное противопоставление греко-романской литературы — литературы «юга» — литературе германских и скандинавских народов — литературе «севера», — обозначив

истоки противоположных поэтических традиций легендарными фигурами Гомера и Оссиана, французская писательница констатировала несомненный подъем «северной» словесности в современную ей эпоху. Сущность же этой поэзии «севера», в первую очередь поэзии Англии и Германии, ее духовную образующую она готова была запечатлеть единственным знаком и словом: «меланхолия». И склонность «северных» поэтов к суровым и сумрачным ландшафтам — «они, как и прежде, ищут вдохновения на берегу северного моря, в шуме ветра, среди вересковых зарослей»<sup>61</sup> — и форсированная деятельность воображения, и «горестное ощущение неудовлетворенности своей судьбою»<sup>62</sup> с проистекающим из него стремлением к бесконечному, и достигнутые совершенства в «изображении несчастья», и самое образно-тематическое и мелодическое однообразие, и наконец главное, философская, рефлексивная, лирико-медитативная природа творчества — «философские идеи льнут к мрачным образам»<sup>63</sup>, «печаль более чем любое другое расположение души позволяет проникнуть в характер и судьбу человека»<sup>64</sup> — все эти и другие достаточно разнородные особенности, находимые мадам де Сталь в литературе «севера», она была намерена свести к меланхолии как общему знаменателю многих числителей, родовому свойству, как она думала вслед за английскими мыслителями, психологии германцев в частности и северян вообще. Будучи уверена в том, что «отличительной чертой северного национального

<sup>61</sup> Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Пер. с франц. В. А. Мильчиной. М., 1989. С. 186. (История эстетики в памятниках и документах).

<sup>62</sup> Там же. С. 188.

<sup>63</sup> Там же. С. 189.

<sup>64</sup> Там же. С. 186.

характера является именно склонность к меланхолии»,<sup>65</sup> сочинительница трактата «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» делала определение «меланхолический» и производные от него ведущей качественной характеристикой новых литературных явлений Англии и Германии. Поскольку же творческие инициативы писателей этих стран стали оказывать значительное воздействие на европейский художественный процесс в целом, постольку внесенный ими в словесное искусство меланхолический пафос начал осознаваться как всеобщий «дух века» и «знамение времени»: «В наш век меланхолия — истинный источник вдохновения; тот, кому неведомо это чувство, не может рассчитывать на подлинную литературную славу; завоевать ее можно лишь ценой печали».<sup>66</sup>

В рассуждениях мадам де Сталь о «меланхолической» поэзии внимание исследователя творчества Жуковского с неизбежностью обращает на себя и еще один фрагмент, входящий в состав главы «О воображении англичан, как оно выразилось в их поэзии и романах». Перечисляя получившие европейское признание создания музыки Альбиона, писательница выстраивала следующий литературный порядок: «„Сельское кладбище“ и послание об Итонском колледже Грея, „Покинутая деревня“ Голдсмита исполнены той благородной меланхолии, что возвышает чувствительного философа. Где отыщем мы больший поэтический восторг, чем в оде музыке, сочиненный Драйденом? Какой страстью дышит послание Элоизы! Существует ли более восхитительное изображение супружеской любви, чем стихи, венчающие первую песнь

<sup>65</sup> Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. С. 187.

<sup>66</sup> Там же. С. 321.

Томсоновой поэмы?.. На сколь глубокие и страшные размышления наводят „Ночи“ Юнга!..».<sup>67</sup>

Мадам де Сталь суммировала здесь важнейшие имена и художественные факты, составившие английскую традицию сентиментально-предромантической «меланхолической» поэзии. Могла ли она предположить, что с большой степенью точности прогнозирует готовую уже развернуться творческую биографию русского поэта Жуковского?! Ведь за исключением «Ночных мыслей» («The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death and Immortality», 1742—1746) Э. Юнга, следы воздействия которых, впрочем, очевидны в ранней лирике Жуковского (эпиграф «A Worm! A God!» и реминисценции в оде «Человек», 1801) и «Оды на отдаленный вид Итонского колледжа» («Ode on a Distant Prospect of Eton College», 1742) Т. Грея, все остальные из названных или подразумеваемых в этом перечне произведений — и «Сельское кладбище» Т. Грея, и «Опустевшая деревня» («The Deserted Village», 1769) О. Голдсмита, и «Пиршество Александра, или Сила Гармонии» («Alexander's Feast, or the Power of Musik», 1697) Дж. Драйдена, и «Послание Элоизы к Абеяру» А. Поупа, и «Времена года» («The Seasons», 1726—1730) Дж. Томсона — были полностью или частично переведены Жуковским, усвоены им русской поэзии. Эти переводы вошли в «первый ряд», в наиболее представительную группу его поэтических произведений 1800 — начала 1810-х гг. и оставили неизгладимые следы в его позднейшем творчестве.

\* \* \*

Те элементы художественной системы, из которых в творчестве Жуковского, поэтическом и прозаическом, начал скла-

<sup>67</sup> Там же. С. 214.

дываться «меланхолический» контекст, появились в его произведениях раньше, чем вышли из-под его пера переводы произведений английской «меланхолической» традиции. Эти элементы накапливала уже литературная, в особенности же поэтическая среда последней четверти XVIII в., они становились характерными приметами литературного обычая и обихода, опознавательными знаками художественного вкуса эпохи.<sup>68</sup> Это красноречиво подтверждала массовая книжность рубежа столетий. В 1802 г. в Москве была выпущена отмеченная известной курьезностью и впоследствии подвергавшаяся насмешкам книга прозаических фрагментов «Утехи меланхолии. Российское сочинение А. Θ.» (часть тиража была обозначена криптонимом А. О.).<sup>69</sup> «Помню между прочим книгу „Утехи Меланхолии“, которая утешала и потешала нас до слез»,<sup>70</sup> — вспоминал на склоне лет П. А. Вяземский, имея в виду и читательские впечатления Жуковского. При всем том издание не было лишено исторической показательности. Не говоря о том, что его заглавие представляло собой кальку с заглавия поэмы Т. Уортона «The Pleasures of Melancholy», заголовки составлявших его миниатюр: «Удовольствованное времяпрепровождение», «Уединенный», «Чувство приятно-го», «Вид осени», «Мавзолей сердца» и др. — складывались в своеобразный индекс сентиментально-предромантической

<sup>68</sup> См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. [Вып. II]. С. 127—166; также: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 36—46 и др.

<sup>69</sup> И. Ю. Виноцкий убедительно атрибутировал «Утехи меланхолии» перу А. В. Обрезкова. См.: Виноцкий И. Ю. Утехи меланхолии. С. 170—186. Здесь же собран материал, освещающий рецепцию книги в современной ей и позднейшей русской литературе и журналистике.

<sup>70</sup> Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1866. С. 72.

литературной тематики, объединяемый, и это имело значение, общим знаменателем меланхолии.

В 1798 г., будучи воспитанником Московского университетского благородного пансиона, Жуковский помещает в пансионском журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. XVII) первое из двух одноименных стихотворений «Добродетель» («Под звездным кровом тихой ночи...»), полное «сатурнальных» образов и мотивов. Помимо мифологической фигуры Сатурна, представленного здесь в качестве бога разрушительного времени, «с косою острой, кровожадной, с часами быстрыми в руках» (I, 25), ряд других образно-тематических компонентов стихотворения вполне определенно тяготеет к атрибутике «меланхолической» поэзии: и обозначенности ночного, лунного, пейзажа, и кладбищенский пространственный локус с символизирующими его значение и назначение признаками («Гробницы, урны, пирамиды...»), и такая, среди прочего, деталь, как «кипарис» («В тени ветвистых кипарисов / Брожу меж множества гробов...»). Поэтизируя вслед за английскими поэтами северную природу и ее часть — северную флору, Жуковский, как мы уже отметили, целенаправленно искал в этих областях действительности объекты с повышенной эстетической ценностью. Тем не менее и образы классического, «римского» происхождения оказывались еще не вполне исчерпанными и могли освещаться обновленными, «предромантическими» рефлексам. «Божество сердец непорочных, уединение! Да осенят меня твои кипарисы! Задумчивый мрак их да погрузит мою душу в меланхолию!» (VIII, 346), — характерная ламентация Жуковского-прозаика в начальный период творчества. «Кипарис» нередок в неоклассических ландшафтах К. Н. Батюшкова, и тоже с толкованиями его эмблематической семантики, как, например, в стихотворении «Ответ Т[ургене]ву» (1812):

Мы лавр находим там  
Иль кипарис печали,  
Где счастья роз искали...<sup>71</sup>

Взаимосвязь между образом «полуденного» кипариса (как и образом «полночной» плакучей ивы) и, с другой стороны, кругом минорных и более всего траурных настроений и мотивов — семантическая подробность, узаконенная в поэтическом обиходе уже в последние десятилетия XVIII в. Об этом свидетельствует, в частности, и описательная дидактическая поэма Жака Делиля «Сады» («Les Jardins», 1782, 1801), занимающая особое место в истории перехода европейской культуры от классических вкусов к романтическим. Приведем ее фрагмент в переводе А. Ф. Воейкова («Сады, или Искусство украшать сельские виды», 1806—1816), хорошо знакомом Жуковскому:<sup>72</sup>

Чувствительный во всем себе друзей находит,  
Он горесть разделить с деревьями приходит:  
Уже над мирною гробницею обнялись  
Задумчивая ель, унылый, нежный тис,  
И ты, почивших друг, о кипарис печальный!  
Ты, охраняющий в могиле пепел холодный...<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 220—221. — *Курсив наш.*

<sup>72</sup> См.: Лобанов В. В. История и состав библиотеки В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. I. С. 7; Реморова Н. Б. Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1985. М., 1987. С. 19—32; Лотман Ю. М. «Сады» Делиля и их место в русской литературе // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 468—486.

<sup>73</sup> Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С. 151. («Лит. памятники»). — *Курсив наш.*

Концентрация «меланхолической» топики как совокупности тематически ассоциированных художественных мотивов происходила у Жуковского и в ранних, относящихся к концу 1790-х — 1800-м гг. прозаических произведениях, лирико-описательных риторических опытах и подражаниях, наделенных признаками «элегий в прозе», «лирических медитаций»,<sup>74</sup> как называли их в научной литературе. «Мысли при гробнице» (1797), «Речь на акте в Университетском благородном пансионе 14 ноября 1798 г.», «Жизнь и источник» (1798), «Мысли на кладбище» (1800), незавершенная повесть «Вадим Новгородский» (1803) — вся эта в определенной степени «школьная» проза аккумулировала в себе отмеченные типологической близостью образные клише и сочетала их в картине меланхолически окрашенного мира. Меланхолический «тихий» пейзаж — воплощенное в образах «спокойной природы»<sup>75</sup> меланхолическое мирозерцание — варьировал у молодого Жуковского предметно-образные слагаемые, сумма которых постепенно превращалась в литературный канон. В состав этого канона входили: вечер или, как дань юнгианству, ночь; заходящее солнце, но чаще луна, в туманности или в облаках; тени, сумерки, мрак, «задумчивый сумрак» (I, 132), согласно образной формуле поэта; тишина, нарушаемая лишь шелестом листвы или журчаньем ручья; гладь воды (озера, реки, потока), отражающая берега, нередко — главы

<sup>74</sup> См.: Петрунина Н. Н. Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура / Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 48, 50.

<sup>75</sup> См.: Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII — первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966. С. 252—257; Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 54—57.

церквей; дубравы (рощи, лес) и долины (поля, луга) как «обитатели меланхолии»; спускающееся к воде стадо; хижина поселянина с огнем очага; «готические» башни, руины; монастырь; кладбище; вылетающая из расщелины надгробия или из древесного дупла сова; могила, покрытая дерном; «оссианический» утес или камень, обросший мхом; «греевский» холм — возвышенность для медитаций... Меланхолический пейзаж — «полночный», северный пейзаж, ибо север — это область природы на ущербе, а меланхолия — состояние души человека северной, «романтической» в широком смысле культурной почвы.

В ранней прозе Жуковского есть произведения, в которых этот ансамбль образов и мотивов собирается в значительной полноте. Таков, в частности, прозаический отрывок «Мысли на кладбище», коллекция материализованных символов меланхолии и, как было уже установлено, одна из «тематических и стилистических заготовок к „Сельскому кладбищу“». <sup>76</sup> Вот его описательные лейтмотивы:

«Луна, собеседница горестных, медленно подьмлет бледное чело свое из-за отдаленных гор; слабо осребряет она кремнистые их вершины, и луч ее пробирается в дремлющий лес; кажется, тени, чада молчаливой ночи, блуждают в густоте его.

Серые облачка опушают задумчивый образ луны — тем она любезнее, тем привлекательнее. Трепещущий луч ее, преломляясь о них, тихо несется долу.

Здесь, в обители смерти (на кладбище), в долине спокойствия, разливает он бледное сияние на могилы, скрывающиеся в недрах своем почивших, он мешается с юными чадами весны,

<sup>76</sup> *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии. Р. 242.

дышащими на них благоуханием, и, кажется, хочет проникнуть гробные камни, чтобы оживить тление.

Бьет полночь — это час смерти — луна на половине пути своего; она прямо над моею головою; свет ее ударяет в узкое окно развалившейся часовни и рисует решетки ее на руинах. <...>

Все молчит в благоговейном ужасе. Пустынный ручей тихо струится по камням; соловей давно остановил громкие трели свои — все молчит...» (VIII, 41).

Такого рода скопления меланхолической символики в ранних прозаических произведениях Жуковского позволяют думать, что в 1801—1802 гг., когда поэт начал переводить Томаса Грея, переходя от него и к другим английским авторам XVIII в., его поэтический инвентарь не только был заранее готов к этой рецепции, но и сложился как целостная художественная системность. Трудясь над переводом «Elegy Written in a Country Church-Yard» и ставя перед собой собственно переводческие задачи, среди которых ключевой была максимально достижимая аутентичность перевода подлиннику, Жуковский не ощущал чужеродности в поэтическом мире Грея, но, напротив, должен был ощущать в нем вполне знакомые ему элементы знакомой поэтической системы, требующие от переводчика не столько «оживления», сколько языковой гармонизации. Вступительные строфы «Сельского кладбища» Жуковского гласили:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толпятся над рекой;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...  
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;

Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,  
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом  
Той башни, сетует, внимаема луной,  
На возмутившего полуночным приходом  
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,  
Которые окрест, развесившись стоят,  
Здесь праотцы села, в гробах уединенных  
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

Денницы тихий глас, дня юного дыханье,  
Ни крики петуха, ни звучный гул рогов,  
Ни ранней ласточки на кровле щебетанье —  
Ничто не вызовет почивших из гробов.

(I, 53)

Пейзажная экспозиция элегии, не чуждая «видовой» картинности, изобилует изобразительными подробностями «меланхолического» контекста, и среди них нет ни одной, которая не встретилась бы за пределами этого переводного стихотворения, в более ранних или более поздних произведениях Жуковского. Пейзаж «Сельского кладбища» в значительной части своих материальных составляющих переносится, например, в балладу «Громобой» (1810; первая часть баллады-дилогии «Двенадцать спящих дев», 1810—1817), становясь, таким образом, одним из источников пейзажных лейтмотивов поэта в целом и — шире — его пейзажной эстетики:

Напрасно веет ветерок  
С душистых долины;  
И свет луны сребрит поток  
Сквозь темны лип вершины;

И ласточка зари восход  
Встречает щебетаньем;  
И роща в тень свою зовет  
Листочков трепетаньем;  
И шум бегущих с поля стад  
С пастушьими рогами  
Вечерний мрак животворят,  
Теряясь за холмами...

(III, 91)

Сопряженная с мотивами меланхолии элегическая, «вечерняя» или «лунная», пейзажная декорация не раз могла быть встречена читателем и в других балладах Жуковского; знаменательно ее появление в балладе «Эолова арфа» (1814), оригинальной, но проникнутой задачами воссоздания поэтического мира классицизма с его нордическим природно-пейзажным колоритом.

Упомянутая уже в качестве устойчивой приметы меланхолического пейзажа «сова» получила такую распространенность в элегической поэзии вообще, что повлияла на этимологические толкования самого слова «элегия». «Производят сие слово от ἔλεός, сова, — утверждалось в „Словаре древней и новой поэзии“ Н. Ф. Остолопова, — по причине печального крика сей птицы».<sup>77</sup>

«Непременный спутник сумерек в английской поэзии»,<sup>78</sup> по замечанию В. В. Набокова, «вечерний жук» (безусловно, тождественный гревскому «the beetle») как будто «перелетает» в басню «Орел и Жук» (1806), несмотря на то, что она принадлежит иной литературной традиции, являя собой воль-

<sup>77</sup> Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I. С. 356.

<sup>78</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1999. С. 487.

ное переложение басни Ж. де Лафонтена «L'Aigle et l'Escarbot» (1670-е гг.).

И даже такой экзотизм, как «рогов унылый звон», потребовавший разъяснения для русского читателя при первой публикации стихотворения («В Англии привязывают колокольчики к рогам баранов и коров»<sup>79</sup>), отзывается в «Опустевшей деревне» (1805), другом переводе памятника английской поэзии, строкой «Лишь тихий вдалеке звонков овечьих звон...» (I, 65), обладающей и ритмико-синтаксическим сходством с соответствующим стихом «Сельского кладбища». «Опустевшая деревня», перевод начального фрагмента поэмы Оливера Голдсмита «The Deserted Village», заключает в себе целую серию стилистических совпадений с «Сельским кладбищем». Обращая внимание на лексико-фразеологическую «смежность» «Опустевшей деревни» и «Сельского кладбища», В. Н. Топоров акцентировал «впечатление, что для Жуковского один английский текст при нужде выступал источником для перевода другого английского текста».<sup>80</sup> Отмеченное исследователем фундаментальное значение стихотворения «Сельское кладбище» для поэтики Жуковского вполне неоспоримо, но есть основания полагать, что «Греева элегия» была в его творчестве не только резервуаром поэтических средств, но и сама почерпала, может быть, частично, свои поэтические средства из более общего фонда предметно-образных «поэтизмов» и словесных форм, снабжавшего и более широкий круг произведений поэта.

<sup>79</sup> Жуковский В. Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. VI. № 24. Декабрь. С. 319.

<sup>80</sup> Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы. Wien, 1992. С. 79. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 29).

Заслуживает отдельного внимания возникновение примет «меланхолического» контекста не только в художественных текстах Жуковского, но и в его дневниковых записях, отражающих внутреннюю рефлексию автора с наибольшей непосредственностью. В 1808—1809 гг. в дневниках Жуковского появляется заметка «О таинственности», в которой, наряду с прочим, получает философско-эстетическое истолкование и меланхолический пейзаж. Отправляясь от мысли Ф.-Р. Шатобриана о таинственном как одном из условий прекрасного, Жуковский иллюстрирует здесь это воззрение традиционными образами пейзажно-медитативной элегии, ведущего выразителя меланхолической содержательности:

«Может быть, таинственность приятна и потому, что человек больше любит воображать, нежели знать и видеть. От чего отдаленные виды так приятны? От того, что они представляются неясно! От того, что глаз, видя предметы, оставляет однако и свободу воображению (которое не любит никогда покоиться) украшать их. С идеею мрака всегда соединена таинственность. Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца; этот ужас есть не иное что, как неизвестность предметов нас окружающих, можешь всё воображать вокруг себя, потому что ничего не видишь. Мертвое молчание производит иногда то же действие: всякой звук заключает в себе понятие больше или меньше явное о той вещи, которая производит его: как же скоро все молчит, то воображение, ни на что особенно не устремленное, все почитает возможным...» (XIII, 53).

Таинственность, соединяемая Жуковским с неясностью или неполнотой картины или предмета, трактуется им и как эстетически напряженная мнимость воображения, а, с другой стороны, и это особенно примечательно, как инобытие меланхолии: «...Неясные идеи доставляют душе удовольствия

сладкие, меланхолические (ибо меланхолия есть некоторым образом *недостаток*)» (XIII, 54).

Дневниковое философствование поэта не оставляет сомнений в том, что та картина мира, которая знаменуется погружением его явлений в неясность тумана, заката, сумерек, в неопределенность промежуточного времени суток, в неустойчивость переходного времени года, — это зрелище, открывающееся созерцанию меланхолически настроенного субъекта. Анализируя особенности сентиментально-предромантической элегии, В. Э. Вацуро показал, что для той ее разновидности, которая была отмечена присутствием меланхолической тематики, весьма важное значение имело «состояние „перехода“, „промежутка“, схваченное Карамзиным и еще подчеркнутое выделением временных наречий „еще“ и „уже“, — оно станет затем одной из существенных черт элегической ситуации».<sup>81</sup> Нужно отдать должное проницательности исследователя, заметившего и еще более нюансированный оттенок этой «переходности»: в «Греевой элегии» изображается «не вечер, а наступление вечера».<sup>82</sup> Жуковский действительно склонен был сосредотачивать поэтическое внимание на пограничных состояниях мироздания, таких, как вечер, наделенный известной процессуальностью промежутков между днем и ночью, или осень, протяженный промежуток между летом и зимой. Лишенные полноты и уравновешенности более определенных и законченных стадий природного круговорота, эти промежутки притягивали поэта еще и заключенными в них возможностями эстетического переживания смертности бытия, метафизикой, реализуемой в метафорах

<sup>81</sup> Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 26.

<sup>82</sup> Там же. С. 54.

захода солнца, темнеющего небосвода, успокоения и сна, угасания, увядания, последних мгновений жизни. Топосом лирико-философских размышлений в элегии Грея — Жуковского не случайно становится кладбище, тоже, между прочим, «промежуток», средостение между жизнью и смертью, ступень, ведущая из времени в вечность и от скорби к утешению. «...Разве нет оплота против ужасов смерти? Взгляни на сей лазоревый свод: там обитель мира, там царство истины, там Отец любви. Смерть есть путь в сию вечно-блаженную страну... <...>... а гроб — лестница к небу» (VIII, 24), — так высказывал эту мысль пансионер Жуковский в «Мыслях при гробнице», одном из первых своих литературных опытов. В «Сельском кладбище» именно аура вечернего погоста направляла сознание лирического героя к череде мыслей о неизбежности смерти, о бренности земного существования, но вместе с тем и о внутреннем достоинстве человека, не подверженном тлению и оставляющем, подобно иным духовным ценностям, надежду на посмертное бытие в благоговейной памяти потомства. «Сокровенное человеческое достоинство предстает как ценность в себе, — писал о мотивах этой элегии С. С. Аверинцев, — более того, как высшая ценность, онтологически и аксиологически имеющая приоритет перед всем, что публично, и являющаяся для него верховным мерилом. Оно — как скрытая драгоценность...».<sup>83</sup>

На фоне кладбищенского пространства и выходя из него появляется в заключительных строфах элегии и венчающий ее образ — образ юного, но обреченного смерти «уединенного певца». Юность и смерть — понятия несовместимые, это бытийные антиподы, и потому их соединение создает высо-

<sup>83</sup> Аверинцев С. Британское зеркало для русского самопознания, или Еще раз о «Сельском кладбище» Грея — Жуковского. С. 264.



кую степень трагизма, чрезвычайно обостряющего лирическую ситуацию в концовке «Сельского кладбища». Эта смерть не имеет материальной причины, она есть знак духовной избранности «элегического героя», метафизическое претворение меланхолического строя его души.

Особым значением обладал и еще один мотив заключающей элегию «Эпитафии» (в редакции 1801 г., как и в английском оригинале, предваренной этим заголовком внутри текста стихотворения). На отсутствие этого мотива у Грея и важнейшую роль у Жуковского впервые указал В. Н. Топоров: погруженность в меланхолию означает не только избранничество, но и отмеченность поэтическим призванием, меланхолия состоит в родстве с музами.<sup>84</sup>

*Здесь пепел юноши безвременно сокрыли;  
Что слава, счастье, не знал он в мире сем.  
Но музы от него лица не отвратили,  
И меланхолии печать была на нем.*  
(I, 57; курсив Жуковского)

Скращения лирических тем юности, смерти и поэзии в обнимающем их единстве меланхолического настроения, пейзажа и мирозерцания образовали черту творческого своеобразия Жуковского, получившую наиболее заметную обозначенность в тех его стихотворениях, где предметом поэтического изображения и осмысления становится отягощенная трагической предопределенностью судьба поэта. Знаменательно финальное четверостишие элегии «Вечер» (1806):

*Так, петь есть мой удел... но долго ль?... Как узнать?...  
Ах, скоро, может быть, с Минваною унылой*

<sup>84</sup> См.: Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии. Р. 240—241, 248—255.

Придет сюда Альпин в час вечера мечтать  
Над тихой юноши могилой!

(I, 78)

И лирический субъект элегии, бредущий «неведомой стезей» певец, и являющиеся «под занавес» условно-поэтические персонажи, оссианические имена которых декорируют стихотворение приметам британской меланхолической культуры, и тот юноша, могила которого становится суггестивным источником мечтательных медитаций, — все это образы не вполне разделенные, не столько три самостоятельных образа, сколько три отражающих друг в друге олицетворения одной поэтической идеи, предполагающей взаимосвязанность духовно-творческих дарований и роковой ранней обреченности.

Если вернуться к вопросу о картине мира, складывавшейся в меланхолическом сознании, то нужно будет отметить, что в ее содержании не последнее место принадлежало обилию частных, особенным образом понимаемых подробностей. Помимо уже названных, следует указать и еще на одну, вступающую, впрочем, в многообразные образно-тематические сочетания. Эта подробность: дерево, пораженное грозой (бурей, молнией). В качестве элемента меланхолического контекста образ мог появляться у Жуковского в разных стихотворениях, символизируя и мрачный ландшафт, и катастрофизм природных явлений, и иллюзорность величия и могущества перед лицом божественного Промысла, и брэнность человеческой жизни. Этот семантический спектр очевиден в стихотворении «Гимн» (1808), источником которого выступал «А Нупн» Джеймса Томсона:

*Се гром!.. Владыки глас!.. Безмолвствуй, мир смятенный,  
Внуши... из края в край по тучам гул гремит;*

Разрушена скала; дымится дуб сраженный;  
И гимн торжественный чрез дебри вдаль парит...  
(I, 124)

Существовала, однако, и другая, менее философская и более «чувствительная» интерпретация образного клише:

Скатившись с горной высоты,  
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;  
А с ним и гибкий плюц, кругом его обвитый...  
О Дружба, это ты!  
(I, 67)

Это стихотворение-четверостишие «Дружба» (1805), восходящее к оригиналу немецкого поэта-сентименталиста Г. К. Пфэффеля «Das Erheu» («Плюц», 1802; см.: I, 451; комментарий Н. Б. Реморовой). В. И. Резанов трактовал эту аллегорическую миниатюру как стихотворную иллюстрацию к исповедуемой Жуковским философии дружбы, к его «мысли, что сильный друг служит опорой для слабого друга в стремлении к возвышенной цели... <...> друзей не разлучает и бедствие, роковой удар судьбы, поражающий одного из них».<sup>85</sup> Вместе с тем поэтика стихотворения характеризуется и еще одной важнейшей для Жуковского чертой. Поэт ищет образ, который мог бы явить собой единство противоположностей, совместить в гармоническом согласии старое и юное, твердое и гибкое, сильное и слабое, отрицательное и положительное. Это имело прямое отношение к морально-психологическому содержанию возникавшей у Жуковского философии меланхолии.

<sup>85</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 301—302.

\* \* \*

Обратив внимание на промежуточный характер притягательных для меланхолической поэзии состояний природы — а в главном это означало взгляд на мироздание из точек пересечения разнородных и даже противоположных стихий — нельзя упустить из виду и того, что для этой поэтической традиции важнейшим предметом творческих интересов становились и промежуточность, и противоречивость психологической жизни человека. Промежуточность и противоречивость, неотчетливость и нецельность отличали и *психологическое содержание* самого смыслообразующего в данном случае состояния и чувства — меланхолии. Совершенно очевидно, что меланхолия, как это было предсказано Джоном Мильтоном и понималось в предромантической культуре, — не просто печаль, отрицательное состояние духа, а печаль «сладостная», осуществление положительных возможностей и качеств отрицательного состояния, выражение его положительных значений.

О том, что у отрицательных переживаний могут быть положительные глубины, не раз рассуждала европейская философская эстетика XVIII столетия. Упоминавшийся уже Эдмунд Бёрк, один из создателей теории «смешанных ощущений», посвятил взаимосвязям печали и радости целый параграф своего глубокомысленного трактата, где, среди прочего, разъяснял:

«Человек, печалющийся о чем-либо, позволяет своему аффекту расти в своей груди; он наслаждается им, он лелеет его; но этого никогда не происходит, если речь идет об истинном неудовольствии, которого ни один человек никогда не выносит добровольно в течение сколько-нибудь продолжительного времени. Что печаль, хотя она и далека от простого прият-

ного чувства, тем не менее добровольно терпят, понять не так уж трудно. Печаль характерна тем, что она постоянно держит в центре внимания свой объект, представляет его в самом приятном виде, повторяет все обстоятельства, которыми он сопровождается, до самых последних мельчайших потребностей; возвращается к каждому отдельному моменту наслаждения, много размышляет о каждом из них и находит тысячу новых совершенств во всем, что не было достаточно хорошо понято прежде; в печали все же главное — *удовольствие*, и страдание, переживаемое нами, нисколько не похоже на абсолютное неудовольствие, которое всегда неприятно и от которого мы хотим избавиться как можно скорее».<sup>86</sup>

Ж.-А. Бернард де Сен-Пьер, французский писатель и теоретик сентиментализма, в своих «Этюдах о природе» («*Etudes de la Nature*», 1784—1787) обстоятельно рассматривал вопросы о «приятности» отрицательных, для простого, «правильного», а в равной мере и «классического» сознания, объектов и явлений. «Приятность развалин» обуславливалась в его эстетике их причастностью к ряду образов бесконечного и вечного: «Оне нравятся нам, погружая нас в бесконечность. Оне преселяют дух наш за несколько веков назад, и наше внимание к ним возрастает по мере их древности... <...> Развалины, где природа вооружается против искусства человеческого, наводят приятную задумчивость. Там она показывает нам, что труды наши тщетны противу непременных ея законов».<sup>87</sup> Совместностью идеи смерти с идеей бессмертия,

<sup>86</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 70—71.

<sup>87</sup> Цитируется известный Жуковскому еще в университетском пансионе вольный перевод Ильи Ф. Тимковского: *Тимковский Ил.* Исследование природы. Отрывки из Сент-Пьера // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. № 12. С. 187.

отчасти перекликающейся с мотивациями «кладбищенской элегии», обосновывалась «приятность гробниц»: «Сладкая задумчивость, тогда нас восхищающая, подобно всем приятным движениям духа, от согласия (*harmonie*) двух противоположных начал, то есть чувствования краткого нашего бытия и чувствования нашего бессмертия, поелику при взгляде на последнее человеческое жилище оба сии чувствования соединяются. Гробница есть монумент, поставленный на пределах двух миров».<sup>88</sup> «Приятность» ненастья имела отдельные объяснения: «Я нахожу, например, удовольствие в том, когда идет проливной дождь, когда вижу пенящиеся капли его, текущие по ветхим стенам, и слышу его журчание, смешанное с свистом ветра. Такой шум наводит на меня ночью сладкий и крепкий сон. <...> ...Во время ненастья чувствование бедности человеческой утихает во мне, когда я вижу, что сильный дождь идет, но меня не беспокоит, холодный ветер дует, но не достает до меня».<sup>89</sup>

О двойственной природе меланхолических чувствований рассуждал в своем сочинении «О приятности грусти» (перевод из Ф.-Х. Геллерта) розенкрейцер, известный переводчик и мистический писатель екатерининских времен А. М. Куту-

<sup>88</sup> Там же. С. 190.

<sup>89</sup> Там же. С. 180—181. — Реминисценцию этих образов сентиментальной литературы являет собой одно из описаний в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (1832—1834): «Все эти давние, необыкновенные происшествия заменились спокойною и уединенною жизнью, теми дремлющими и вместе какими-то гармоническими грезами, которые ощущаете вы, сидя на деревенском балконе, обращенном в сад, когда прекрасный дождь роскошно шумит, хлопая по древесным листьям, стекая журчащими ручьями и наговаривая дрему на ваши члены, а между тем радуга крадется из-за деревьев...» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 16).

зов, один из первых пророков меланхолии в русской литературе: «Естьли грусть сию почитать будут смешением веселия и огорчения, в коем оне одно другого то перевешивают, то равными бывают, то не удивительно покажется, для чего мы грустного состояния не хотим променять иногда на самое веселое. Смешенное чувствование, сравнивая его с простым, имеет в себе нечто нового, нечто трогающего, ибо одно движение возвышается сопротивлением другого, и для того-то оно нам и нравится. Не находим ли мы часто более приятности в смешении сладкого с кислым, нежели в одном сладком?»<sup>90</sup> точно так же представляю я, что радостное движение, смешенное с печальным, бывает иногда сердцу нашему приятнее, нежели одно радостное».<sup>90</sup>

Известно, что А. М. Кутузов оказал заметное идейное и литературное влияние на Н. М. Карамзина,<sup>91</sup> ряд стихотворений и статей которого сыграл роль своеобразного камертона для русского понимания меланхолии в XIX в. Одно из такого рода произведений — стихотворный творческий манифест «Поэзия» (1787—1791). В этом стихотворении Карамзин выступил в качестве русского преемника поэзии английского предромантизма, усмотрев ее центральную особенность, и в частности особенность песен Оссиана, в художественном претворении идеи «смешанных ощущений»:

Британия есть мать поэтов величайших...

<...>

Как шум морских валов, носясь по пустыням  
Далеко от берегов, уныние в сердцах

<sup>90</sup> А. К[утузов]. О приятности грусти // Московское ежемесячное издание. 1781. Ч. III. Октябрь. С. 148.

<sup>91</sup> См.: Лотман Ю. М. 1) Сотворение Карамзина; 2) Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 35—38, 313—316 и др.

Внимающих родит, — так песни Оссиана,  
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,  
Настроивают нас к печальным представленьям;  
Но скорбь сия мила и сладостна душе.<sup>92</sup>

Наибольший же литературный резонанс среди карамзинских поэтических деклараций получило стихотворение «Меланхолия. Подражание Делилю» (1800), вольное переложение фрагмента поэмы Жака Делиля «Воображение» («L'Imagination», 1780—1806). Под пером Карамзина меланхолия представала не столько как смешение печали и радости, сколько как пограничное состояние, наделенный свойствами обратимости переход одной психологической противоположности в другую:

О Меланхолия! нежнейший перелив  
От скорби и тоски к утехам наслажденья!  
Веселья нет еще, и нет уже мученья;  
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,  
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь  
И матери своей, печали, вид имеешь.<sup>93</sup>

Достаточно несомненно, что эта психологическая неопределенность меланхолии, состояния не светлого и не мрачного, но незаконченного, половинчатого, «распространяющего в воображении полумрачные мысли, которые трогательны для всех чувствительных сердец»,<sup>94</sup> как выразился современник Карамзина князь Г. А. Хованский, оказывалась для сентиментально-предромантической литературы исполненной боль-

<sup>92</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 12 («Библиотека поэта», больш. сер. 2-е изд.)

<sup>93</sup> Там же. С. 178

<sup>94</sup> Кн. Хованский Гр. Меланхолия. Из Флориана // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. С. 202 — 203.

шего экзистенциального значения, чем однозначность и конечность эмоций, подвластных простой разумности.

Восприимчиком и наследником этих традиций был Жуковский.

Не будет преувеличением сказать, что состояние «сладостной печали» есть господствующее состояние природы и человека в элегиях Жуковского, если не во всей его лирике, так или иначе вырастающей на жанрово-тематической почве элегической поэзии. Уже в «Сельском кладбище» внимание читателя останавливало не лишнее загадочности душевное состояние меланхолически настроенного «элегического героя»: «в горести беспечной» (I, 56). Тоскуя по утраченной юности, лирический персонаж элегии «Вечер» равным образом представлял в поэтическом свете и ее положительные, и ее отрицательные переживания:

О дней моих весна, как быстро скрылась ты  
С твоим блаженством и страданьем!  
(I, 76)

Самый пейзаж элегии «Вечер» — картина гармонического согласия природы и человека, но это вечерний пейзаж, и его психологическое содержание клонилось к наслаждению угасанием, к экстатическому переживанию заката:

Как солнца за горой пленителен закат, —  
Когда поля в тени, а рощи отдаленны  
И в зеркале воды колеблющийся град  
Багряным блеском озаренны.  
(I, 75)

В русской поэзии немного отыщется образов природы, сравнимых с образами элегии Жуковского «Славянка» по живописности, переизбытку красочности, визуальной пышности. Но это не только образы вечерние, это еще и образы

осенние. Поэт ищет наслаждений в отцветающей природе, в состояниях ее предсмертного замирания:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,  
Когда, в осенний день, в твои глядятся воды  
Холмы, одетые последнею красой  
Полуотцветшия природы.  
(II, 20)

Привязанность Жуковского к «угасающему пейзажу» окажется столь велика и постоянна, что его «побеги» начнут прорастать в целом ряде стихотворений, дополняющих «программные» элегии поэта и служащих вариацией, а подчас и дублированием их описательных мотивов. Таково, например, уже цитированное стихотворение «Государыне императрице Марии Федоровне» (1819), повторно воссоздающее образность и «Вечера», и в особенности «Славянки»:

Сколь милы в Павловске вечерние картины!  
Люблю, когда закат безоблачный горит;  
Пылая, зыблются древесные вершины,  
И ярким заревом осыпанный дворец,  
Глядясь с полугоры в водах, покрытых тенью,  
Мрачится медленно, и купол, как венец,  
Над потемневшею дерев окрестных сенью  
Заката пламенем сияет в вышине  
И вместе с пламенем заката угасает.  
(II, 158—159)

Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что Жуковский был одним из первых в русской лирике поэтов зимы, и еще до появления элегии П. А. Вяземского «Первый снег» (1819), поэтической темой которой является «праздник зимы» («На празднике зимы красуется земля...»<sup>95</sup>) и которая не раз про-

<sup>95</sup> Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 101.

читывалась как средоточие зимних первообразов русской литературы,<sup>96</sup> он предложил пути поэтизации «зимней природы». Зима в ранних стихотворениях Жуковского — вызывающее на преодоление отрицательное состояние мироздания, повод к отысканию поэтического содержания в непоэтическом предмете. Эти представления отражаются в стихотворении «К поэзии» (1804), генезис которого связывался в историко-литературной науке с пиндарической одой Томаса Грея «The Progress of Poesy» («Успехи поэзии», 1753).<sup>97</sup> «Индийские» экзотизмы Грея, носившие в определенном смысле «руссоистский» характер, заменены, впрочем, у Жуковского переключками с бытовавшими в русской журнальной литературе рубежа XVIII—XIX веков мотивами лапландской — экзотически северной — этнографии. Лапландские этнографические реалии, столь далекие от европейских культурных традиций, — тоже тем не менее предметы поэзии, особенно если учесть возможность их восприятия в качестве иносказаний русской экзотики:

Цевницы грубыя задумчивым бряцаньем  
Лапландец, дикий сын снегов,  
Свою туманную отчизну прославляет  
И неискusstvenной гармонией стихов,  
Смотря на бурные валы, изображает  
И дымный свой шалаш, и хлад, и шум морей,  
И быстрый бег саней,  
Летящих по снегам с еленем быстроногим.  
(I, 62)

<sup>96</sup> См.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 278 — 282.

<sup>97</sup> См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 232 — 240; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. С. 54 — 60.

В стихотворении «Послание к Плещееву. В день Светлого Воскресения» (1812) зима, с одной стороны, требует «украшений» — декором поэтической фантазии, « пленительной игрой воображенья», а с другой, и сама становится источником красочной декоративной образности, позднее вошедшей в состав литературной традиции:

Спасенье есть от хлада и мороза:  
Пушистый бобр, седой Камчатки дар,  
И камелек, откуда легкий жар  
На нас лиет трескучая береза.  
Кто запретит в медвежьих сапогах,  
Закутав нос в обширную винчтуру,  
По холодку на лыжах, на коньках  
Идти с певцом в пленительных мечтах  
На снежный холм, чтоб зимнюю природу  
В ее красе весенней созерцать?

(I, 181)

Поэтизация реалий зимы в частном, «домашнем», послании Жуковского находила продолжение и в произведениях, имевших гораздо более широкий читательский адрес, — между прочим, в балладе «Светлана», работа над которой также протекала на рубеже 1812—1813 гг. Зимние образы, обрамленные условно фольклорным орнаментом, картинами святочной обрядности, органично встраивались в балладную поэтику «Светланы», поскольку это произведение было и опытом искания национальных поэтизмов. Зима, ее природные и ритуально-бытовые подробности становились здесь яркими красками русского колорита, время года символизировалось. «Приметы русского национального колорита суммированы Жуковским, — отмечала И. М. Семенко, — он первый дал как бы обязательный набор этих примет, несколько стилизованных, но выразительных: зима, снег, сани, колокольчик

(пресловутая «тройка», хотя она еще здесь не названа); *гаданы, икона, избушка*; затем в финале — опять снег, зимняя дорога, сани, колокольчик...».<sup>98</sup> Очевидно, что в зимних пейзажно-этнографических мотивах давала о себе знать романтическая эстетика как таковая — эта «полночная» поэзия являла собой противоположность классической «полуденной» поэзии, рожденной под солнцем Рима поэзии вечного лета.

Важно, однако, видеть в поэтичности «Светланы» и другое. Соединяя картины зимнего ландшафта со светлой, праздничной стороной русской народности, Жуковский сохраняет в образном строе баллады и напоминание о том, что зима может быть и нередко была связана в поэтической традиции с кругом тем трагических, с мотивами прекращения жизни, гибельной заснеженности или оледенения, смерти:

Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками;  
Черный вран, свистя крылом,  
Вьется над санями...  
<...>  
Одинокая, впотьмах  
Брошена от друга,  
В страшных девица местах;  
Вкруг метель и вьюга.

(III, 35)

Исследователь пейзажных образов русской поэзии обоснованно указывает как на фольклорные, так и на «средиземноморские» истоки трагического восприятия зимы: «...Для Данте лед прежде всего вещество ада: в последнем, девятом круге наиболее закоренелые грешники и сам князь их — Лю-

<sup>98</sup> Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 168—169.

цифер — наказываются вечным холодом...».<sup>99</sup> В русской поэтической культуре, если сослаться на другие наблюдения цитированного автора, не исключается изображение зимней природы в качестве метафоры небытия, эта фольклорная в данном случае традиция неотменима (характерно ее использование в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», 1863—1864), но преобладает образное представление о зиме как области света, чистоты, свежести и бодрости. «...Благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года — весной и летом», особое значение приобретают «контраст предмета и ощущения, неожиданность их встречи».<sup>100</sup>

Образы зимы у Жуковского, как и многие другие из его природных образов, наделены ощутимыми признаками амбивалентности, несут в себе дуалистическую метафизику жизни и смерти, света и тьмы, радости и печали. Вместе с «одеждой погребальной», поэтическим атрибутом зимы в «Послании к Плещееву», это же время года может выступать и в «красе весенней», то есть как объект эстетической идеализации, выводимой из тех же содержательных источников, в которых скрыты и его негативные значения. Поэт останавливает внимание на тех же противоречиях бытия, которые порождали «приятность грусти», морально-психологический парадокс, сентиментальную формулу меланхолии.

Таково вообще философское и поэтическое отношение Жуковского к отрицательным состояниям мироздания. Они преодолеваются эстетическим усилием, эстетизация становится средством воздействия блага на зло, освещением, при-

<sup>99</sup> Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 170.

<sup>100</sup> Там же. С. 173—174.

котором на зло можно смотреть, не только не покоряясь ему, но и с надеждой на воздаяние. Подобного рода поэтическое освещение сопровождается в творческом мире поэта, среди многого другого, и картины заката патриархального сельского жизнеустройства, разворачивающиеся как мифологические изображения конца «золотого века» или даже «утраты рая» («Опустевшая деревня»):

О родина моя, где счастье процветало!  
 Прошли, навек прошли твои златые дни!  
 Смотрю — лишь пустыри заглохшие одни,  
 Лишь дичь безмолвную, лишь тундры обретаю!  
 Лишь ветру в осоке свистящему внимаю!  
 Скитаюсь по полям — все пусто, все молчит!  
 К минувшим ли часам душа моя летит?  
 Ищу ли хижины рыбацкой над рекою  
 Иль дуба на холме с дерновою скамьею —  
 Напрасно! Скрылось все! Пустыня предо мной!  
 И вспоминание сменяется тоской!..

(I, 66)

В аналогичную эстетическую среду попадает у Жуковского и предельное из отрицательных состояний мироздания — сама смерть, предстающая порой в окружении избранных образных эссенций элегической поэзии, как «любимая мечта», в венке из «цветов меланхолии» («К Филалету», 1809):

Не знаю... но, мой друг, кончины сладкий час  
 Моей любимой мечтою становится;  
 Унылость тихая в душе моей хранится;  
 Во всем внимаю я знакомый смерти глас.  
 <...>

Повсюду вестники могилы предо мной.  
 Смотрю ли, как заря с закатом угасает —  
 Так, мнится, юноша цветущий исчезает;  
 Внимаю ли рога пастушьим за горой,

Иль ветра горного в дубраве трепетанью,  
 Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,  
 Смотрю ль в туманну даль вечернею порой,  
 К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —  
 Во всем печальных дней конец воображаю.  
 Иль предвещание в унынии моем?

(I, 139)

Это менее всего болезненное наслаждение предчувствием смерти, это предощущение трагизма бытия в глубине его лучших впечатлений, подобное переживанию печали в глубине радости, а равно и ожиданию радости в глубине печали.

На теснейшие связи между предметно-образным миром поэзии Жуковского и психологическим содержанием меланхолии проливает свет и одно важное культурно-историческое обстоятельство. Едва ли не лучшим и во всяком случае наиболее поэтическим изображением Жуковского является, как известно, его живописный портрет, написанный в 1816 г. О. А. Кипренским. Современник поэта и его портретиста имел основания сказать, что это «во всех отношениях столь замечательная картина, в коей русская поэзия и русская живопись соединили свои лучшие силы...».<sup>101</sup> Одна из достопримечательностей портрета заключается в том, что это не просто изображение выдающегося поэта, хотя бы и романтическое, но и попытка представить поэта в образе лирического героя его поэзии. Не случайно декорацией, на фоне которой живописец изображает портретируемое лицо, становится пейзаж элегий Жуковского, и прежде всего элегии «Сельское кладбище»: вечерний сумрак, средневековая башня, склоненные темные деревья, тревожная облачность...

<sup>101</sup> Б. п. О кончине В. А. Жуковского и о его портрете кисти О. А. Кипренского // Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994. С. 509.



На этом элегическом фоне выступает образ поэта, отнюдь не мрачный, но задумчивый, не печальный, но именно меланхолический. «Портрет В. А. Жуковского имеет меланхолическое выражение, — писал о работе Кипренского обозреватель академической выставки, на которой она впервые была показана публике. — Поэт представлен в задумчивости; местоположение в окружности дико и мрачно; на небе ночь и в облаках виден отсвет луны».<sup>102</sup> Характерен, следует прибавить, и данный художником своей модели жест — рука, подпирающая голову. Это жест меланхолика и меланхолической созерцательности, что было предуказано, если вернуться к истории темы, еще Дюрером и его гравюрой «Меланхолия».

Портрет-картина Кипренского, созданный, повторим, в 1816 г. и находившийся в собрании С. С. Уварова (ныне хранится в Третьяковской галерее), был выставлен на всеобщее обозрение в петербургской Академии художеств только в 1824 г. Более ранняя известность портрета оказалась связана с несколькими гравюрными копиями с него, в частности с гравюрой Ф. Вендрамини, отпечатанной в значительном количестве экземпляров на рубеже 1817—1818 гг. Именно на эту гравюру откликнулся А. С. Пушкин в стихотворении 1818 г. «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»)<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Федоров Б. Письмо редактора к издателю «Отеч[ественных] Записок», об открытии императорской Академии Художеств для Публики в сентябре нынешнего года // Отечественные записки. 1824. Ч. XX. № 55. С. 301.

<sup>103</sup> См.: Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. С. 671, 697; Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 1. 1799 — сент. 1826. С. 486; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1. С. 519—520 (коммент. В. Э. Вацууро).

В пушкинской стихотворной подписи отразилось глубокое понимание и поэтического мира Жуковского, и живописного замысла Кипренского. Ни словом не обмолвившись о наружной образности и пластике портрета, Пушкин дает тем не менее вернейшее прочтение его психологического и культурно-исторического содержания, его «меланхолической» идеи:

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль,  
И, внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль  
И резвая задумается радость.

(II, 1, 60)

Утешенная печаль и задумавшаяся радость — это не что иное, как светотень меланхолии, в том виде, в каком она наполняет поэзию Жуковского как ее важнейшая содержательная образующая. Эти взаимосвязи и взаимопереходы противоположных душевных состояний, это сосуществование печали и радости, скорби и утешений, сосуществование,ходящее до взаимообусловленности, — это и есть в существенных чертах содержание поэтических созерцаний Жуковского, отмеченных «печатью меланхолии». «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость: я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливого»,<sup>104</sup> — читаем мы в переводном прозаическом рассуждении Жуковского «Меланхолия. Сочинение женщины, которая никогда не бывала в меланхолии» (1808), продолжающем мотивы Карамзина и словно предупреждающем мотивы пушкинского стихотворения. Переводный характер текста, как это нередко бывало у Жуковского, не исключал его про-

<sup>104</sup> Жуковский В. А. Сочинения в стихах и прозе. Изд. 10-е. СПб., 1901. С. 827.

граммности, и не случайно сформулированная здесь программа понимания «внутреннего человека» имела множество со-ответствий, путей развития, вариаций в его поэтических про-изведениях, и переводных, и оригинальных.

Несколько поэтических иллюстраций.

Во гробе нам судьбой назначено свиданье!  
Надежда сладкая! приятно ожиданье! —  
С каким веселием я буду умирать!  
(«На смерть А<ндрея Тургенева>»,  
1803; I, 59)

Но в самой скорби есть для сердца наслажденье.  
(«К К. М. С<оковниной>»,  
1803; I, 59)

Сей трепет внутренний, сие души волненье  
При виде милых строк знакомыя руки,  
Сие смешение восторга и тоски —  
Не суть ли признаки любви непобежденной?<sup>105</sup>  
(«Послание Элоизы к Абеляру»,  
1806; I, 69)

...Тогда б, мой друг, я рай в сем мире находил  
И дня, как дара, ждал, к страданью пробуждаясь...  
(«К Филалету», 1809; I, 140)

Радость за кручиной вслед,  
Как за тенью ясный свет.  
(«Ответы на вопросы в игру,  
называемую секретарь», 1814; I, 314)

<sup>105</sup> Обращает на себя внимание, что это четверостишие представляет собой оригинальную вставку Жуковского в переводной текст. В. И. Резанов отмечал: «Жуковский для характеристики монастырской жизни Элоизы прибавил <...> *трепет внутренний, души волненье, смешение восторга и тоски...*». — Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 329.

Сие шепнувшее душе воспоминанье  
О милом радостном и скорбном старины...  
(«Невыразимое. (Отрывок)», 1819;  
II, 130)

Круг тематически сходствующих примеров из лирики Жуковского может быть значительно расширен. Эта слитность положительных и отрицательных морально-психологических состояний, восходящая к философии меланхолии и ее литературным образам, подобно пейзажной символике, находит место и в балладах поэта — в той жанровой форме, где осуществляет себя иная поэтика. Но в балладе «Алина и Альсим» (1814) она налицо:

Мила для взоров живость цвета,  
Знак юных дней;  
Но бледный цвет, тоски примета,  
Еще милей.  
(III, 59)

Исполненный «противочувствий» и антитез психологический рисунок меланхолии дает себя знать и в поэмах Жуковского. Им невозможно было пренебречь при изображении в поэме «Ундина» (1831—1836) такой непостижимой и «текучей» материи, как одушевленная вода, — а именно эту грань «чудесного» олицетворяла здесь героиня поэтического повествования. «Вся характеристика Ундины в пятой главе поэмы, — замечал А. Н. Веселовский, — принадлежит Жуковскому, она для него психологически характерна...»<sup>106</sup>

Словом, Ундина была несравненным, мучительно-милым,  
Чудным созданием; и прелесть ее пронизала, томила

<sup>106</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 496.

Душу Гульбранда, как прелесть весны, как волшебство  
Звуков, когда мы так полны болезненно-сладкою думой.  
(IV, 131)

В предпосланном поэме «Наль и Дамайанти» (1837—1841) посвящении великой княжне Александре Николаевне (1843) частица «меланхолического» контекста играет роль позднего напоминания о былой поэзии, «друге минувших лет» и украшении «обвечеревшей жизни»:

...и сладкой  
Моя душа наполнилась грустью.  
(V, 96—97)

Восходившие к «меланхолической» традиции поэтические алогизмы отмечают ряд психологических характеристик в поэме «Рустем и Зораб» (вольное переложение эпизода из эпоса персидского поэта X—XI вв. Фирдоуси «Шах-Наме» по немецкому пересказу Фридриха Рюккерта, 1846-1847):

Пора пришла — и у Темины  
Родился сын, прекрасный  
Как месяц. Радостно и горестно его  
Прижала к сердцу мать...  
(V, 171);

И на его бледнеющих устах  
Чуть слышною музыкой зазвучала  
Прискорбно-сладостная речь...  
(V, 276)

Формулы «меланхолического» лиризма проникают даже и в «Одиссею» (1842—1849), поэтический строй которой столь, казалось бы, далек от христианского, в чем была убеждена мадам де Сталь, существа меланхолического мирозерцания. Царь Лакедемона Менелай, оплакивая своего брата

Агамемнона, погибшего по злему умыслу, а равно и воинов, кончивших жизнь под стенами Трои, возглашает (песнь IV):

«Часто, их всех поминая, об них сокрушаясь и плача,  
Здесь я сажу одиноко под кровлей домашней; порою  
Горем о них услаждаю я сердце...»  
(VI, 67)

Вернувшийся же на родину и обретший родных Одиссей тоже испытывает чувства, подобно меланхолическим, противоречащие одно другому (песнь XXII):

Он же дал волю слезам; он рыдал от веселья и скорби,  
Всех при свидании милых домашних своих узнавая.  
(VI, 323)

Прикосновение к этому материалу требует заметить, что, в отличие от мадам де Сталь, Жуковский не считал меланхолию преимущественной принадлежностью христианского мирозерцания. В написанной в период работы над переводом «Одиссеи» статье «О меланхолии в жизни и поэзии» (1846), эпистолярной по своему генезису, поэт, напротив, высказывал мысль о том, что меланхолия, причины которой суть «внешние, истекающие из всего того, что нас окружает» (XII, 385), — «грустная роскошь» человека античного мира, в то время как человеку, преображенному христианским Откровением, дано другое состояние души — скорбь, источник которой заключен внутри душевной сферы. Различение меланхолии и христианской скорби приобретало у Жуковского характер этико-теософской концепции:

«До христианства душа, еще не воздвигнутая искуплением, была преисполнена темным чувством падения, тайною, часто неощутительною печалию (эта печаль относительно внешнего есть то, что я называю меланхолией). Христианство, победив смерть и ничтожество, изменило и характер

этой внутренней, врожденной печали. Из *уныния*, в которое она повергла и которое или приводило к безнадежности, губящей всякую внутреннюю деятельность, или насильственно влекло душу в заглушавшую ее материальность и шум внешней жизни, оно образовало эту животворную *скорбь*, о которой я говорил выше и которая есть для души источник самобытной, победоносной деятельности» (XII, 388).

Подчеркивая в меланхолии и христианской скорби разную духовную природу, Жуковский не отрицал, что меланхолия нашла свое «выражение» не в античности, а «в поэзии по *распространению* христианства». «Этот феномен, — утверждал поэт, — изъяснить не трудно: христианство открыло нам глубину нашей души, увлекло нас в духовное созерцание, соединило с миром внешним мир таинственный, усилило в нас все душевное...» (XII, 389).

Статью Жуковского «О меланхолии в жизни и поэзии» во многих отношениях затруднительно рассматривать как теоретическое обобщение его поэтического опыта, тем более раннего. Она ближе стоит к его поздним религиозным воззрениям. Однако, помимо признания меланхолической поэзии поэзией душевности во всей широте этого понятия, признания для характеристики Жуковского чрезвычайно важного, этот критический этюд несет в себе отражение неизменной мыслительной логики поэта: отрицательное душевное состояние создает повод для его преодоления, в нем самом скрыта его противоположность. «Как поэтическая краска, меланхолия из всех поэтических красок самая сильная; поэзия живет контрастами» (XII, 389—390).

Те представления об индивидуальной психологической жизни, которые предполагали ее составленность из разнородных и противоположных начал, допускали в бытии этих начал взаимопроникновение, а подчас и нерасторжимость,

и которые в поэзии Жуковского выражались в поэтических образах меланхолии, означали, что в литературе появился небывалый по «разрешающей способности» взгляд на человека. Не случайно меланхолия — философская тема, образный мир, психологическая и даже мелодическая тональность творчества Жуковского — многократно отзовется в позднейшей русской литературе, в первую очередь, конечно, в лирической поэзии.

Мысль о благодатной духовно-творческой роли отрицательного чувственного состояния положена в основу элегии П. А. Вяземского «Уныние» (1819):

Уныние! вернейший друг души!  
С которым я делю печаль и радость,  
Ты легким сумраком мою одело младость,  
И расцвела весна моя в тиши.<sup>107</sup>

В поэзии молодого Пушкина та противоречивость душевной жизни, которая первоначально была осознана как преимущественное психологическое содержание меланхолии, представляла содержанием любовного переживания в его подлинной глубине и сложности («Желание», 1816; редакция 1825 г.):

Я слезы лью; мне слезы утешенье;  
И я молчу; не слышен ропот мой,  
Моя душа, объятая тоской,  
В ней горькое находит наслажденье.  
О жизни сон! лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье;  
Мне дорого любви моей мученье,  
Пускай умру, но пусть умру любя!<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 105.

<sup>108</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 212.

В поздней же пушкинской лирике поэтические приемы «меланхолического текста» (если воспользоваться терминологической моделью В. Н. Топорова), обнаруживающие эстетическую равноценность аксиологически контрастирующих явлений, становятся необходимым художественным оснащением, без которого нельзя обойтись в стихотворении на традиционную тему, с каноническими топижкой и заглавием, — таком, к примеру, стихотворении, как «Осень» (1833):

Унылая пора! Очей очарованье!  
 Приятна мне твоя прощальная краса —  
 Люблю я пышное природы увяданье,  
 В багрец и в золото одетые леса.  
 (III, 1, 320)

В этих хрестоматийных строках типической характерностью для «меланхолической» традиции отличаются мотивы наслаждения увяданием, находящие свою поэтическую форму в серии оксюморонов и не раз в таком виде встречаемые у Жуковского. Другая же строфа пушкинской «Осени» содержит в себе отдаленный отзвук первообразов «меланхолической» традиции — поэмы Дж. Мильтона «Il Penseroso» и опозитивированных в ней ночных бдений души и мысли.

У Мильтона:

Порой сижу у ночника  
 В старинной башне я, пока  
 Горит Медведица Большая,  
 И дух Платона возвращаю  
 В наш мир с заоблачных высот,  
 Где он с бессмертными живет...<sup>109</sup>

У Пушкина:

<sup>109</sup> Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом  
 Огонь опять горит — то яркий свет лиет,  
 То тлеет медленно — а я пред ним читаю  
 Иль думы долгие в душе моей питаю.<sup>110</sup>  
 (III, 1, 320)

Пушкинская поэтическая формула «печаль моя светла» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829), в которой русская философская критика усматривала одно из самоопределений «духа Пушкина», также восходила к психологическим антитезам «меланхолической» традиции. Характерно, что в очерке С. Л. Франка «Светлая печаль» (1949) с языком этой традиции сближается и язык философского анализа поэзии Пушкина: «Художественное выражение грусти, скорби, трагизма настолько пронизано светом какой-то тихой, неземной, ангельской примиренности и просветленности, что само содержание его кажется радостным».<sup>111</sup>

Философско-метафизический акцент вносил в меланхолическое восприятие осени Ф. И. Тютчев, но наслаждение увяданием — и его пейзажная тема («Обвеян вещею дремотой...», 1850):

Как увядающее мило!  
 Какая прелесть в нем для нас,  
 Когда, что так цвело и жило,  
 Теперь, так немощно и хило,  
 В последний улыбнется раз!..<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Ср. также цитированные строки из «Послания к Плещееву» Жуковского: «И камелек, откуда легкий жар / На нас лиет трескучая берега...» (I, 181).

<sup>111</sup> Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 301.

<sup>112</sup> Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 2. С. 24.

Приметы элегической традиции и «меланхолического текста» — и более всего образы вечерней природы и осеннего северного ненастья как неповторимого стимула для вдохновения поэта — не редкость в поздней лирике Н. А. Некрасова, в частности в его «большом стихотворении» «Уныние» (1874), заглавие которого повторяет заглавие элегии П. А. Вяземского и вообще сентиментально-романтическое слово-образ:

День свечерел. Томим тоскою вялой,  
То по лесам, то по лугу брожу.  
Уныние в душе моей усталой,  
Уныние — куда ни погляжу.

<...>

Упала ночь, зажглись в лугах костры,  
Иду домой, тоскуя и волнуясь,  
Беру перо, привычке повинуюсь,  
Пишу стихи и, — недовольный, жгу.  
Мой стих уныл, как ропот на несчастье,  
Как плеск волны в осеннее ненастье  
На северном пустынном берегу...<sup>113</sup>

Нет неожиданности и в том, что мотивы психологической рефлексии, порожденной меланхолической культурой, зазвучали и в русском романе XIX века, жанре, для которого задачи психологического познания личности имели первенствующее значение. В романе И. А. Гончарова «Обломов» (1849—1858) читатель встречает знакомую ему из произведений Жуковского диалектику радости и грусти, одновременного проживания чувства смерти и чувства жизни — при описании музицирования Ольги Ильинской (ч. II, гл. V), в связи с романтическими линиями сюжета, в эмоциональной ауре

<sup>113</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 137.

вечернего сумрака и подобного лунному свету: «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёрное покрывало... <...> Она пела много арий и романсов, по указанию Штольца; в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти. <...> В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...».<sup>114</sup>

Интеллектуальное и имажинативное наследие поэзии и романа XIX века приняла в начале XX века и русская философская мысль. «...Грусть выше радости, идеальнее, — заметит В. В. Розанов. — Трагедия выше комедии. <...> Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья — грустнее, величественнее. Мы к грустному невероятно влечемся».<sup>115</sup> Суждение это могло родиться не исключительно над страницами Евангелия, но и, как указывают упоминания драматических жанров, на основании опыта литературной классики. Это подтверждается и еще одним обобщающим высказыванием из розановской философской публицистики, уже содержащим в себе и прямое упоминание Жуковского: «...Вся русская поэзия, начиная с „Сельского кладбища“ Жуковского (перевод из Грея, но давший новый тон целому направлению), была литературою грустящею, не героической, не сопротивляющеюся, несколько элегическою, несколько даже меланхолическою. Увы,

<sup>114</sup> Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 196.

<sup>115</sup> Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1994. [Т. 3]: «В темных религиозных лучах». С. 425.

кроткое увядание и наконец надмогильная скорбь всегда были темой русских стихов, повестей, романов».<sup>116</sup>

Заклучим ряд показательных историко-литературных примеров отзывом С. Н. Булгакова о символистских изваяниях А. С. Голубкиной: «...Если проблемски уныния и изнеможения и мелькают порою в скульптуре Голубкиной, — конечно, не из них ее творчество рождается. Оно исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости, как побеждаемая ночь есть незримая, темная основа дня: существует таинственная связь между блаженством и мукой, радостью и просветленной скорбью».<sup>117</sup> Здесь еще раз встретились открытия английского сенсуализма и искания русского идеализма.

Меланхолия сыграла в русской литературе роль одного из проблемно-тематических «узлов», в содержании которого оказались заложены возможности многообразного художественного развития и, прежде всего, имевший фундаментальное значение идейный интерес к внутреннему миру личности. Меланхолия явилась этико-психологической репрезентацией человека Нового времени, совокупностью душевных свойств, отличающих его от человека более ранних исторических эпох, знаменательной философско-поэтической категорией романтической в широком смысле культуры, гносеологически насыщенным опытом, проливающим свет на природу объективного и субъективного бытия. Меланхолическое мирозерцание позволяло осознавать бытие как неразрешенное и принципиально неразрешимое, диалектически открытое противоречие.

<sup>116</sup> Розанов В. В. Когда начальство ушло... 1905—1906 гг. В Таврическом дворце // Там же. М., 1997. [Т. 8]: Когда начальство ушло. С. 107.

<sup>117</sup> Булгаков С. Н. Тоска. На выставке А. С. Голубкиной [1915] // Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 42.

Психологическое пространство меланхолии было ограничено противоположностями положительных и отрицательных душевных переживаний. Это означало, что меланхолия могла вмещать в свой смысловой объем, в пространство между полюсами, всю психологическую гамму человеческой жизни, коль скоро от полюса до полюса простирается мир. Заклучая в себе психологические антиномии, меланхолия стремилась к интеграции целого и одновременно отражала по-новому дифференцированную картину мира, давая понять, что сущность человека образуют не только тона, но и оттенки, переходы одного в другое, столкновения и сочетания контрастов, связанность и совместность разнородного. В этом смысле меланхолическая традиция сентиментальной и романтической культуры была незаменимой школой и первоисточником художественного психологизма, той «диалектики души», которая станет основой своеобразия не одного Л. Н. Толстого, но и всей классической русской литературы.

## Глава третья

КАТЕГОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ  
В. А. ЖУКОВСКОГО.  
«УЖАСНОЕ»

Отмечая многосторонность и широкий, тяготеющий к универсализму содержательный диапазон творчества В. А. Жуковского, В. Г. Белинский не раз констатировал существование в его поэтическом мире далеко отстоящих друг от друга и даже во многом противоположных один другому образов бытия и сопровождающих их эмоционально-психологических настроений: «Романтическая муза Жуковского <...> любила не одну сладкую задумчивость, но и мрачные картины фантастической действительности...».<sup>1</sup> Эти последние критик связывал с «готической» эстетикой романтической баллады: «... мрачные картины фантастической действительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодействами и преступлениями — темными преданиями средних веков...».<sup>2</sup> Балладные «ужасы» под определенным углом зрения могли производить и производили на читателей впечатление художественной антитезы меланхолическим интроспекциям элегической лирики.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1845 году // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 384.

<sup>2</sup> Там же.

При всем том Белинский не мог не замечать, что наблюдавшиеся им противоположности являются порождением и достоянием единого историко-литературного ряда. В виде вариации своей мысли о разных гранях поэтического мирозерцания Жуковского в другой статье, но в том же 1845 г., он писал о культурной целостности общества, которое в свое время «упивалось фантастическими ужасами „Двенадцати спящих дев“ или нежилось в романтической задумчивости под таинственные звуки „Эоловой арфы“...».<sup>3</sup>

«Сладкая задумчивость» элегической лирики и «фантастические ужасы» баллады действительно образовали в творчестве Жуковского «две стороны одной медали», внешне не лишённое разнородности и внутренне нерасторжимое сцепление разных поэтических жанров, в основе которых лежали, однако, общие, выработанные в одной творческой мастерской художественные принципы.

Среди историков литературы, изучавших творчество Жуковского в XX столетии, немногие, следует заметить, обращали внимание на это «единство противоположностей» — внутреннюю связь элегии и баллады в его поэтической системе: неочевидное родство двух жанров значило в их поэтике никак не меньше, чем очевидные внешние различия. Одним из исследователей, у кого это не вызывало сомнений, был Г. А. Гуковский. «... Эстетика баллад Жуковского та же, что и эстетика „Вечера“, — писал ученый в известной своей книге; — в них те же мотивы, то же мировоззрение, тот же стиль, тот же слог, та же семантика, та же мелодия стиха, те же „пейзажи души“. Правда, в них есть сюжет, которого нет в лирике, но и в них сюжет — самое второстепенное дело,

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Мысли и заметки о русской литературе // Там же. С. 434.



а лирикой являются и они. Весь Жуковский — лирик, и в этом отношении „Эолова арфа“ мало чем отличается от „Сельского кладбища“». <sup>4</sup>

Совпадение этого исследовательского мотива с мотивами критики Белинского не было, конечно, делом случая. В своих подходах к Пушкину Жуковский во многом следовал Белинскому, и даже композиционные контуры цикла его работ, посвященного историческому становлению пушкинского «реалистического стиля» и предполагавшего предварение характеристики Пушкина экскурсами в область творчества его литературных предшественников, в определенной степени воспроизводили «план» критического цикла Белинского «Сочинения Александра Пушкина» (1843—1846).

\* \* \*

Еще в ранних (относящихся к 1805 г.) эстетических штудиях-конспектах классических трудов по теории литературы Жуковский сосредотачивал свою мысль на «законах» такого жанра, как трагедия, акцентируя в его поэтике одно совершенно особое качество. Так, пытаясь составить представление об эстетическом учении Аристотеля по многотомному «курсу» французского классика Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей» («Lycée, ou course de littérature ancienne et moderne. 16 tomes en 19 vols. 1799—1805»), он отводил этому качеству заметное место в своих выписках из первого тома: «Трагедия есть подражание действию важному... <...> которое, приводя в жалость и ужас, должно в нас исправлять сии страсти (очищать, умерять, изменять), т. е. делать их приятными посредством подражания, то есть чтобы мы, сожалея о том, что бы в натуре произвело в нас чувство тягостное и неприятное, не

<sup>4</sup> Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 69.

чувствовали сей неприятности и вместо того наслаждались» (XII, 13).

Среди литературно-критических статей Жуковского, помещенных им позднее в журнале «Вестник Европы», значением определенной программности было наделено «Рассуждение о трагедии» (1811. Ч. LXI. № 8), переведенное из английского философа-сенсуалиста Давида Юма («Of Tragedy», 1757). Весьма примечательной здесь была достаточно удаленная от классического репертуара эстетических тем мысль о чувственно-психологической природе эстетических состояний, а равно и о том, если последовать формулировке историка английской философии, «что именно происходит с сенситивными переживаниями в нашем сознании при образовании эстетических представлений».<sup>5</sup> Основной же вопрос, которым задавались автор статьи, — и не в последнюю очередь ее переводчик, — носил, однако, признаки того же эстетического парадокса, который Жуковский уже однажды подметил в конспекте Лагарпа: «Удовольствие, которое во время представления хорошей трагедии зритель находит в ощущениях ужаса, горести, сострадания, по натуре своей неприятных, может с первого взгляда показаться неизъяснимым. <...> Единственная цель стихотворца — возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас; чем живее сии чувства, тем живее и самое наслаждение; мы счастливы в ту минуту, когда слезами, рыданиями или воплями можем облегчить сердце свое, исполненное сострадания и нежной скорби» (XII, 302).

<sup>5</sup> Нарский И. С. Эстетика Давида Юма и Адама Смита // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973. С. 277 («История эстетики в памятниках и документах»); см. также: Канунова Ф. Э. Литературно-критические эссе Юма в восприятии В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1989. Вып. 15. С. 28—33.

В поисках ответа на вопрос о взаимосвязях, в частности, «ужаса» и «наслаждения» Юм ссылался на Бернара де Фонтенеля, почтенного представителя французского классицизма, писателя и теоретика искусства, который в своих «Размышлениях о поэтике» («*Réflexions sur la poétique*», 1742) уделял специальное внимание однородности причин «удовольствия» и «горести». «Удовольствие и горечь, — так это звучало на языке Жуковского, отчасти ассимилировавшем язык Фонтенеля, — столь отличные одно от другого чувства, мало различаются в своих причинах. <...> Бывает приятная и сладостная печаль: это страдание ослабленное и утихшее. Сердце любит движение; предметы меланхолические и даже горестные — если только ощущение горести услажено посторонними обстоятельствами — имеют для него прелесть. Мы плачем о несчастьях героя <театрального действия>, к которому привязаны сердцем, но в то же время утешаемся, уверены будучи, что эти несчастья вымышленные, и сия-то смесь разнообразных чувств производит приятную горечь и сладостные слезы» (XII, 303—304).

С сочувствием ссылаясь на Фонтенеля, рассуждения которого, бесспорно, предвосхищали предромантическое учение о «смешанных ощущениях» как психологической основе новоевропейской поэзии,<sup>6</sup> Юм вместе с тем видел в «удовольствии» от трагического не только иллюзию, создаваемую «услаждающими» свойствами вымысла, но и проявление «симпатии» воспринимающего к воспринимаемому, их ассоциативную связанность. Кроме того, «неприятные» аффекты способны, по мысли Юма, преобразовываться в «приятные чувства» и за счет воздействия на человека художественных

<sup>6</sup> См.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 16—19.

средств во всем многообразии этого понятия. «Живость воображения, сила выражений, гармония стихов, прелесть подражания, — такие эквиваленты терминологии английского сенсуализма Жуковский находил в своем переводе Юма, — сами по себе очаровательны для души; когда же все они соединяются в предмете, производящем в нас какую-нибудь особенную страсть, тогда они изменяют действие этой второстепенной страсти, совершенно подчиняя оную главной, сильнейшей, и удовольствие наше оттого возрастает. Страсть сия, будучи возбуждена простым явлением существенного предмета и не подчинена другой, более сильной, могла бы быть и неприятною и тягостною; напротив, производимая действием искусств изящных, смягченная ими или украшенная, она привлекательна и душа предается ей с живым наслаждением» (XII, 306—307).

К трагедии как особому и даже исключительному художественному виду, который «делает для нас ужас и сожаление приятными» («Конспект по истории литературы и критики», конец 1800-х гг.; XII, 148), Жуковский обращался и в других своих критико-эстетических работах, и, с одной стороны, это были размышления над сущностью древнейшего драматургического жанра, а с другой, опыты понимания искусства как такового, как творческого акта, в котором очевидное, обнаженное противоречие может стать источником создаваемых значений. Трагедия для Жуковского как будто бы концентрировала в себе общие законы искусства.

Во всяком случае родство между трагедией и лирической поэзией, в тех свойствах их художественной природы, которые были для Жуковского наиболее существенны, распознавалось им уже на поверхности явлений. Подобно тому, как лирическая поэзия почерпала свое содержание в сложности «смешанных ощущений», в «радостно-грустной» меланхолии

как наиболее репрезентативном нравственно-психологическом состоянии человека Нового времени, состоянии, отражавшем, кроме того, нелинейные русла протекания его душевной жизни, трагедия тоже становилась перекрестком разнородных и даже противостоящих друг другу нравственно-психологических стихий, тоже являла собой многосоставный художественный сплав, соединявший несоединимые, казалось бы, элементы духовного бытия человека. В симметричном соответствии с тем, как меланхолия в лирике принимала характер «сладостной печали», трагедийная поэтика делала «сладостным» самый «ужас». В том и другом объекте приобретало характерную наглядность внерациональное и сверхлогическое превращение отрицательного состояния в положительное, необыкновенно усложнявшее традиционную картину мира, создававшее и новую глубину во взгляде человека на самого себя. То и другое как будто бы еще в недрах классических художественных традиций таило возможности романтического преобразования искусства.

\* \* \*

Была своя историческая закономерность в том, что открывшиеся взаимосвязи и взаимодействия, взаимоотражения и взаимопереходы заведомых противоположностей, и именно тех противоположностей, на которые будет обращено творческое внимание Жуковского, стали занимать в XVIII веке европейскую эстетическую мысль, в разных ее национальных и культурно-исторических формациях и видоизменениях.

Задолго до эстетических статей Юма, еще в начале столетия, один из издателей и постоянных авторов лондонского журнала «Зритель» («The Spectator») Джозеф Аддисон, представитель «эмпирической» школы в эстетике английско-

го Просвещения, в одном из своих многочисленных журнальных эссе (1711. № 40) остановил взгляд на парадоксах трагедии: «Ужас и сочувствие оставляют в душе приятную боль и заставляют публику замирать в таком серьезном напряжении мысли, которое длится гораздо дольше и доставляет намного больше восторга, чем любые мелкие преходящие всплески радости и удовлетворения».<sup>7</sup>

Собственно эстетические претворения философии английского сенсуализма отличали появившееся в 1757 г. «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» («A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful») Эдмунда Бёрка.<sup>8</sup> «В действительности страх, — утверждал этот провозвестник эстетики сентиментализма, — во всех каких бы то ни было случаях, либо более открыто, либо скрытно, является господствующим принципом возвышенного».<sup>9</sup> Именно Бёрк впервые задумался о возможности положительного преобразования отрицательных переживаний — мысль, в силу своей диалектической природы непредставимая в классических эстетических учениях. Обосновывая это положение своей теории, Бёрк не случайно связывал его прежде всего с аффектами страха: «Все *общие* отрицательные состояния (*privations*), характеризующиеся отсутствием позитивного начала, — пу-

<sup>7</sup> «Спектейтор» / Пер. с англ. Е. С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Поп. Аддисон. Джерард. Рид. С. 91.

<sup>8</sup> Английское издание этого трактата, выпущенное в 1792 г., зарегистрировано в составе библиотеки В. А. Жуковского. См.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Сост. В. В. Лобанов. С. 355 (№ 2591).

<sup>9</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 89.

стота, темнота, одиночество и молчание — величественны, потому что все они вызывают страх».<sup>10</sup>

«Полагаю, что великий художник может сделать прекрасным изображение голов Эвменид, покрытых извивающимися змеями, — откликнулся исканиям английской эстетики в своих «Салонах» («Les Salons», записи 1776—1777 гг.), хотя и не без традиционалистского морализма, французский просветитель Дени Дидро. — Пусть Медуза будет красивой, но пусть выражение ее лица внушает мне ужас; это вполне возможно: это женщина, на которую мне приятно смотреть, но подойти к ней я боюсь. <...> Устрашайте меня, я на это согласен; но пусть ужас, внушаемый вами, будет ослаблен какой-нибудь великой нравственной идеей».<sup>11</sup>

Чем ближе европейская культура подходила к границам романтизма, тем более сближались этико-психологические и эстетические полярности, тем более оправданий было у этих сближений. Ранний немецкий романтик Вильгельм Вакенродер в своем эстетическом сочинении «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» («Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst», 1798) констатировал: «Чтобы насытить свою жажду жизни, она <душа> неустрашимо проникает во все более дикие лабиринты, дерзновенно ищет ужасов меланхолии, горьких мук боли...».<sup>12</sup> При этом романтический мыслитель вполне отдавал себе отчет в том, что эти духовные процессы были прямо сопряжены с кризисом прежнего доверия к рационалистической картине мира, поскольку в его рассуждениях подчеркивалась «своенравность, с которой в душе

<sup>10</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 101.

<sup>11</sup> Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 329—330 (пер. с фр. Вал. Г. Дмитриева).

<sup>12</sup> Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. С. 177.

человека дружат и рождаются между собой радость и боль, природа и искусственность, невинность и неистовство, смех и страх...».<sup>13</sup>

В 1790-е годы эстетические идеи слитного существования отрицательных и положительных состояний, «ужаса» и «удовольствия» получают распространение и в русской литературе и критике.<sup>14</sup> На «швейцарских» страницах «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина помещен, среди прочего, рассказ о внезапной и ужасной гибели двух влюбленных из «горной деревеньки» — Лизеты и Жана — во время прогулки в Альпах (записи от 4 и 6 марта 1790 г.). Повествование здесь носит почти бытовой характер, однако в концовке переключается в своего рода мифопоэтический регистр: альпийский пейзаж оказывается увенчан фигурой сидящей на развалинах «богини Меланхолии во мшистой своей мантии». В непосредственных путевых впечатлениях автора также смешиваются реальное и воображаемое: «Со всех сторон окружали нас пропасти, из которых каждая напоминала мне Лизету и Жана, — пропасти, в которые нельзя смотреть без ужаса. Но я смотрел в них и в этом ужасе находил некоторое неизъяснимое удовольствие, которое надобно приписать особливому расположению души моей».<sup>15</sup>

Мотивы «Писем русского путешественника» находили продолжение и развитие в критике и публицистике Карамзина, не в последнюю очередь в обширной серии статей и заметок, помещенных писателем в 1795 г. в отделе «Смесь» газеты

<sup>13</sup> Там же. С. 178.

<sup>14</sup> См.: Арзуманова М. А. Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII века // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 210—216 (XVIII век. Сб. 6); Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 52—54.

<sup>15</sup> Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 275.

«Московские ведомости». Читатель встречал здесь, к примеру, переведенный из «Исследования природы» («Études de la Nature») Бернардена де Сен-Пьера лирико-медитативный фрагмент «О чувстве меланхолии», в котором автор лишний раз обращал внимание на родственность меланхолического мирозерцания ощущениям притягательности «ужасного»: «Гармония между телом и душою бывает причиною того, что самые ужасные феномены природы часто нравятся нам лучше веселых картин её. Путешественники ездят в Неаполь более для Везувия, нежели для прекрасных садов, его окружающих; поля Италии и Греции, усеянные мшистыми развалинами, приятнее обработанных полей Англии; картина бури занимательнее картин тишины, и падение башни привлекает более зрителей, нежели ее строение».<sup>16</sup>

Затронутую Карамзиным тему не обошли вниманием его многочисленные последователи. В переведенном «из Ривароля» сочинении «О вежливости нравов» В. В. Измайлов придавал эстетическому открытию sentimentalной литературы характер «общего места»: «...Ужасное, приятное и высокое равно происходят из <...> общего источника».<sup>17</sup>

Из числа последователей Карамзина как путешественник, очеркист, эпистолограф, наблюдатель природы, между прочим, не может быть исключен и Жуковский, в дневниках и письмах которого мы встречаем немало реплик и замечаний, «калькирующих» описательную риторiku «Писем русского путешественника»: «Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца...» («О таинственности», 1808—1809; XIII, 53); «...И с высоты <...> любовались ужасом окрестностей» («Путешествие по Сак-

<sup>16</sup> Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 72.

<sup>17</sup> Измайлов В. В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 2. С. 170.

сонской Швейцарии», 1821; XIII, 177); «Фридриху теперь задана задача: кто-то хочет иметь две картины; на одной должна быть изображена природа Италии во всей ее роскошной и величественной прелести; на другой — природа Севера, во всей красоте ее ужасов, и последнюю взялся написать Фридрих» (там же; XIII, 182). Противопоставление Италии и Севера в последней записи из дневника Жуковского, необходимо уточнить, имело в виду далеко не только географические координаты; эти противоположности обозначали на карте мира и культурные полюса: Италия знаменовала собой родину классического искусства, а Север и «природа Севера» выступали в качестве естественной почвы искусства романтического.

Замыкая в определенном смысле эпоху и культуру сентиментализма и предромантизма, создавая их резюмированный образ в характеристике юной Татьяны Лариной, А. С. Пушкин в «Главе пятой» (1826) стихотворного романа «Евгений Онегин» подводил черту под литературной историей темы и одновременно извлекал из нее своего рода смысловой экстракт, которым отныне нельзя было пренебречь в художественном познании «внутреннего человека»:

Что ж? Тайну прелесть находила  
И в самом ужасе она:  
Так нас природа сотворила,  
К противуречию склонна.  
(VI, 100)

\* \* \*

Мысли о трагедии, об «ужасе» как ее неотъемлемом атрибуте, о просветляющем потенциале этого «ужаса» и вообще об эстетических свойствах «ужасного» совершенно не случайно занимали Жуковского на рубеже 1800—1810-х гг. В это вре-

мя создавались его первые баллады, балладная же поэтика, основы которой закладывались в его творчестве, включала в себя «ужасное» в качестве базисного, жанрообразующего элемента. Баллады «в страшном роде»<sup>18</sup> предусматривались в качестве отдельного, обособленного «подвида» в системе новых, романтических жанровых форм.

Будучи носителем «ужасного», баллада, согласно теоретико-литературным представлениям Жуковского, должна была усвоить, воспринять историческое наследие данной эстетической категории, даже если эта эстетическая категория в начале XIX в. еще не вполне сложилась и во всяком случае не была узаконена в науках об искусстве.<sup>19</sup>

Генеалогия баллады, английской и немецкой «баллады ужасного содержания» (XII, 23), как выразился Жуковский в своем переводе-конспекте (1806) «Поэтики» Эшенбурга, глубоко в толщу истории не уходила; как литературный жанр баллада возводила свою родословную только к XVIII столетию, и потому экстраполяция на ее поэтический мир «ужас-

<sup>18</sup> Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 132 (письмо от 1 декабря 1814 г.).

<sup>19</sup> Не будет лишним заметить, что в ожидании своего места среди категорий эстетической теории «ужасное» пребывало достаточно длительное время. Лишь к середине XX столетия в русской философской литературе приобретают некоторую систематичность попытки поставить слово «ужас» в точный понятийный ряд и очертить его «строгим» семантическим контуром. «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, — писал Н. А. Бердяев, — нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия» (Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 58). Положенный в основу этой классификации принцип едва ли можно подвергнуть сомнению, хотя язык акцентированных здесь в словах «страх» и «ужас» значений не содержит, противопоставленные слова тяготеют к синонимии.

ного» трагедии, жанра с античными корнями, теоретического заблуждения не составляла. К «ужасной», согласно терминологии эпохи, балладе можно было приложить классические параллели и аналогии, коль скоро в ее жанровой основе зачастую лежала сопряженная с эмоциями страха сюжетная коллизия и это художественное образование тоже должно было стать источником положительных эстетических впечатлений. О том, что Жуковский вполне сознавал эту проблематику, переживая ее как предмет авторефлексии, со всей определенностью свидетельствовали его дневниковые записи еще «добалладного» периода. Рассуждая в дневнике 1806 г. о разновидностях балладного жанра и обозначая их именами Бюргера и Шиллера, будущий «балладник» подчеркивал в Бюргере «простоту рассказа», «счастливое употребление выражений простонародных», но и еще одно немаловажное достоинство: «В особенности изображает он очень счастливо ужасное, то ужасное, которое принадлежит к ужасу, производимому в нас предметами мрачными, призраками мрачного воображения; картины свои он заимствует от таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов; но мрачное владычество суеверия» (XIII, 36).

Из этих противопоставлений «древних и новых» следовало, что классические понятия об «ужасном» составляли в сознании Жуковского своеобразный эстетический фундамент, на котором возводилось новое здание романтической, прежде всего балладной поэтики «ужасного». Различия между «фантазией древних поэтов» и «мрачным владычеством суеверия» при рассмотрении одного на фоне другого очевидным образом оттенялись. Еще и в этой связи творцу нового, романтического поэтического жанра, неведомого поэтикам античности, невозможно было отрешиться от соотношений своего творческого опыта с традициями классики, освященными

историей. Перед романтическим поэтом вставала задача необыкновенной сложности: возвысить до той ступени культурной шкалы, на которой стоял мифологический мир античности, облагороженный к тому же поэзией греко-римской ойкумены, простонародные, национально окрашенные, сохраняющие в себе черты первобытности и в то же самое время христианские легенды, уходившие корнями к таким верованиям, которые, вливаясь в русло христианской культуры, достаточно далеко расходились с церковной догматикой и носили на себе во многих отношениях клеймо «варварского» мифотворчества.

На бросающиеся в глаза контрасты между классическим обликом, например, сюжета о гибельности любовной страсти (известного мировой поэзии с древнейших времен) и его романтической версией (как раз балладой и утвержденной) сразу обратили внимание первые читатели первой баллады Жуковского «Людмила» (1808), вольного переложения восходившей к фольклору баллады Готфрида Бюргера «Ленора» («Lenore», 1773), «неверного и прелестного подражания» (XI, 220), согласно критической характеристике Пушкина. Оттенок хрестоматийности получило в летописях русского романтизма свидетельство Ф. Ф. Вигеля, литератора и мемуариста, входившего в общество «Арзамас» под кличкой «Ивиков Журавль», о ранних впечатлениях читателей от «Людмилы», ложившихся еще на почву классического литературного воспитания и вкуса: «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (я говорю только о просвещенных людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, предста-

вить нам бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма».<sup>20</sup>

В этом отклике современника красноречиво не только опасение относительно того, что введение в поэзию образов фольклорной «чертовщины» может быть чревато «порчей вкуса», разумеется, классического. В высшей степени показателен и тот мифологический сюжет, который противопоставляется здесь сюжету балладному и столь контрастирует с ним. Воспетая Овидием и Вергилием, история Геро и Леандра, любовников, живших на противоположных берегах Геллеспонта и каждую ночь встречавшихся благодаря тому, что Геро зажигала на своем берегу огонь, а Леандр переплывал пролив в ночной темноте на путеводный свет этого маяка, — это история героического преодоления природных препятствий, совершаемого ради любви. Трагическая гибель Леандра в морской пучине, наступающая его в ту ночь, когда от бушующей бури огонь маяка гаснет (с грандиозностью всемирного мифологического действия все это было изображено на монументальной картине П.-П. Рубенса «Геро и Леандр», 1605), обнаруживала могущественный и грозный характер природных сил, непобедимость материальной стихии, с которой решался вступить в борьбу только человек, одержимый сердечным недугом во всей его неукротимости и столько же стихийный.

<sup>20</sup> В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 164.

Так-то всяческий род на земле, и люди, и звери,  
И обитатели вод, и скотина, и пестрые птицы  
В буйство впадают и в жар: вся тварь одинаково любит,<sup>21</sup> —

такой нравственный урок извлекал из этого мифа Вергилий в книге третьей своих «Георгик» («Georgica», 38—29 гг. до н. э., перевод С. В. Шервинского).

Изображая перипетии любовной страсти, романтическая баллада также представляла это состояние человека выходом за границы моральной и эмоциональной нормы. Страсть эта, однако, не могла уже называться и одержимостью или «жаром», поскольку принимала и вовсе иррациональный облик, ставила человека перед лицом не всемогущего даже естества, но явлений сверхъестественных, метафизических. Происходило касание «мирам иным», и в этом прежде всего давала себя знать романтическая картина мира. В большинстве баллад Жуковского, — за исключением, может быть, «античных», хотя и в образы античного происхождения им вносилось неклассическое содержание, — есть этот выход за пределы так или иначе освоенной и обжитой материальной реальности, в неизвестность «фантастической действительности» (повторим определение Белинского), и выход, сопряженный с решительным отречением от умопостигаемых представлений о мире.

Вполне объяснимым было недоверие, с которым встречали баллады Жуковского читатели, смотревшие на них под углом зрения классических эстетических учений, в особенности же представители тех литературных кругов, которые Ю. Н. Тынянов в свое время объединял определением «младоархаистического движения».<sup>22</sup> Таковым был, как известно, А. С. Гри-

<sup>21</sup> Вергилий. Собр. соч. СПб., 1994. С. 97.

<sup>22</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 36—56.

боедов, участник полемики о балладе, происходившей в 1816 г. в журнале «Сын отечества».

«Способ, который употребляет мертвец, чтоб уговорить Людмилу за собою следовать, — писал будущий автор „Горя от ума“ в резонансной в свое время «критике», — очень оригинален.

Чу! совы пустынной крики!..»<sup>23</sup>

(В скобках заметим, что эта сова относится к тому же орнитологическому — и поэтическому — семейству, что и сова «Сельского кладбища»:

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом  
Той башни, сетует, внимаема луной,  
На возмущившего полуночным приходом  
Ее безмолвного владычества покой.

(I, 53)

Общая фауна тут неизбежна, поскольку общим и в элегии, и в балладе Жуковского оказывается и место действия: *сельское кладбище*. В «Леноре» Бюргера, кстати сказать, элегической совы нет, зато есть невозможная у Жуковского по эстетическим соображениям «жаба, квакающая в пруду».)

«Кажется, что крик сов вовсе не заманчив и он должен бы удержать Людмилу от ночной поездки... — продолжал Грибоедов свои иронические комментарии к балладе Жуковского. — <...> Наконец, когда они всего уже наслушались, мнимый жених Людмилы признается ей, что дом его гроб и путь к нему далек. Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался, но не все видят вещи одинаково. Людмила обхватила мертвеца нежною рукой и помчалась с ним».<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Грибоедов. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады *Ленора* // Сын отечества. 1816. Ч. 31. № XXX. С. 158; также: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 261.

<sup>24</sup> Там же.



При всем остроумии грибоедовской полемики ее всепроникающий логизм оказывался не вполне пригодным критерием оценки обсуждаемой сверхлогической материи. «Если бы героиня послушалась доводов рассудка, — замечала современная исследовательница, — поэту было бы не о чем рассказывать и сюжет не состоялся бы».<sup>25</sup> Между тем поэт рассказывает здесь о том, что в человеческой природе дают о себе знать силы, превышающие власть рассудка, и любовная страсть относится к числу этих сил, не подвластных разуму.

Некоторые из баллад Жуковского воссоздавали и хорошо знакомые классической поэзии ситуации предстояния человека перед таинствами природы; архаическими прообразами этих ситуаций были еще опыты Одиссея. К числу баллад подобного рода относились произведения, переведенные поэтом в 1818 г. из И.-В. Гёте: «Рыбак» («Der Fischer», 1778) и «Лесной царь» («Erlkonig», 1782), «фантастические баллады фольклорного содержания».<sup>26</sup> Также вызвавшие журнальную полемику, и опять-таки на основании своего иррационализма, стилистического и образно-понятийного, эти баллады обнаруживали признаки творческого единства не только по принадлежности к одному поэтическому миру, но и прежде всего по той «философии природы», которая была в них заключена. Природа представала в этих произведениях лишь снаружи облеченной в покровы материальных предметов и явлений, внутренняя же ее жизнь всецело определялась присутствием таинственных духовных сущностей, аналогичных тем, которые носил в глубине своей души тоже воплощенный в материальной оболочке человек. Эти духовные сущности время от времени выходили на материальную по-

<sup>25</sup> Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 90.

<sup>26</sup> Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 82.

верхность бытия и даже принимали, подобно «лесному царю» и его «дочерям», антропоморфные обличия, хотя и двоящиеся («лесной царь» — «туман над водой», его «дочери» — «ветлы седые»). Спиритуальные призраки, в экстремальных случаях сбрасывающие с себя камуфляж бестелесности и обнаруживающие подобие воплощенности, они тем не менее были по преимуществу скрыты от человеческого созерцания, не давались эмпирическому знанию, опять-таки уклонялись от света разума, являвшего, впрочем, при столкновении с ними ограниченность и бессилие, и по своей непостижимости соотносились с миром чудесного. «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, обобщавший распространенные теоретико-литературные представления первых десятилетий XIX в., трактовал чудесное как фундаментальный элемент баллады немецкого происхождения: «У немцев баллада состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романа наиболее тем, что всегда основана бывает на чудесном...».<sup>27</sup>

Чудесное, однако, крайне редко открывалось человеку сторонами благоволения и дружелюбия. Напротив, оно было к нему безучастно и, более того, враждебно, подстерегало его в состояниях уязвимости и слабости, создавало вокруг него атмосферу прельстительных и губительных искушений и соблазнов, пребывало в неизменной готовности обернуться по отношению к нему ликами ужаса, явить в себе, говоря словами В. В. Розанова, «лешее начало». «У Жуковского ребенок погибает от страха, — писала об отличиях перевода от оригинала известной немецкой баллады М. И. Цветаева. — У Ге-

<sup>27</sup> Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 1. С. 62—63.

те от Лесного Царя». <sup>28</sup> Но русский поэт едва ли мог провести сколько-нибудь отчетливую грань между сливающимся с туманом персонажем анимистических мифов и чувством вселяемого им в человеческую душу безотчетного и непреодолимого страха.

\* \* \*

Жуковский, отмечал в критико-библиографической заметке 1817 г. Н. И. Греч, «удивительно владеет языком, столь упорным против большей части наших стихотворцев, и чрезвычайно живо изображает описываемые им в стихах предметы, особенно величественные и ужасные». <sup>29</sup>

Литературная репутация такого рода, которую составили Жуковскому во многом его ранние баллады, была в русской поэзии 1810-х гг. явлением новым и небывалым, а потому и удивляющим, но при всем том на пути «ужасного», особенно в их начальных стадиях, поэт вступал с известной осторожностью. Его не могла не занимать, уже в поэтической практике, та эстетическая проблема, которую он в годы своих занятий теорией словесности обдумывал как единство «ужасного» и «приятного». Отчасти поэтому, словно ставя преграды ничем не ограниченному развитию поэтических стихий «ужасного», создававших определенную угрозу эстетическому равновесию романтической поэзии, он вносил в свои баллады значительную долю сдерживающей эти стихии и отчасти сентиментальной идеализации. Грибоедов имел основания дать загробному герою «Людмилы» иронические характерис-

<sup>28</sup> Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 433.

<sup>29</sup> Б. п. [Греч Н. И.]. Современная русская библиография. Новые книги. 107. Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского // Сын отечества. 1817. Ч. 39. № XXXII. С. 231.

тики: «Этот мертвец слишком мил, живому человеку нельзя быть любезнее. <...> Потом мертвец опять сбивается на тон аркадского пастушка...». <sup>30</sup>

Пристальное внимание участников журнальной дискуссии о балладе — отметим лишь задевший их эстетические вкусы и также памятный позднее ее мотив — вызвала одна из центральных сцен бюргеровской «Леноры», а именно та, в которой скачущих на коне героев балладного повествования окружает летучий рой кладбищенских привидений. Эти «пляски смерти», — возможно, фольклорные первоисточники сюжета не были лишены связей с этой фантазмагорической темой средневековой культуры, — относятся к числу наиболее мрачных мест в событийной ткани баллады Бюргера, являя собой точку наибольшего, наряду с кульминацией, сгущения образов «ужасного». Сюда были направлены Жуковским и максимально возможные средства идеализации, превращавшие «ужасное» в род поэтической мистики, в призрачные видения бесплотных «теней».

Тенденции эстетического «смягчения» и «сглаживания» образов «ужасного», которые давали себя знать в первых балладах Жуковского, наложили заметный отпечаток на критические и читательские представления о преобладающем характере поэтического мышления поэта и определяющих качествах его стиля. Весьма характерно, что одно из наиболее ярких впечатлений, которое эти баллады оставили, например, у П. А. Вяземского, оказалось вызвано не столько «страшным», сколько соединением «страшного» с «трогательным». Об этом он напишет в стихотворении «К подруге» (1815),

<sup>30</sup> Грибоедов. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады *Ленора*. С. 158—159; также: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 260, 262.

полном самых разных суждений на литературные темы. Трехстопный ямб, избранный здесь поэтом в качестве стиховой формы, заметим попутно, сразу относил это стихотворение к тому кругу насыщенных литературными вопросами стихотворных посланий 1810-х гг., центром которого было стихотворение К. Н. Батюшкова «Мои Пенаты. Послание к Жуковскому» и Вяземскому» (1811—1812):

...И, может быть, молодой  
Наперсник фей и граций,  
Веселый, как Гораций,  
И сумрачный порой,  
Как самый Громобой,  
К полуночи ненастной  
Балладою ужасной  
Придет нас восхищать  
И внемлющих безгласно  
И трогать, и пугать...<sup>31</sup>

В менее смягченных и завуалированных формах, без идеализирующей эстетической «редукции», «ужасное» являло себя у Жуковского там, где его поэзия соприкасалась с особой областью христианской мифологии — демонологической фантастикой. Это, кстати сказать, проливалось свет и на то, почему, например, на заседаниях литературного общества «Арзамас» (где Жуковский носил прозвище Светлана) поэта порой удостаивали титула «Бесописец Светлана».<sup>32</sup>

Один из важнейших творческих фактов этого — очерченного демонологическими мотивами — тематического круга — переведенная Жуковским в 1814 г. из Роберта Саути «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на

<sup>31</sup> Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 61.

<sup>32</sup> См.: «Арзамас». Сборник в двух книгах. М., 1994. Кн. 1. С. 329.

черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» («The old women of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her», 1799). Особую поэтическую достоверность этой «небылице» — «британской музы небылице» — придавало существование средневековых источников. Для Саути таким источником послужил датированный 852 г. латинский текст Матью из Вестминстера, известный как рассказ о Берклейской ведьме («The witch of Berkeley»),<sup>33</sup> — поэт приводил его в качестве предисловия к своей балладе в прижизненных изданиях. Сюжет об умершей колдунье, души которой домогается в течение трех ночей сатана, был знаком и русскому читателю, в виде главы составленного в XVII в. сборника переводных памятников повествовательной прозы (иногда их называют новеллами) «Великое Зерцало». Это глава 138 «О некоей чаровнице и о ее осуждении», текст которой не лишен сходства с текстом предания о Берклейской ведьме.<sup>34</sup> Сравнивая этот «занимательный сборник» с литературой, которую питали византийские источники, Ф. И. Буслаев относил его к кругу «более свободного, легкого и поэтического чтения», которое «приучало наших предков смелее смотреть на беса и даже несколько заинтересоваться его проделками более искусной западной работы».<sup>35</sup>

В письме к А. И. Тургеневу (от 20 марта 1814 г.) Жуковский представлял свою балладу как не чуждый экстремально-

<sup>33</sup> См.: Вольпе Ц. Комментарии // Жуковский В. А. Стихотворения: [В 2 т.]. Л., 1939. Т. 1. С. 394. (Библиока поэта. Большая серия. [1-е изд.]).

<sup>34</sup> См.: Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 138-140, 307-308.

<sup>35</sup> Буслаев Ф. Бес // Буслаев Ф. Мои досуги: В 2 ч. М., 1886. Ч. 2. С. 10.

сти опыт поэтизации страха: «...вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы!»<sup>36</sup> Действительно, среди «ужасных» баллад Жуковского это произведение занимает совершенно особое место уже потому, что поэтическая атмосфера страха сгущается здесь даже не по мере приближения повествования к кульминационной вершине сюжета (как это происходит, например, в переведенной Жуковским также из Саути балладе «Адельстан», 1813), но заполняет собой весь объем сюжетного пространства, с усилением напряженности соответственно фольклорному «принципу троичности с нарастанием». Более того, в балладе о «старушке» Жуковский делает попытку дать, как мы отметили, со ссылкой на Ф. И. Буслаева, изображение дьявола, да еще и торжествующего, что, согласно свидетельствам современников и ряду исторических документов, навлекло на это сочинение цензурные гонения. «Баллада „Старушка“, ныне явившаяся „Ведьмой“, — такова была резолюция цензора, перечеркнувшего текст красными чернилами, — подлежит вся запрещению, как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом».<sup>37</sup>

Изображение дьявола в балладе Жуковского удерживало существенные черты английского оригинала. У Саути:

And in He came with eyes of flame  
The devil to fetch the dead,  
And all the church with his presence glow'd  
Like a fiery furnace red.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. С. 128.

<sup>37</sup> Русская старина. 1887. Т. 61. С. 485.

<sup>38</sup> The Poetical Works of Robert Southey, Esq. L., 1815. Vol. XIII. P. 205. — Издание с момента своего выхода в свет находилось в библиотеке Жуковского и до сих пор хранится в ее фондах в ИРЛИ

[И он вошел с пылающими глазами,  
Дьявол, чтобы унести усопшую,  
И вся церковь от его присутствия раскалилась,  
Как разожженная до красноты печь.]

Работая над переводом этого четверостишия, Жуковский создал несколько вариантов текста, причем отвергнутые варианты не только не уступали окончательному, но отчасти его и превосходили. Поэт должен был, как показал Н. В. Измайлов, уступить в данном случае требованиям цензуры.<sup>39</sup>

В прижизненных изданиях Жуковского (а равно и в новейшем Полном собрании сочинений и писем в двадцати томах) строфа сохранила подцензурный облик:

И Он предстал весь в пламени очам,  
Свирепый, мрачный, разъяренный;  
Но не дерзнул войти он в Божий храм  
И ждал пред дверью раздробленной.  
(III, 55)

Однако в белой рукописи, носящей название «Баллада, в которой описывается, как одна киевская старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», эти стихи звучат сильнее:

И Он предстал весь в пламени очам,  
Свирепый, мрачный, разъяренной;  
И вокруг него огромный Божий храм  
Казался печью раскаленной.<sup>40</sup>

(Пушкинском Доме) РАН; см.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Сост. В. В. Лобанов. С. 385. № 2774.

<sup>39</sup> См.: Измайлов Н. В. Примечания // Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 812. (Биб-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

<sup>40</sup> Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН. Ф. 475. Разр. 1. Оп. 9. № 8. Л. 3.

Этот вариант перевода, кроме того, ближе к оригиналу, не говоря о том, что красный цвет, в который окрашивает здесь храм дьявольское пламя, воспроизводит колорит мифологических первоисточников: он имел символическое значение цвета одного из трех лиц сатаны, а именно лица, запечатленного гневом, психологическим состоянием, противоположным любви.<sup>41</sup> Но и та, и другая версия перевода в одном от оригинала все же отстоят. В изображении дьявола Жуковский избегает называть его прямым именованьем, предпочитая любому определяющему слову, существительному или прилагательному, выполняющее функцию эвфемизма местоимение *он*. Это, между прочим, отражает бытующую во многих народно-национальных культурах традицию табуирования имен и названий «нечистой силы».<sup>42</sup>

Что же касается ключевого мотива архаических средневековых прасюжетов и созданных на их основе романтических баллад, английской и русской, то таковым становится противостояние и борьба материального и сверхматериального, естественного и сверхъестественного, получающие выражение в отчаянной и безнадежной попытке героини найти укрытие и защиту от натиска метафизических сил в нагромождениях физических преград.

В «Великом Зерцале» эти преграды, крепость и твердость которых кажутся героине повествования неприступными и непреодолимыми, регламентируются с обстоятельностью иных духовных завещаний: «Завещаю же вам тело мое еленею кожею обшейте и во гроб намеренный вложивши железом по-

<sup>41</sup> См.: *Аверинцев С. С.* Сатана // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 414

<sup>42</sup> См.: *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 132.

крыйте и оловом спаяйте, и еще обвейте тремя великими ужищи».<sup>43</sup>

Саути превращает представления средневекового сознания в эстетическую игру «тяжелыми предметами», в поэтические комбинации образов камня и железа:

And they chain'd her in her coffin of stone,  
And with iron barr'd it down,  
And in the church with three strong chains  
They chain'd it to the ground.<sup>44</sup>  
[И они оковали ее в ее гробу из камня,  
И заколотили его,  
И в церкви тремя крепкими цепями  
Приковали его к земле].

Жуковский идет по следам романтической эстетики английского оригинала, иногда позволяя себе заменить одно, традиционное, впрочем, материальное «вещество» на другое (гроб колдуньи в его балладе — не из «камня», но из «свинца») или к одному сакральному числу («три цепи») прибавить другое, не менее сакральное («семь обручей»); у него, кроме того, появляются приметы православного храма в интерьерных описаниях:

Семь обручей на гроб положены;  
Три цепи тяжкими винтами  
Вонзились в гроб и с ним утверждены  
В помост пред Царскими дверями.  
(III, 52)

Порой русский поэт обогащает ряд знакомых читателю образов «ужасного» введением новых, отсутствующих в англ-

<sup>43</sup> *Державина О. А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

<sup>44</sup> *The Poetical Works of Robert Southey, Esq.* Vol. XIII. P. 200.

лийском источнике. А. Н. Веселовский обратил в свое время внимание на то, что в восьмой строфе баллады «один стих, не отвечающий оригиналу, подсказан был Жуковскому, может быть, русским поверьем: ведьма „власы невест в огне волшебном жгла...“». <sup>45</sup> Оригинал несколько беднее перевода и в изображении атрибутов явления дьявола:

И стук у врат: как будто океан  
Под бурею ревет и воеет, —

эти стихи находят некоторое соответствие в балладе Саути. Но продолжением их служат строки из собственного поэтического арсенала Жуковского, неожиданные как по своему предметному содержанию, так по своему словарю:

Как будто степь песчаную оркан  
Свистящими крылами роет.  
(III, 54)

Этот оркан (от нем. *orkan* — ураган) усиливает «ужас» сцены самой непонятностью своего лексического значения, к тому же благодаря свистящим крылам в слове пробуждается метафорический образ большой хищной птицы. Вместе с тем образ урагана мотивирован здесь далеко не одной авторской фантазией и занимает обоснованное место в общей картине. В архаических культурах Востока и Запада имело широкую распространенность представление, в соответствии с которым сильный ветер, вихрь выступал как атрибут дьявола или даже сам дьявол в одной из своих «невидимых» материализаций. <sup>46</sup>

<sup>45</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 510.

<sup>46</sup> См.: Толстой Н. Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976. С. 306—308.

Средневековый читатель упомянутых первоисточников должен был получить урок, удивившись и ужаснувшись слабости, непрочности, иллюзорности любого материального вещества перед могуществом сверхматериальной дьявольской субстанции. «В третью же ночь такожде сим поющим прежде пения куров бысть рвение земли, ограждения и гром страшный... — гласило „Великое Зерцало“. — И се един страшный демон высоковозрастен зело двери храма затрясе и в трески сокруши и полома и гордым ступанием приближися ко гробу... <...> И абие основание оно, яко паучину, вельми мощное растерза...». <sup>47</sup>

Саути следует архаическим прообразам достаточно пунктуально:

The strong church door could bear no more,  
And the bolts and the bars they fled.  
<...>

He laid his hand on the iron chains,  
And like flax they moulder'd asunder,  
And the coffin, lid that was barr'd so firm  
He burst with his voice of thunder. <sup>48</sup>

[Крепкая церковная дверь не могла больше выдержать,  
И винты и обручи исчезли.  
<...>

Он положил свою руку на железные цепи  
И, как лен, они рассыпались на части,  
И крышку гроба, столь крепко прикованную,  
Он разрушил своим громовым голосом].

Перевод Жуковского также не расходится с предметными рядами древнего предания:

<sup>47</sup> Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

<sup>48</sup> The Poetical Works of Robert Southey, Esq. Vol. XIII. P. 205.

...И храма дверь со стуком затряслась  
 И на пол рухнула с петлями.  
 <...>  
 И с громом гроб отторгся от цепей,  
 Ничьей не тронутый рукою;  
 И вмиг на нем не стало обручей...  
 Они рассыпались золою.  
 (III, 55)

Эти мотивы относительности материальных сил перед абсолютностью сил трансцендентных, ограниченности земного перед безграничностью потустороннего в первую очередь воспринимались в средневековой культуре культурой романтической, «романтизмом в духе средних веков»,<sup>49</sup> как определяя направление творчества Жуковского. Однако прекращение действия законов материального мира — и крепкое становится некрепко, и нетленное — тленно, и мертвец встает из гроба силой слова; бессилие церковной святости перед посланцами ада — бессилие и поминальной молитвы многочисленного клира («пятьдесят дьячков»), и святой воды, и горящих свеч, и озаренных их светом икон, и колокольного звона, и ладана в кадилах, — все это говорило не столько о всемогущести дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха. Тем сильнее дьявол, чем тяжелее человеческий грех. Такого рода зависимость несла в себе черты подлинно «ужасающих» закономерностей, но им во многом были обязаны своей содержательностью балладные сюжеты.

Здесь, кроме того, налицо учительный, моралистический пафос. Он во многом и послужил все-таки тем основанием, на

<sup>49</sup> *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 221.

котором в творчестве Жуковского происходила поэтизация средневековых преданий о встречах с потусторонним, а следовательно, и поэтизация «ужасного», нашедшего теперь образ в гармонических формах языка и стиха и окруженного занимательностью повествования, психологическим разнообразием персонажей, всей сложностью и богатством художественных ресурсов романтизма.

Поэтическое изображение дьявола в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем...» могло вызвать цензурные опасения не только по той причине, что сюжетные обстоятельства произведения открывали перед антагонистом Бога возможность добиться своего, завладеть добычей, «адским стяжаньем», и восторжествовать, но еще и потому, что образ «губителя» и «врага», согласно двум его отчасти иносказательным определениям, и при наличии архаических средневековых источников не был здесь, как можно было бы ожидать, «наивным». Жуковский воздерживался от прямых его характеристик или описаний (за исключением стиха «Свирепый, мрачный, разъяренный», акцентирующего в нем, как и красный цвет, постоянство пребывания в гневе), выдвигая на первый план характеристики и описания косвенные, относящиеся к числу сопровождающих его материализацию и тоже материальных явлений («гром у врат», «как бы удар землетрясения», угасание церковных свеч, «вихрь», пламя, разрушение естественного порядка вещей, «страшный след» черного и пышущего огнем коня...). Изображение сопутствий «ужасного» производило большее художественное действие, чем изображение самой сопутствуемой фигуры.

При всем том в поэзии Жуковского мы не раз встретим и гораздо более «простодушные» демонологические образы:

Старик с шершавой бородой,  
С блестящими глазами,  
В дугу сомкнутый над клюкой,  
С хвостом, когтями, рогами, —

таков Асмодей в балладе «Громобой» (1810; первая часть баллады-дилогии «Двенадцать спящих дев, 1810—1817; III, 83), «„ночной балладе“, согласно определению современного исследователя, проникнутой типичной для поэта тематикой «мрака и ужасов ночи».<sup>50</sup> Критика, возобладавшая в более позднюю по отношению к романтизму эпоху, в 1860-е гг., со свойственным ей недостатком историзма не упускала случая адресовать иронические упреки балладным образам Жуковского: «Сам Асмодей не производит того мрачного, грозного впечатления, которое хотел возбудить автор, украсив Асмодея теми атрибутами дьявола, которыми его украшают на лубочных картинках: хвостом, рогами, клюкой. Окружив его бичами и горячей смолой, он показал бессилие или неумение свое создать истинно страшный образ демона, страшный не хвостом и рогами».<sup>51</sup>

Образ Асмодея в балладе Жуковского «Громобой», между тем, носил на себе как очевидные признаки фольклорного происхождения (с которым следует связывать и его сходство с образами народных картинок), так и отнюдь не чуждые балладному поэтическому миру черты иронии. Персонаж «с хвостом, когтями, рогами», с одной стороны, отражал определенные формы фольклорно-мифологического сознания и именно те из них, которые предполагали наличие у «нечистой

<sup>50</sup> См.: *Виницкий И.* Нечто о привидениях. История о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998. С. 36. (Учен. зап. Московск. культурологическ. лицея. 1998. № 3—4).

<sup>51</sup> *Фирсов Н.* Василий Андреевич Жуковский // *Рассвет.* 1861. № 10. С. 108.

силы» внешних признаков животного, «антропозооморфизм». С другой стороны, этот образ был обрисован в балладе Жуковского не вполне всерьез, в ключе иронической стилизации, и если еще не олицетворял собой того «комического черта», который был хорошо знаком народной культуре и даст о себе знать в ранней прозе Гоголя, то во всяком случае оказывался не лишен признаков снижающего бытового сознания. Обнаруживало этот обыденный «склад ума», например, расположение «беса» к тому, чтобы «поторговаться» с грешником относительно условий заклада его души или пуститься перед ним в расхваливание жизни в аду.

Воображение разных народов рисовало злого духа в самых разных обликах. Еще раз сошлемся на Ф. И. Буслаева, который подчеркивал большие несходства между «византийским ефиопом» и «романским чудовищем».<sup>52</sup> Гротескно-фантастический облик «чудовища» с нарочито «ужасной» наружностью принимал и Асмодей Жуковского:

И змеи в пламенных власах —  
Клубясь, шипят и свищут...  
(III, 102)

«Змеи в пламенных власах» — образ античного происхождения, мифическое «убранство» греческих горгон и эриний, а равно и римских фурий; ср. упоминание римских богинь мести в греческом мифологическом контексте в балладе Жуковского «Кассандра» (1809):

Машут Фурии змиями...  
(III, 19)

Наличие частицы античного мифологического контекста, даже столь малой, в балладе, представлявшей собой опыт

<sup>52</sup> *Буслаев Ф.* Бес. С. 22.



усвоения романтической поэзией сюжетного строя и образных мотивов христианских легенд, — а именно таковой была баллада «Двенадцать спящих дев», — связывало поэзию Жуковского с имевшими давнюю историю эстетическими спорами. То были споры о необходимости выбора, который должна была сделать поэзия Нового времени между античным мифом и средневековым христианским преданием как преимущественными источниками средств художественно-образного освоения мира. Античная мифология долгое время сохраняла в этом отношении положение первенствующее, следствие исторических традиций искусства и многовековых эстетических «отложений». Еще Никола Буало в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674), получившим широкую известность как литературно-эстетический кодекс классицизма, высказывал убеждение, что античный миф, заключая в себе и картину природного явления, и его истолкование с позиций разума, представляет собой естественный материал поэзии и соперников в этом отношении не имеет. Христианское предание, зародившись вне связи с источниками поэзии, взывает не столько к разуму, сколько к вере, не говоря о том, что отнесение евангельской истории к кругу преданий чревато вольным или невольным святотатством, равно как и изображение богоборчества сатаны:

Неправы те из нас, кто гонит из стихов  
Мифологических героев и богов,  
Считая правильным, разумным и приличным,  
Чтоб уподобился господь богам античным.  
Они читателей все время тащат в ад,  
Где Люцифер царит и демоны кишат...  
Им, видно, невдомек, что таинства Христовы  
Чуждаются прикрас и вымысла пустого  
И что писание, в сердца вселяя страх,  
Повелевает нам лишь каяться в грехах!

И так, благодаря их ревностным стараньям,  
Само евангелье становится преданьем!  
Зачем изображать прилежно сатану,  
Что с Провидением всегда ведет войну  
И, бросив тень свою на путь героя славный,  
С Творцом вступает в спор, как будто с равным равный?<sup>53</sup>

«Рыцарский роман с привидениями» «Die zwölf schlafenden Jungfrauen» (1795—1796) немецкого писателя Хр.-Г. Шписа, послуживший в творческой истории баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев» своего рода «строительным материалом», был использован здесь прежде всего в качестве источника сюжетной схемы, типичной для католических легенд о сделках вероотступников с дьяволом и искуплении их греха деяниями подвижников. Современники закономерно видели в этом обращении поэта к христианскому преданию крепнущую оппозицию нового, романтического искусства традициям классицизма, в соответствии с которыми предпочтительным материалом поэзии должна была оставаться античная мифология. «...Она, — писал о „поэме“ Жуковского в петербургской газете „Conservateur impartial“ (1817. № 63) „арзамасец“ Д. Н. Блудов, — лишней раз доказывает, что поле чудесного у современных народов отнюдь не истощено и что образы нашей религии, христианские небеса и ад принадлежат поэзии, несмотря на презрение современных философов и авторитет Буало».<sup>54</sup>

Изображение владыки ада в балладах Жуковского наряду с концентрацией сверхъестественного, как в балладе, переве-

<sup>53</sup> Буало. Поэтическое искусство. Перевод Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 85.

<sup>54</sup> Блудов Д. Н. «Двенадцать спящих дев». Поэма г. Жуковского // «Арзамас». Сборник в двух книгах. Кн. 2. С. 99.

денной из Саути, или со сгущением образов «наивного» фольклорного страха, как в «Громобое», могло включать в репертуар своих приемов особые сюжетные конфигурации, а равно и создание повторяющихся, переходящих из произведения в произведение образов-сателлитов. С тем и другим читатель сталкивался в поздней балладе «Рыцарь Роллон» (1832), переведенной Жуковским из немецкого романтического поэта Людвиг Уланда (в оригинале «Junker Rechberger», 1811). В сюжетных обстоятельствах «Рыцаря Роллона», воспроизводивших распространенные в Средние века предания о договоре человека с дьяволом, отражена «рыцарская» вариация этой «игры с судьбой». Рыцарь, — а речь идет о разбойничаящем рыцаре, — забывает в часовне свою перчатку; ею завладевает дьявол, который просит рыцаря ссудить ему обе перчатки «хоть год поносить»; через год дьявол возвращает перчатки (они здесь не просто деталь одежды, но часть рыцарских доспехов и в этом смысле предмет статусный) и забирает душу рыцаря. Эту сюжетную перипетию целиком и полностью определяет участие злого духа, однако самый его образ здесь лишен и изобразительной конкретности, и какой-либо психологической выраженности. Это, между прочим, может быть истолковано как косвенное отражение особого рода предопределенности: отсутствия в Новом Завете внешнего образа сатаны. «Нечистый» в этой балладе — лишь впечатление ужаса, пережитое щитоносцем, которого рыцарь Роллон послал в часовню за забытой перчаткой:

Посланный, бледен как мертвый, назад прискакал.  
«Этой перчаткой другой завладел, — он сказал. —  
Кто-то нездешний в часовне на камне сидит;  
Руку он всунул в перчатку и страшно глядит...»  
(III, 211)

Зримость и осязаемость дают образу дьявола в этом произведении не его изобразительная наглядность и не попытки психологических проникновений за внешние обличия, но то, что мы назвали образами-сателлитами, в данном случае образ сопутствующего ему inferнального коня, обрисованный при посредстве крайних контрастов живописности — черноты и огня:

...Черные рыцари едут попарно; ведет  
Сзади слуга в поводах вороного коня;  
Черной попоной покрыт он; глаза из огня.

<...>

Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;  
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь...

<...>

В полночь к могиле ужасный ездук прискакал;  
Черного, злого коня за узду он держал...

(III, 211—213)

Черноогненный адский конь — устрашающий гиперболизмом своих качеств спутник сатаны; именно конь оказывается и носителем колорита преисподней, и орудием воли своего господина. Примечательно, что этот конь появляется в балладах Жуковского не раз, поскольку ему была отведена важная сюжетная и поэтическая роль и в английских, и в немецких источниках его поэзии.

В балладе, переведенной из Саути и бывшей уже предметом нашего рассмотрения, образ этого коня попадает, как нетрудно заметить, в само заглавие — «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем...» — и получает значимое место в тексте, с очевидностью предвосхищая и будущую переводческую интерпретацию баллады Уланда:

Шатаясь пошла она к дверям:  
 Огромный конь чернее ночи,  
 Дыша огнем, храпел и прыгал там,  
 И, как пожар, пылали очи.  
 (III, 56)

Экспрессивность балладной картины потустороннего мира достигает в образе адского коня одного из своих эмоциональных пределов. Дополняющую поэтическую параллель к этому образу представляет собой в балладах Жуковского наделенный фольклорной родословной, хотя подчас напоминающий и о «грозных эффектах чернокнижия»<sup>55</sup> ворон. Этот ворон простирает свое крыло над заснеженными ландшафтами баллады «Светлана» (1812—1813):

Черный вран, свистя крылом,  
 Вьется над санями;  
 Ворон каркает: печаль!..  
 («Светлана», 1812—1813; III, 35)

В упоминавшейся уже белой рукописи баллады о «старушке», содержащей значительное число разночтений с печатным текстом, ворон — старославянский *вран* — занимает передний план повествования в первом четверостишии, имеющем здесь значение экспозиции:

На кровле вран печально прокричал...  
 Старушка слышит и бледнеет!  
 Ужасну весть ей черный вран сказал...  
 Над ней час смерти тяготет...<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Ильин В. Н. Арфа царя Давида в русской поэзии. Брюссель, 1960. С. 41.

<sup>56</sup> Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН. Ф. 475. Разр. 1. Оп. 9. № 8. Л. 1.

В балладе «Вадим» (1817; вторая часть дилогии «Двенадцать спящих дев») зловещий образ ворона, «птицы ночи», находящей обиталище на могильном камне, оказывается соединен еще с одним ночным и кладбищенским мотивом — восходящим в данном случае к английской предромантической поэзии мотивом загорающегося над могилами пламени. Это природное явление, способное вселить в наблюдателя чувство потери границ между реальностью и галлюцинацией, действительно как будто бы обладало какой-то мистической связью с «тайнами гроба» и даже казалось их материальным знаком. Из «меланхолического» контекста британской музыки XVIII столетия образ его перешел в балладные ландшафты Жуковского:

Вадим подходит: невдали  
 Могильный виден камень,  
 Крест наклонился до земли,  
 И легкий, бледный пламень,  
 Как свечка, теплится над ним...  
 (III, 127)

Это была еще одна подробность картин *сельского кладбища* в описательном репертуаре поэта.

\* \* \*

Повторяемость устойчивых образов, которые были использованы Жуковским в переводах разных поэтов, представляющих разные страны и разные языки, побуждает к более широкому видению этой закономерности и к предусмотрению, что в его поэзии, тематически соприкасающейся с областью «ужасного», и более всего в балладах, могут быть отмечены не только образные повторения, но и сюжетные. И действительно, варьирующее дублирование сюжетных построений

у Жуковского не редкость, хотя совпадения в событийных структурах разных баллад подчас оставались незамеченными, «заслонялись» происходившими в них переменами исторических или этнографических декораций и новым звучанием обновлявшихся стиховых форм.

Случай подобного рода мы встречаем в одной из наиболее известных баллад Жуковского — «Замок Смальгольм» (1822), источником которой послужила баллада Вальтера Скотта «The Eve of St. John» (1799). Вальтер Скотт насыщает свою балладу историческими реалиями XVI в., именами и названиями, которые создают не только поэтический колорит шотландского средневековья, но и его историко-археологический абрис, достаточно достоверный и точный. Жуковский при всем том отчетливо сознает, что шотландская старина будет воспринята здесь русским читателем лишь в ауре некоторого условного экзотизма, для чего можно пожертвовать даже приблизительными соответствиями между фактом и образом. Комментируя расхождения перевода Жуковского с оригиналом Вальтера Скотта, Б. Г. Реизов, в частности, замечал: «„Знаменитый Смальгольмский барон“, — пишет Жуковский. Барон этот ничем не знаменит, и Скотт не назвал бы так своего героя, иначе рассказ о его судьбе удивил бы любознательных антиквариетов и внушил к себе недоверие». <sup>57</sup> По поводу стихов «И без отдыха гнал, меж утесов и скал, / Он коня, торопясь в Бротерстон» исследователь пояснял: «Барон спускался по каменистой дороге, а не „меж утесов и скал“. Ему незачем было торопиться в Бротерстон. Бротерстон — вересковая пустошь, сообщает Скотт, и Жуковскому это

<sup>57</sup> Реизов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер») // Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексева. М.; Л., 1966. С. 439.

было хорошо известно; он привел это пояснение в своем комментарии. У Скотта барон едет по дороге, ведущей к Бротерстону. Скотт упомянул об этой пустоши, чтобы локализовать событие. Жуковский понял эти слова как точный адрес». <sup>58</sup>

Один из выводов Б. Г. Реизова, сделанный на основании сопоставления целого ряда значимых мест в текстах Вальтера Скотта и Жуковского, гласил: «Археология, местный колорит, выраженный в топографических и исторических деталях, могли бы помешать художественной эмоции, которую Жуковский вызывал каждой строфой и каждой фразой своего перевода. Он переводил балладу для русского читателя, в традиции русской литературной баллады, но так, что читатель постоянно ощущал ее шотландский колорит и историческую глубину». <sup>59</sup>

Что касается стиховых форм баллады «Замок Смальгольм», они, как и ее исторический фон, тоже отличались, во всяком случае для своего времени, признаками определенной раритетности. С известной обобщенностью можно даже сказать, что в этих чередованиях строк четырех- и трехстопного анапеста, заостренных наконечниками мужских клаузул, начиналась история русского анапеста. Открывалась совершенно особенная ритмико-мелодическая стихия, музыкальность которой Жуковский еще и усилил неслышанным ранее звукорядом: из 49 строф (четверостиший) баллады 28 содержат в себе внутренние рифмы, чрезвычайно обогащающие звучание стиха и, благодаря их расположению на концах полустихий, акцентирующие ритм трехсложного метра:

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же. С. 445; об английской и шотландской топонимике и ономастике в балладе «Замок Смальгольм» см. также: Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С. С. Собр. соч. Киев, 2005. Т. «Связь времен». С. 246—247.

Но в железной броне он сидит на коне;  
 Наточил он свой меч боевой;  
 И покрыт он щитом; и топор за седлом  
 Укреплён двадцатифунтовой.  
 (III, 149)

Отмеченные художественные особенности баллады «Замок Смальгольм» действительно могли отвлекать внимание читателя от того весьма содержательного факта, согласно которому в этом произведении Жуковский возвращался к сюжетной модели, служившей основанием его первых баллад, прежде всего переложений Бюргера. Жених-призрак, определявший сюжетные коллизии ранней балладной поэзии Жуковского, уступал здесь место любовнику-призраку, но поэтический мотив, предполагавший понимание любви как чувства, имеющего продолжение за пределами земной жизни человека, сохранял все свои этико-философские prerogatives. В этом, может быть, отчасти сказывалось и то обстоятельство, что с перевода «Леноры» Бюргера начиналась поэтическая биография Вальтера Скотта.

Проследивая художественные связи внутри творческого мира Жуковского, невозможно пренебречь и рядом словесно-образных подробностей, которые переходят в «Замок Смальгольм» из баллад более ранних периодов. Смальгольмский барон, например, возвращается в свой замок после убийства соперника, рыцаря Ричарда Кольдингама, — «отуманен и бледен лицом» (III, 149). Сопоставляя этот стих перевода с соответствующей строкой подлинника, Б. Г. Рейзов трактовал его в свете своей общей концепции жанрового сдвига — происшедшего под пером Жуковского преобразования народной баллады, к которой хотел приблизиться Вальтер Скотт, в литературную: «„Через три дня домой возвратился барон“. — „And his looks were sad and sour“ („и его взор был

мрачен и угрюм“). Это тавтологический эпитет, характерный для балладного стиля. Жуковский пишет в литературном стиле: „Отуманен и бледен лицом“». <sup>60</sup>

Литературный, сказать точнее, сентиментально-романтический характер этой последней строки бесспорен, она звучит как отшлифованный поэтизм, формула стиля Жуковского. Ее вариации мы найдем в самых разных произведениях поэта, это и одна из ключевых психологических характеристик, созданных им на основе его концепции человека. В балладе «Светлана» рождается ранняя версия этого поэтического словообраза:

Он глядит на лунный свет,  
 Бледен и унылый.  
 (III, 34)

В балладе «Рыцарь Тогенбург» (1818) данный лексический комплекс приобретает устойчивость индивидуального авторского клише:

...Бледен ликом, и уныло  
 На окно глядел.  
 (III, 135)

Существование лексико-фразеологического клише в стиле Жуковского подтверждает много лет спустя и баллада «Братоубийца» (1832):

...перед дверями,  
 Бледен ликом он стоит...  
 (III, 216)

Что же касается причастия *отуманен*, то его можно признать одним из самых характерных элементов поэтического

<sup>60</sup> Рейзов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер»). С. 441.

словаря Жуковского. Слово это в лексиконе поэта обладает значениями столь универсальными, что в равной мере характеризует реалии и средневековые, и античные:

Он умолк... в тумане Ида;  
Отуманен Илион...  
(«Ахилл», 1812—1814; III, 72)

«Отуманенность» — понятие еще более зыбкое и неопределенное, чем элегический «туман», и как никакое другое соответствует той эстетике «таинственности», которую Жуковский обдумывал вслед за Шатобрианом в дневниковых записях 1808—1809 гг. Таинственное, по Жуковскому, есть то, что «соединено с некоторою неясностью», и сравнительно с ясными предметами «приводит душу в большее напряжение» (XIII, 53).

В словесно-стилистической ткани баллады «Замок Смальгольм» обнаруживаются и другие «элементарные частицы» стиля ранней балладной поэзии Жуковского, преимущественно «бюргерских» баллад.

«Людмила»:

Чу!.. полночный час звучит.  
Лишь полночный час пробьет...  
Полночь только что пробил.  
(III, 11, 12, 13)

«Замок Смальгольм»:

Но полуночный час благосклонен для нас...  
(III, 152)

«Людмила»:

Чу! совы пустынной крики...  
(III, 12)

«Замок Смальгольм»:

И без умолку филин кричал...  
(III, 150)

«Светлана»:

Милый друг ее — мертвец...  
(III, 37)

«Замок Смальгольм»:

Там скитаюсь теперь мертвецом...  
(III, 154)

Словесно-стилистические реминисценции балладных переложений Жуковского из Бюргера в такой отдаленной от них балладе, как «Замок Смальгольм», отдаленной и хронологически, и творчески, — автореминисценции — свидетельствовали о непреходящем значении дебютных баллад поэта для его поэзии в целом. Нельзя не прибавить, что эти произведения, и особенно «Людмила», — «было время <...>, когда эта баллада доставляла нам какое-то сладостно-страшное удовольствие, — вспоминал Белинский, — и чем больше ужасала нас, тем с большею страстью мы читали ее»,<sup>61</sup> — обладали в свое время исключительной художественной влиятельностью и сыграли далеко выходящую за жанровые рамки баллады роль в самом обширном контексте русской литературы XIX в., от повести А. С. Пушкина «Мятеж» (1830) до повести И. С. Тургенева «Призраки» (1863), от стихотворения М. Ю. Лермонтова «Любовь мертвеца» (1841) до поэмы Н. А. Некрасова «Железная дорога» (1864).<sup>62</sup> Жанр

<sup>61</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. и писем. Т. VII. С. 168.

<sup>62</sup> См.: Янушкевич А. С. Романтизм Жуковского и пути развития русской литературы XIX века // Проблемы метода и жанра. Сб. статей. Томск, 1990. Вып. 16. С. 3—22.

становился своеобразной художественной концепцией, наследовавшей и его типическую поэтику.

Баллада «Замок Смальгольм», в свою очередь, тоже заняла свое место в кругу наиболее «реминисцентных» произведений русской поэзии. Оставляя в стороне многочисленные пародии на нее или, если прибегнуть к языку Ю. Н. Тынянова, использования ее форм «как макета для нового произведения»,<sup>63</sup> нельзя обойти вниманием некоторые из обозначившихся в ней художественных мотивов, продолживших свое существование в позднейшей истории словесности. В балладе есть, среди прочего, уже встречавшийся у Жуковского в других произведениях этого жанра мотив, в предметно-тематической основе которого лежало столкновение материального со сверхматериальным, реального с трансцендентным. Прикосновение потустороннего к земному неизменно оставляло на этом последнем разрушительный или травмирующий след, метафизический ожог. Именно таково изображенное здесь Жуковским касание руки призрака:

Он тяжелою шуйцей коснулся стола;  
 Ей десницею руку пожал —  
 И десница как острое пламя была,  
 И по членам огонь пробежал.  
 И печать роковая в столе вожжена:  
 Отразились пальцы на нем;  
 На руке ж — но таинственно руку она  
 Закрывала с тех пор полотном.  
 (III, 155)

Это, решимся предположить, поэтический прототип образа, поражающего воображение читателя в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1829—1839):

<sup>63</sup> Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

Поньне возле кельи той  
 Насквозь прожженный виден камень  
 Слезою жаркою, как пламень,  
 Нечеловеческой слезой!..<sup>64</sup>

Что же касается воссоздания центрального сюжетного мотива «Леноры» / «Людмилы» в балладе «Замок Смальгольм», то оно не означало, что Жуковский воссоздавал в позднейшем произведении и моральную коллизию тех баллад, с которых начиналась история жанра в его творчестве. В балладе, переведенной из Вальтера Скотта, полностью преодолена архаическая однозначность того конфликта, на основе которого разворачивались сюжетные обстоятельства «Людмилы» и который по преимуществу являл собой повод для создания поэтической атмосферы балладности. Атмосфера балладности царит и в балладе «Замок Смальгольм»: и здесь поэтизируются реалии феодально-рыцарского средневековья, эпохи величественной и мрачной; и здесь есть лирика любви, предстающая в окружении мистических начал смерти; и здесь события происходят на пересечении мира земного и потустороннего; и здесь жизнь и судьба человека окутаны непроницаемой тайной... Но нравственные проблемы в этой балладе не сводятся к простому возмездию за ропот на Бога, как это обстоит в «Людмиле». Узел нравственных проблем завязывается там, где создается необходимость сложного выбора между любовью и законом, преступлением и покаянием, своеволием и христианским спасением. Последняя тема осуществляется в произведении в том роковом вопросе, который живой человек в своем воображении может обратить к человеку, находящемуся за гранью смерти:

<sup>64</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 481.

Содрогнулась она и, смятенья полна,  
 Вопросила: «Но что же с тобой!  
 Дай один мне ответ — ты спасен ли иль нет?...»  
 Он печально потряс головой.

(III, 154)

«Замок Смальгольм» — баллада, переходящая из разряда «страшных» в разряд трагических: герои ее вступают не только в поединок между собой, но и в борьбу с миропорядком, с установлениями земного бытия. Тем заметнее становится контрастирующий, не звучащий в унисон с этим трагизмом мелодизм ее стиховых форм, о которых следует упомянуть еще раз. Первые строфы баллады проникнуты интонациями воинственными, даже героическими. Но по мере развития действия анапест Жуковского утрачивает призыв «железной брони», сопряженный с рыцарской тематикой, наполняясь музыкальностью самых разных тонов и оттенков, и психологической, и лирической, и, далеко не в последнюю очередь, «сладостной». Трагическое в «сладостной» ритмико-мелодической и интонационной форме утверждается в качестве одного из фундаментальных принципов поэтики Жуковского.

\* \* \*

«Ужасное» как особая эстетика, как художественная атмосфера, как достаточно замкнутый круг поэтических тем и образов отбрасывало свои рефлексии не только на баллады Жуковского, но и на ряд других, эпических и лиро-эпических, жанров его поэзии, сказки, поэмы, стихотворные повести. Чрезвычайно необычным, не имеющим историко-литературных аналогов явился предпринятый Жуковским в 1831 г. опыт перенесения балладных сюжетов и ряда элементов балладной поэтики в поэтическое повествование с ярко выраженными чертами идиллии. Результатом этого опыта стал по-

вествовательный «триптих» «Две были и еще одна», объединяющий три ранее самостоятельных сюжета, два из которых восходят к балладам Роберта Саути, а третий — к прозе И. П. Гебеля. Одним из важных условий формирования новой художественной целостности оказалась здесь, наряду с выстраиванием «обрамления» и введением фигур рассказчика и слушателей, и единая для всех трех частей повествования стиховая форма: говорный, «сказовый» гекзаметр. Способствуя появлению в поэтическом рассказе характерной интонационно-стилистической окраски, того, что современник поэта называл «слогом сельским»,<sup>65</sup> а позднейшая исследовательница определяла как «тон идиллического простодушия и сентиментальной нравочительности»,<sup>66</sup> «сказовый» гекзаметр «растворял» в себе, в своей эпической мелодике материал почти любого литературного происхождения. «Нерастворимыми фракциями» в этом сплаве оставались только составляющие, унаследованные от баллады: «ужасные глаза» балладного призрака горели и в «идиллической ситуации»,<sup>67</sup> нисколько, впрочем, ее не разрушая, но внося в нее порой недостающий ей драматизм.

...Признаться, днем я не трус, а ночью в такое  
 Время пойти туда, где, быть может, в потемках  
 Гость из могилы встретит тебя, — извините; с живыми  
 Сладить можно, а с мертвым и смелость не в пользу;  
храбрися

<sup>65</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Ч. II. С. 226 (письмо П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 22 ноября 1821 г.).

<sup>66</sup> Семенко И. М. Примечания // Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 479.

<sup>67</sup> См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 532.



Сколько угодно душе, я что ты сделаешь, если  
Вдруг пред тобою длинный, бледный, сухой, с костяными  
Пальцами станет, и два ужасные глаза упрутся  
Дико в тебя, и ты ни с места, как камень?..

(IV, 54)

В 1820—1830-е гг. «ужасное» стало играть роль своеобразного индикатора романтического направления в литературе, заняв видное место в художественном строе прозаической повести, в ее фольклорной и фантастической разновидностях в первую очередь. Поэтика «ужасного» — неотъемлемый компонент более общей по своим закономерностям романтической поэтики в повестях Антония Погорельского / А. А. Перовского («Лафертовская маковница», 1825), А. А. Бестужева-Марлинского («Страшное гадание», 1830), в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1829—1832) Н. В. Гоголя («Страшная месть», 1832), причем в этих памятниках русской романтической прозы образы этого рода так или иначе восходили к балладной поэзии Жуковского.<sup>68</sup>

Своеобразной кульминации влияние Жуковского на развитие русской повести достигает в повести Н. В. Гоголя «Вий» (1833—1835), входящей в его повествовательный цикл «Миргород» (1832—1835). В гоголевской литературе не раз отмечалось, что в этом произведении можно наблюдать скрещение традиций славянского фольклора с сюжетно-композиционным и образно-тематическим влиянием «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди».<sup>69</sup> Гоголем воспроизводились

<sup>68</sup> См.: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 138—166.

<sup>69</sup> См.: Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 14—15; Жуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 190;

и отразившийся у Жуковского фольклорный (сказочный) сюжет «смерти ведьмы»,<sup>70</sup> и образные мотивы сыплющейся сквозь окна и двери несметной «нечисти», поддержанные и «опорными словами» из контекста, как показал В. Э. Вацууро, другого перевода Жуковского из Р. Саути — баллады «Суд Божий над епископом» (1831),<sup>71</sup> и не чуждый балладной поэзии композиционный «принцип троичности с нарастанием». «Гоголь, — отмечал Л. В. Пумпянский, — нащупал один из великих фантастических сюжетов, где все есть: и страх души, обреченной нечистому, и чудная красота ведьмы, и любовь ведьмы к смертному, и месть ведьмы за пренебрежение, и великое явление вещуна нечисти, Вяя. Пугающее, таким образом, восходит к эпическим элементам фольклора самого и даже в малоизмененном виде — прием балладный».<sup>72</sup>

Творческая общность поименованных баллад Жуковского и гоголевского «Вяя» обуславливается сколько сходством известных художественных структур, столько и этико-эстетическим пафосом произведений — пафосом расширения границ эстетически освоенного мира, небывалости художественного предмета, впервые осуществляющегося проникновения в образно-смысловые пространства, еще недавно для искусства

Вацууро В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вяя» Гоголя // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 307—309; Денисов В. Д. Примечания // Гоголь Н. В. Миргород. СПб., 2013. С. 481—482 (Лит. памятники).

<sup>70</sup> См.: Сумцов Н. Ф. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // Киевская старина. 1892. № 3. С. 472.

<sup>71</sup> См.: Вацууро В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вяя» Гоголя. С. 308—309.

<sup>72</sup> Пумпянский Л. В. Гоголь // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 288.

закрытые, в глубинные сферы противостояния и противоборства добра и зла.

Публикация «Вия» вызвала, как известно, полемический отклик С. П. Шевырева (неожиданно нашедший поддержку и в статье В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835). Критик нашел повесть «слабейшей в *Миргороде*», усмотрев в ней противоречия, эстетические по преимуществу, и как раз в сфере изображения «ужасного»: «Ужасные видения семинариста в церкви были камнем преткновения для автора. Эти видения не производят ужаса, потому что они слишком подробно описаны. Ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность; если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду с какими-то челюстями вместо ног и с языком вверху... тут уж не будет ничего страшного — и ужасное переходит просто в уродливое».<sup>73</sup>

Не вполне ясно, на каком эстетическом основании, кроме схоластического и догматического, утверждала себя идея, согласно которой «ужасное» в искусстве не может быть подробно. Далеко не в последнюю очередь подробности обеспечивали художественную экспрессивность образов «Вия». Вполне допустимо в этой связи предположение, что не были поверхностными и те разногласия, которые Жуковский испытал при общении с Шевыревым в путешествии по Италии в 1838—1839 гг. и даже отметил дневниковой записью от 7 (19) декабря 1838 г.: «Вечеру у княгини Волхонской вместе с Гоголем и Шевыревым. Шевырев вечно на кафедре и все готовые, округленные, школьные мысли» (XIV, 141). Во всяком случае на основании творческой практики Жуковского эстетический запрет на подробности «ужасного» появиться никак

<sup>73</sup> Шевырев С. Миргород... // Московский наблюдатель. 1835. Ч. I. С. 410.

не мог. В 1831 г., незадолго до создания повести Гоголя, Жуковский завершил работу над переводом баллады Фр. Шиллера «Кубок» (в подлиннике «Der Taucher» — «Водолаз», 1797) — о бесстрашном ныряльщике в морскую пучину. В этой балладе Жуковский тоже отдает дань романтической эстетике «ужасного», развертывая перед читателем картину морской бездны и населяющих ее чудовищ. В русской литературе в продолжение XIX в. сложился так называемый «морской комплекс», и один из его мотивов «связан с дном моря как образом смерти и ужаса».<sup>74</sup> Именно в таком качестве предстают картины морского дна в балладе «Кубок»:

Я видел, как в черной пучине кипят,  
В громадный свивая клуб,  
И млат водяной, и уродливый скат,  
И ужас морей однозуб;  
И смертью грозил мне, зубами сверкая,  
Мокой ненасытный, гиена морская.  
<...>  
И я содрогался... вдруг слышу: ползет  
Стоногое грозно из мглы,  
И хочет схватить, и разинулся рот...  
Я в ужасе прочь от скалы!..  
(III, 164)

Обитатели морского дна, наводящие на человека ужас своей невиданностью, чудовищностью неземных форм, ужасающие, кроме того, и зрелищем «кишения», создают образный ряд, который находит продолжение в изображении бесконечно прибывающего «скопища» подземных гномов, наполняю-

<sup>74</sup> Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 589. (Разрядка принадлежит цитируемому автору).

щих пространство храма в повести «Вий» («ужас!.. это были все вчерашние гномы; разница в том, что он увидел между ими множество новых»<sup>75</sup>).

В первой редакции «Вия», вошедшей в состав первого издания сборника «Миргород» (1835), читательское внимание останавливали характерные речевые особенности, позволявшие видеть в Гоголе восприимчивого читателя Жуковского и его баллады «Кубок». Словесную конструкцию Шиллера —

Regte hundert Gelenke zugleich<sup>76</sup>

(Шевелилось сто суставов одновременно) —

Жуковский передал одной из своих излюбленных грамматических форм — субстантивированным прилагательным:

...ползет

Стоногое грозно из мглы...

Сопоставляя текст баллады «Кубок» и текст первой редакции повести «Вий», мы увидим известное сходство и в гротескной физиологии подводных и подземных монстров («многоногость»), и грамматические параллели: «На противоположном крылосе уселось белое, широкое... <...> Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею... <...> С вершины самого купола со стуком грянулось на средину церкви какое-то черное, все состоявшее из одних ног... <...> Одно какое-то красновато-синее... <...> Почти насупротив его стояло высокое... <...> В стороне стояло тонкое и длинное...».<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Гоголь Н. Миргород. Повести, служащие продолжением *Вечеров на хуторе близ Диканьки*. СПб., 1835. Ч. 2. С. 91.

<sup>76</sup> Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: [В 2 т.]. М., 1985. Т. 2. С. 178.

<sup>77</sup> Гоголь Н. Миргород. Повести, служащие продолжением *Вечеров на хуторе близ Диканьки*. Ч. 2. С. 78—79, 91.

Прилагательные среднего рода, заместившие собой существительные и взявшие на себя и грамматические, и семантические функции существительных, иначе говоря, слова, обозначающие качества предметов и вытеснявшие из смыслового поля сами предметы, и у Жуковского, и у Гоголя знаменовали один психологический и эстетический феномен: неназываемость, неопределимость, в конечном счете невыразимость «ужасного», если вспомнить одно из программных стихотворений Жуковского «Невыразимое» (1819) и перенести высказанные в нем представления о прекрасном на противоположный полюс его эстетической аксиологии.

\* \* \*

Романтическая баллада, и в этом заключалось ее существенное отличие от романтической элегии, не была жанром одного «настроения». В балладах Жуковского «ужасное» и трагическое, комическое и просто «веселое» составляли достаточно многосложный и подчас причудливый сплав. Эти сближения и слияния различных эмоциональных и эстетических стихий, происходившие в балладном мире поэта и ложившиеся столь же многосложными проекциями на впечатления его читателей, были во многом предопределены и предсказаны таким жанровым экспериментом, как баллада «Светлана». В «Светлане» есть эпизоды с большей концентрацией образов «ужасного», чем в «Людмиле», с большим сгущением психологической атмосферы страха, чем в «Двенадцати спящих девах». Такова здесь, среди прочего, сцена в избушке, с встающим из гроба навстречу героине мертвецом, прототипический набросок гоголевского «Вия»:

Смолкло все опять кругом...

Вот, Светлане мнится,

Что под белым полотном  
 Мертвый шевелится...  
 Сорвался покров; мертвец  
 (Лик мрачнее ночи)  
 Виден весь — на лбу венец,  
 Затворены очи.  
 Вдруг... в устах сомкнутых стон;  
 Силится раздвинуть он  
 Руки охладели...  
 Что же девица?... Дрожит...  
 Гибель близко... но не спит  
 Голубочек белый.

(III, 36)

Эпизоды именно этого ряда, в которых участниками балладного действия становятся гробовые призраки, исторгают из уст автора баллады относящуюся к героине поэтического повествования метафорическую ремарку, в которой есть образ *огня*, хотя слова *огонь* нет:

Занялся от страха дух...  
 (III, 33)

Вместе с тем ночные страхи Светланы, как известно, бесследно рассеиваются от «луча денницы», когда выясняется их сновидческая природа, — оказываются «сняты» и забыты. Заключительные строки «страшной» баллады — апофеоз безоблачной радости, оправдание «светлого» имени героини:

...Ни минутной грусти тень  
 К ней да не коснется;  
 В ней душа как ясный день;  
 Ах! да пронесется  
 Мимо — Бедствия рука;  
 Как приятный ручейка  
 Блеск на лоне луга,

Будь вся жизнь ее светла,  
 Будь веселость, как была,  
 Дней ее подруга.  
 (III, 39)

Поэтизируя свою героиню, Жуковский создает, согласно традициям читательского восприятия баллады «Светлана», одно из первых в русской поэзии национальных олицетворений. Существо этого олицетворения безошибочно — на сей раз этого нельзя не признать — определил С. П. Шевырев в своей мемориальной речи о Жуковском, произнесенной в Московском университете 12 января 1853 г.: «Светлана представляет тот вид красоты в русской поэзии, для которого нет выражения ни в какой немецкой эстетике, а есть в русском языке: это наше родное *милое*, принявшее светлый образ. Богданович первый отгадывал этот вид русской красоты в своей Душеньке. Для Жуковского *милое* совершилось в очью в его Светлане».<sup>78</sup>

В истории русской культуры имело значение и то, что этот поэтический образ и именно с этой тематической доминантой нашел и свой изобразительный эквивалент. Им стала появившаяся в гораздо более поздние, хотя еще романтические времена картина «Гадающая Светлана» (1836), принадлежащая кисти К. П. Брюллова, художника, который вызывал у Жуковского, согласно его дневниковому признанию, «чувство национальной гордости» (XIV, 97).

Продолжая же тему «преодоления» балладных «ужасов», приемами ли обнаружения их иллюзорности, или теми средствами, которые давали превосходство над силами «ужасно-

<sup>78</sup> Шевырев С. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2. Отд. I. С. 117.

го» силам эстетического, обратим внимание еще на один факт восприятия баллад Жуковского, в данном случае читателем, с одной стороны, наивным, поскольку здесь имеются в виду его детские впечатления, а с другой стороны, имевшим возможность непосредственного общения с автором баллад и тем самым как будто бы перешагнувшим границу между «зрителем» и «сценой», попавшим за кулисы балладного «театра». Этот читатель — Л. Н. Павлищев, племянник А. С. Пушкина, сын его сестры О. С. Павлицевой. В конце XIX столетия он опубликовал некоторые главы своей «семейной хроники», в том числе те из них, в которых действующим лицом выступал Жуковский:

«...Мать была большой почитательницей Василия Андреевича Жуковского. Лира его, по ее мнению, — образец изящного; в особенности высоко стояли в ее глазах его „Аббадона“ и „Ундина“. Познакомила меня она, когда мне и девяти лет не было, с „Громобоем“, „Варвиком“, „Смальгольмским бароном“, „Красным карбункулом“, „Похищенной нечистым колдуньей-старушкой“ и тому подобными ужасными балладами Василия Андреевича. В особенности любила она рассказывать их во время прогулок, что и отразилось на моих нервах: засыпал я среди „страхов ночных“, пряча голову под одеяло, но при этом полюбил я фантазии: не раз во время бури и грома убежал я в рощу, прилегающую к купленной моими родителями даче в колонии Пельцовизна, расположенной в гористой живописной местности, в 3-х верстах от Варшавы, и убежал, лишь бы пометчать об описанных Жуковским привидениях, и — как ни покажется странным, — наслаждаться мучительным чувством собственного детского страха перед сверхъестественным миром. Знаменитый певец ужасов, — добрейший и веселый Василий Андреевич, — проездом за

границу через Варшаву в 1842 году, — заехал к нам на эту же дачу на пару дней...».<sup>79</sup>

Эти в определенном смысле заведомые психологические парадоксы — «наслаждаться мучительным чувством... страха», «знаменитый певец ужасов, — добрейший и веселый Василий Андреевич» — не содержали в себе для мемуариста логических противоречий и даже были отмечены чертами уже сложившейся в культурном обиходе традиционности. Во всяком случае в них как будто бы оживали давно знакомые оксюмороны: и описанное Карамзиным «неизъяснимое удовольствие» «ужаса», и восхитившее Вяземского в «ужасной балладе» Жуковского сочетание «страшного» и «трогательно-го», и пережитое Белинским при первых чтениях «Людмилы» «сладостно-страшное удовольствие», и, прибавим, вышедшая из-под пера Погодина антиномическая характеристика Жуковского как автора «ужасно-прелестных баллад»,<sup>80</sup> и многие другие родственные упомянутым двойственные эстетические суждения и реакции, отражавшие совместность существования в подобного рода поэтических источниках противоположных, а то и взаимоисключающих «чувств» и «эмоций».

Порождаемое балладной поэзией взаимодействие контрастирующих психологических начал, — а воспоминания Л. Н. Павлицева являли собой свидетельство именно об этом, — обнаруживало открытость этих составляющих внутренней жизни человека по отношению друг к другу, их свободную сочетаемость, отсутствие непреодолимых границ между ними. Единство душевной сферы, в которой страх, антипод наслаждения, становился его причиной и основанием,

<sup>79</sup> Павлищев Л. Н. Из семейной хроники // Исторический вестник. 1888. Т. XXXI. Февраль. С. 296—297.

<sup>80</sup> Москвитянин. 1841. Ч. I. № 2. Смесь. С. 602.

оказывалось более тесным, чем было принято думать ранее, и она представляла в освещении более сложном и менее схематическом. Страх, преображенный в горниле художественных контекстов, как следовало из баллад Жуковского, мог приобретать магнетические свойства, самому же поэту, сделавшему «ужасное» одной из наиболее выразительных линий своего творчества и рекомендовавшему себя на склоне лет «поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»,<sup>81</sup> ничто не мешало совмещать эту литературную роль с непосредственным душевным складом и поведением «добрейшего и веселого» человека, каким многие его запомнили в дружеском и родственном кругу.

При всем том мы совершим ошибку, если попытаемся истолковать «ужасное» в поэзии Жуковского только как поэтическую игру. По характеру своего отношения к действительности этот художественный и эстетический мир оказывался в немалой степени аналогичен тем объективно-субъективным явлениям, которые были обозначены в заглавии одной из самых поздних «философических» статей Жуковского — «Нечто о привидениях» (1848). «...Сии явления, — рассуждал здесь Жуковский, — все останутся для нас навсегда между да и нет. В этой невозможности приобрести насчет их убеждение выражается для нас закон самого Создателя, который, поместив нас на земле, дабы мы к здешнему, а не к какому другому порядку принадлежали, отделил нас от иного мира таинственную завесою. Эта завеса непроницаема; она порою сама перед нами приподымается, чтобы мы знали, что за нею не пусто; но нашу силою никогда быть раздёрнута не может».<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 664 (письмо к А. С. Стурдзе от 10 марта 1849 г.).

<sup>82</sup> Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. Изд. 10-е. СПб., 1901. С. 958.

Образ таинственной завесы, разделяющей земное бытие и потусторонний космос, один из центральных, ключевых и постоянных образов религиозно-философской метафизики Жуковского, константа создававшейся им картины мироздания, отнюдь не исключал попыток человека заглянуть в «очарованное Там» («Весеннее чувство», 1816), используя для этого, наряду со многим другим, и условно-игровые формы поэзии, и «страшные», и «смеховые»:

...В тот час, как изменил неверный вам платок,  
Забыв себя, за ним я бросился б в пучину  
И утонул. И что ж? теперь бы ваш певец  
Пугал на дне морском балладами Ундины  
И сонный дядя Студенец,  
Склонивши голову на влажную подушку,  
Зевал бы, слушая Старушку! —

иронизировал Жуковский над героями и мотивами своих «страшных» баллад и еще не написанной, а только лишь задуманной поэмы «Ундина» в «павловском» послании «Графине С. А. Самойловой» (1819; II, 125). Это лишний раз подтверждало, что без игровых слагаемых поэзия не живет, а архаическая мифология, служившая во многом сюжетно-тематическим субстратом эпической и лиро-эпической поэзии Жуковского, в литературе Нового времени все более тяготела к тому, чтобы принимать игровой облик. Но те внутренние и в существе своем этические коллизии, которые облекались во внешние формы «ужасного», фантастического, выходящего за пределы «здешнего порядка», становясь содержательной сердцевинной поэзии Жуковского, сохраняли для него полноту качеств реальности, ту подлинность, которая нередко ищет необходимой для нее «прикровенности» в мире условностей.

## Глава четвертая

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ТРАДИЦИЙ  
В. А. ЖУКОВСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.  
В. А. ЖУКОВСКИЙ И Н. А. НЕКРАСОВ

**М**ногие из европейских литератур, следуя законам своего исторического развития от малых истоков до великих «впадений» в мировую культуру, рано или поздно с неизбежностью вставали перед лицом ситуаций, когда их главное русло переставало быть единственным и после определенного рубежа сопровождалось течениями боковыми, порой уходящими от главного далеко в сторону или даже пытающимися взять на себя его функции и значение. Нечто подобное переживала в 1830-е гг. русская литература, столь богатая в это время и выдающимися достижениями, и такого рода исканиями, которые готовы были поставить под сомнение ее центральные явления.

1830-е гг. в истории русской литературы были ознаменованы творческой зрелостью А. С. Пушкина, основоположника отечественной словесной культуры Нового времени, и писателей пушкинского поколения. Именно эта генерация образовала во многом то направление литературной эволюции, которому суждено было стать главенствующим и в рамках которого произошла кристаллизация национального литературного, прежде всего поэтического канона. Этот канон, не равнозначный, разумеется, каноничности средневекового искусства, включал в себя сложившиеся к исходу пушкинской эпохи нормы литературного языка и стиля, систему стиха, художе-

ственные, в частности жанровые традиции, эстетические предпочтения. В этих последних, как, впрочем, и во всем предшествующем, находили отражения особенности творческой индивидуальности Пушкина: «его классическое чувство меры и гармонии»,<sup>1</sup> если следовать определению И. С. Тургенева; свойственная ему «гармоническая правильность распределения предметов»,<sup>2</sup> согласно характеристике Л. Н. Толстого; «необыкновенное равновесие, с каким разрешает поэт... параллельные задания»,<sup>3</sup> ставившиеся им перед собой в каждом произведении, философские, описательные, формальные и пр., на что позднее обратит внимание В. Ф. Ходасевич.

Пушкинская гармоничность, — а все отмеченные особенности творческого своеобразия Пушкина стремились приобрести общий знаменатель именно в этом понятии, — оказалась ключевым критерием художественного мастерства в русской литературе и в особенности в поэзии 1830-х гг. В стилистической проекции это означало, что отличительными признаками совершенного поэтического «слога» становились «легкость», «плавность», «гладкость», особого рода мелодизм, все то, что один из восхищенных поклонников Пушкина еще в ранний период его творчества назвал «сладкопением» («...Какое сладкопение!»<sup>4</sup> — восклицал директор Литовского почтамта

<sup>1</sup> *Тургенев И. С.* <Речь по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 347.

<sup>2</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: [В 90 т.] Серия третья. Письма. М., 1953. Т. 62. С. 22 (письмо Л. Н. Толстого к П. Д. Голохвастову от 9—10 апреля 1873 г.).

<sup>3</sup> *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 77.

<sup>4</sup> *Долгова Р. С.* А. И. Бухарский о «Кавказском пленнике» // Русская литература. 1980. № 3. С. 177.

А. И. Бухарский в письме к петербургскому почт-директору К. Я. Булгакову 14 сентября 1822 г., через месяц после выхода в свет пушкинской поэмы «Кавказский пленник»).

Пушкину дано было неповторимое умение облекать в гармонические словесно-стилистические и интонационно-мелодические формы любое содержание, в том числе даже и трагическое, то есть дисгармоническое по своей внутренней природе, порожденное столкновением неразрешимых противоречий, создавать гармоническое целое и из сочетания дисгармонизирующих компонентов. Вместе с тем последователи и подражатели Пушкина, которых немало появилось в 1830-е гг., воспроизводя по преимуществу музыкальное благозвучие пушкинского стиха, нанесли пушкинской поэтической традиции известный урон, поскольку сделали эту эвфоническую поэтику внешним образом «бессодержательности». Самому Пушкину не случайно приходила в мысль аналогия между его эпигонами и достигшими большого технического мастерства копиистами классической итальянской живописи. «В Италии дошли до того, — передавал его устное высказывание мемуарист, — что копии с картин столь делают похожими, что, ставя одну оборот другой, не могут и лучшие знатоки отличить оригинала от копии. Да, это как стихи, под известный каданс можно их наделать тысячи, и все они будут хороши. Я ударил об наковальню русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо».<sup>5</sup>

Гармонизация стиховых форм, утверждаясь в качестве всеобщего мерил поэтического достоинства, вызвала, однако, по отношению к себе литературную оппозицию, чаявшую иных путей осуществления поэтического потенциала слова. Обозначившееся также в пушкинскую эпоху новое поэтиче-

<sup>5</sup> Андреев А. С. Встреча с А. С. Пушкиным // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 322—323.

ское направление — «поэзия мысли» — один из источников энергии для своего развития находило в принципиальном противостоянии Пушкину и заложенным его творчеством традициям, прежде всего традициям стиха и поэтической речи. «Гладкости» и «плавности» (эти слова входили и в лексикон развернувшейся полемики), отличительным особенностям пушкинского поэтического стиля, провозвестники «поэзии мысли», в наибольшей же степени С. П. Шевырев, ее энтузиаст и теоретик, искали альтернативу в «жесткости» и затрудненности языкового строя.<sup>6</sup> Стилистическая «легкость» никак не совмещалась в их сознании с «тяжестью» мыслительного опыта и «трудностями» его словесного выражения.

Достаточно известно, хотя в контексте наших рассуждений обойтись без этой ссылки и достаточно трудно, относящееся к 1830 г. «памфлетное» высказывание из письма Шевырева к Алексею Веневитинову (брату поэта), подвергающее гротескной критике эпигонское следование пушкинскому строю поэтической речи и предполагающее иную творческую программу, в частности освоение «трудной» для русского языка и стиха итальянской октавы: «Ох, уж эти мне гладкие стихи, о которых только что и говорят наши утюжники! Да, их эмблема утюг, а не лира».<sup>7</sup> Эти «утюжники» немало «терпели» от Шевырева и в других эпизодах его эпистолярной полемики. «Как же возопиют против меня наши утюжники!»,<sup>8</sup> — восклицал он в письме к М. П. Погодину от 15 марта 1831 г.

Нагрузивший «поэзию мысли» всякого рода ученостью, архаическими речевыми фигурами, замысловатым метафо-

<sup>6</sup> См.: Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974. С. 66—71.

<sup>7</sup> Барсуков М. Жизнь и труды Погодина. СПб., 1890. Т. III. С. 75—76.

<sup>8</sup> Шевырев С. П. Науки жрец и правды воин. М., 2009. С. 196.



ризмом, Шевырев в 1830 г. выступил в «Литературной газете», органе пушкинского круга писателей, со стихотворением «Сравнение» (заглавие дано, видимо, издателем А. А. Дельвигом взамен зачеркнутого авторского «Пушкину»), в котором несколько неуклюже, но убежденно противопоставил «прозрачности» и «чистоте» мыслительно «облегченной», как ему казалось, звучавшей подобно музыке пушкинской поэзии свой «темный» и «труднопроизносимый», от переизбытка, надо полагать, «мысли», стих.

«...Само стихотворение, — писал об этом поэтическом демарше В. Н. Топоров, — представляющее собой на поверхностном уровне монолог, взволнованный и не без выхода к грани, за которой начинается резкость <...>, похоже, по крайней мере логически, на трансформацию в монологическую форму г л у б и н н о г о диалога, из которого постепенно была вытеснена партия второго лица. Во всяком случае стихотворение, собственно говоря, и отсылает к пушкинско-шевыревскому диалогическому спору о „прекрасной ясности“ и „темноте“, чреватой глубокими смыслами».<sup>9</sup>

Обращаясь к Пушкину, Шевырев здесь явно отвергает его поэтический путь:

Вменяешь в грех ты мне нечистый стих,  
Пречистых мне не надобно твоих:  
Вот чистая водица ключевая,  
Вот Алеатико бурда густая!  
Что ж? — выбирай, возьми любой стакан:  
Ты за воду... Зато не будешь пьян.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Топоров В. Н. О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему // Лотмановский сборник. М., 1997. [Вып.] 2. С. 227—228.

<sup>10</sup> Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 90 (Библиотека поэта. Больш. сер. [1-е изд.]).

Пытаясь явить собой и своим стихотворением творческий противовес Пушкину, Шевырев на небольшом пространстве шестистроичной строфы допускает несколько заведомых поэтических ошибок: заявляет, например, о предпочтении *нечистого пречистому*, вольно или невольно разрушая тем самым семантический порядок Священного Писания и церковной речи; отрицает восходящий к фольклору безусловно положительный семантический ореол, издавна существующий вокруг образа *чистой водицы ключевой*; не видит, не осязает, не чувствует смысловых и стилистических вериг, отягощающих употребление слова *бурда* в поэзии. Образованнейший литератор, Шевырев не мог не знать, что «бурда» — это, сошлемся на Словарь его современника В. И. Даля, «дурной, мутный напиток, дурная смесь жидкого кушанья или питья»,<sup>11</sup> и тем не менее решил перебить этот вкус одним названием тосканского вина из красного винограда. Экзотичность варваризма *Алеатико*, итальянского топонима, должна была стать в его стихотворении более сильным стилистическим средством, чем прозаизм *бурда*, дать ему рефлекс своей эстетической окраски. Этого, однако, не произошло, прозаизм остался прозаизмом, более того, он скорее отбросил свой отсвет на эстетические качества иноязычного лексического заимствования. Налицо была поэтическая неудача, тем более заметная, что Шевырев возлагал на свое стихотворение задачу вызова соперника на поэтическое состязание, в то время как очевидным образом противопоставлял пушкинским гармониям поэзию, далекую от совершенства и к тому же принуждаемую к выражению чуждых ей мотивов схоластического в известной мере прения.

<sup>11</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Второе изд. СПб.; М., 1880. Т. I. С. 142.

Если еще раз обратиться к типологическим характеристикам русской культуры, обоснованным В. Н. Топоровым, нельзя будет не принять во внимание то противопоставление «аполлинического» и «хтонического», которое, будучи включено в терминологию наук об античности, вводилось исследователем в описание русской культуры Нового времени и, согласно его воззрениям, имело самое непосредственное отношение к спору Шевырева с Пушкиным. Сошлемся на наиболее обстоятельное определение аполлинизма первой трети XIX в., данное ученым в специальном исследовании: «...Аполлинизм названной эпохи может быть понят как тот достигнутый уровень в развитии русской культуры, который характеризуется ориентацией на свет, *gesp.* просвещение с его установкой на следование классическим идеалам, на открытость, на согласие и порядок, на особый тип соразмерности, которая и понимается как гармония».<sup>12</sup>

Шевырев был намерен достигнуть значимого творческого результата во многом за счет простого противостояния всем этим ценностям художественной культуры, совершая достаточно прямолинейное «обратное движение» относительно поэтических доминант своего времени. И потому в его поэзии «нет-нет да и становятся слышимыми страшные синкопы хтонической природы».<sup>13</sup>

Глубокие смыслы не рождались от одних лишь стилистических дисгармоний и языковой «темноты». Шевырев пошел тем не менее по пути усугубления своих заблуждений: в 1835 г.,

<sup>12</sup> Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С. 216.

<sup>13</sup> Топоров В. Н. О стихотворении Шевырева «[Пушкину]» и античной параллели к нему. С. 242.

в момент шумного, хотя и кратковременного успеха вульгарно-романтической, обесценивавшей художественный язык романтизма поэзии В. Г. Бенедиктова он приветствовал его как «поэта мысли». Статья Шевырева о Бенедиктове на страницах журнала «Московский наблюдатель», отклик на первый сборник этого поэта (1835), настойчиво продолжала линию оспаривания, если не сказать дискредитации поэзии Пушкина, начало чему было положено в стихотворениях автора, опубликованных в конце 1820-х — начале 1830-х гг. Констатируя конец «эпохи изящного материализма в нашей поэзии», когда «формы убивали дух», а «нежные, сладкие, упоительные звуки оплетали нас своею невидимой сетью», — и к этому сводилась характеристика литературного содержания пушкинской эпохи, которой, к торжеству критика, приходил конец, — Шевырев провозглашал наступление нового периода — «периода духовного, периода мысли».<sup>14</sup> Представителем этого нового периода он громогласно объявлял Бенедиктова, поскольку, согласно его же критическому удостоверению, «первая черта, которая выдается на физиогномии нового поэта, есть, как можно заметить, глубокий след мысли на челе его».<sup>15</sup>

Вызванное бенедиктовской поэзией «помрачение» критического разума оказалось столь велико, что «первая черта», к которой Бенедиктов, обучавшийся в юности в малосостоятельном по части наук 2-м кадетском корпусе, не получивший и начатков философского образования, не имел никакого отношения, была дополнена в его критической презентации и «второй чертой», которую образовало, наряду с прочим, как утверждал Шевырев, «чувство целомудрия», столь вы-

<sup>14</sup> Шевырев С. Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. Отд. IV. С. 442.

<sup>15</sup> Там же. С. 446.

годно отличавшее поэта от недавнего «язычества в нашей поэзии».<sup>16</sup> Это говорилось о поэте, крикливой особенностью стихотворений которого был эротизм, принимавший к тому же беспрецедентно уродливые формы, особенно в тех случаях, когда Бенедиктов не без кощунственной «дерзости» соединял его с религиозными мотивами (в стихотворении «Черные очи» публика была скандализована строкой «Искра неба в женском теле») или же пытался маскировать стилистическими приемами, если допустимо такое определение, «игривой красоты». Пресловутая «Наездница» конкуренции в этом отношении не знала:

На губках пунцовых улыбка сверкает,  
А ножка-малютка вся в стремя впиалась;  
Матильда в галоп бегуна подымает  
И зыблется, хитро на нем избочась,  
И носится вихрем, пока утомленье  
На светлые глазки набросит туман...  
Матильда спрыгнула — и в сладком волненьи  
Кидается бурно на пышный диван.<sup>17</sup>

То, что суждения Шевырева, к которым трудно было отнестись с доверием, все-таки не являлись литературной игрой с посторонними видами, но оказывались вполне искренни и нелицемерны, подтверждается предваряющим его статью частным письмом. «Мы получили здесь стихотворения Бенедиктова, — писал Шевырев 22 октября 1835 г. из Москвы в Петербург своему приятелю Я. М. Неверову. — Два вечера я был от них без памяти. Это талант чудный. Как у Вас его не знают? Как он до сих пор таился? Скажите: кто он? откуда? как и почему? Познакомьтесь с ним, если не знакомы.

<sup>16</sup> Шевырев С. Стихотворения Владимира Бенедиктова. С. 446.

<sup>17</sup> Стихотворения Владимира Бенедиктова. СПб., 1835. С. 57.

Поклонитесь ему от меня и его таланту. Это шаг великий вперед. Это мысль глубокая, сильная, прожитая. О нем будет в XI № „Наблюдателя“».<sup>18</sup>

Есть доля необъяснимости в том, что «ученый» романтизм Шевырева, шеллингианца, переводчика Шиллера и Вакенродера, историка европейских литератур, итальяниста, уже защитившего диссертацию «Дант и его век» (1833), мог сомкнуться с меццанскими понятиями о том, какова должна быть романтическая поэзия, — ведь Бенедиктов выступал по существу олицетворением именно этих понятий, откликаясь на запросы формирующегося культурного «рынка». Несообразность критической оценки бенедиктовской поэзии, одной из «первых ласточек» заявлявшей о себе массовой культуры, как «поэзии мысли» при выходе поэта на литературную сцену без колебаний обнаружит молодой В. Г. Белинский: «Где-то было сказано, что в стихотворениях г. Бенедиктова владевает мысль: мы этого не видим».<sup>19</sup> И много лет спустя эта «выдумка» будет источником недоумения в рецензии Н. А. Добролюбова на третью часть «Истории русской словесности» Шевырева (1858). Отмечая, что «деятельность г. Шевырева представляет какой-то вечный промах», критик «Современника» не преминул напомнить читателям и о бенедиктовском эпизоде этой деятельности: «Пустился г. Шевырев в критику — и произвел в поэты мысли г. Бенедиктова, который тем именно и отличается, что поэзия и мысль у него всегда в разладе».<sup>20</sup>

И тем не менее Шевырева и Бенедиктова объединяла важная общность. Их сближала, говорить об этом есть осно-

<sup>18</sup> Шевырев С. П. Науки жрец и правды воин. С. 201.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 362.

<sup>20</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 178.

вания, общность противостояния Пушкину и пушкинскому в русской поэзии, дававшая о себе знать и в навязчивых и единодушных попытках построения альтернативной поэтики, и в некоторых внешних признаках принадлежности к «антипушкинскому движению, которое с конца 20-х годов все возрастает до самой смерти поэта»,<sup>21</sup> согласно замечанию исследователя этой темы. Действительно, оба поэта искали обходные по отношению к пушкинской магистрали пути в поэзии. Шевырев думал о самоопределении на путях создания затрудненного поэтического языка. Бенедиктов был уверен в том, что он превосходит Пушкина на путях сотворения языка небывалого, который и считал высшим достоинством поэта. Не выступая против Пушкина открыто и прямо, Бенедиктов нередко вносил в свои стихотворения, в их вычурность и характерную избыточность стилистических украшений под-разумеваемый антипушкинский пафос:

Чтоб выразить таинственные муки,  
 Чтоб сердца огонь в словах твоих изник,  
 Изобретай неслыханные звуки,  
 Выдумывай неведомый язык.<sup>22</sup>

В этой поэтической декларации Бенедиктова («Пиши, поэт! Слагай для милой девы...», 1838) пушкинским традициям вызывающе противоречат и экстремальность психологических состояний лирического героя (*таинственные муки, сердца огонь*), заимствованных из багажа поэтических штампов, и рискованные лексические новообразования с оттенком типической для этого поэта «безвкусицы» (*изник*), и сама

<sup>21</sup> Гинзбург Л. Пушкин и Бенедиктов // Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1984. С. 111.

<sup>22</sup> Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 137. (Библиотека поэта. Больш. сер. 2-е изд.).

эта установка на умышленные *изобретения неслыханных и неведомых* словесных форм.<sup>23</sup>

Современники, подхватив эпиграмматический образ Н. М. Языкова, не случайно присвоили Бенедиктову, по античной мифологической аналогии, прозвище Марсиаса,<sup>24</sup> самонадеянного сатира, который, выучившись играть на флейте, вообразил, что может соперничать в музыкальном искусстве с самим Аполлоном, и вызвал его на состязание. Победив Марсиаса, Аполлон в наказание за беспочвенную гордыню, за непомерное и нелепое притязание содрал с него кожу. Миф о беспощадной иерархичности искусства не раз становился источником разного рода художественных интерпретаций и реплик.

Создатель если не поэтического направления, то во всяком случае теоретической гипотезы о «поэзии мысли», Шевырев еще в 1828 г. написал стихотворение «Мысль», в котором сделал попытку дать образное истолкование центральной — обозначенной в его заглавии — категории философской поэзии. Стихотворение имело резонанс, его подверг ироническому разбору в «Северной пчеле» (1828. № 58. 15 мая)

<sup>23</sup> См.: Гинзбург Л. Пушкин и Бенедиктов. С. 132—138.

<sup>24</sup> Образ восходит к стихотворению Н. М. Языкова «Прочь с презренной толпою...» (1838), авторство которого длительное время приписывалось П. А. Вяземскому. В стихотворении в пародийном ключе воспроизводились характерный для Бенедиктова четырехстопный хорей и фразеология его стихотворений из сборника 1835 г. «Черные очи» и «К черноокой»: «Дико, бешено стремленье, / Чем поэт одушевлен, — / Там в безумном упоенье / Бог поэтов, Аполлон, / С Марсиаса содрал кожу! / Берегись его детей: / Эпиграммой хлопнут в рожу, / Рифмой бешеной своей, / В поэтические плети / Приударят дураков, / И позор ваш, мрака дети, / Отдадут на свист веков» (Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 427. (Библиотека поэта. Больш. сер. 2-е изд.)).

Ф. В. Булгарин, но высоко оценил Пушкин, назвавший его, по свидетельству М. П. Погодина, «одним из замечательнейших стихотворений текущей словесности».<sup>25</sup> Весьма, однако, примечательно, что стихотворение с таким заглавием, как будто это некая жанрово-тематическая константа, вышло из-под пера не только Шевырева, но и другого автора. Со стихотворения, озаглавленного «Мысль», началась творческая биография поэта, который принадлежал к поколению гораздо более молодому, но также сделался причастен к процессам, охватывавшим в 1830-е гг. позднеромантическую русскую поэзию. Это был Н. А. Некрасов, впервые выступивший в печати именно со стихотворением «Мысль»,<sup>26</sup> за полной своей подписью и в сопровождении редакционного примечания: «Первый опыт юного, 16-летнего поэта». В 1840 г. стихотворение было перепечатано в составе первой некрасовской книги «Мечты и звуки».

При всем том, что стихотворение Некрасова «Мысль» не содержало в себе прямых заимствований или цитат (исключая заглавие) из одноименного стихотворения Шевырева, это последнее должно рассматриваться как непосредственный его источник по целому ряду совпадений косвенного характера. Вслед за Шевыревым в качестве основной метроритмической формы Некрасов избирает пятистопный ямб. Основой лирической композиции у Некрасова, как и у Шевырева, становится противопоставление двух исторических состояний мира — «дряхлого», «обветшало» и, с другой стороны, юношеского, «как в первый день создания природы». В стихотворении Шевырева этот мотив находит выражение в сти-

<sup>25</sup> Погодин М. П. Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 39.

<sup>26</sup> Сын отечества. 1838. № 5. Октябрь. «Русская словесность». С. 100.

хах, в данном случае это трудно поставить под сомнение, замечательной поэтической выразительности:

И миллион оплаканных могил,  
И миллион веселых колыбелей.<sup>27</sup>

Некрасов воспроизводит в своем стихотворении центральный образ шевыревской «Мысли» — образ зерна, из которого вырастает целый мир.

У Шевырева:

Падет в наш ум чуть видное зерно  
И зреет в нем, питаясь жизни соком...<sup>28</sup>

У Некрасова:

И, может быть, распустится зерно  
В тебе давно угасшей жизни силы...<sup>29</sup>

Наблюдаемые нами соприкосновения двух поэтических текстов делают достаточно несомненной творческую ориентацию молодого Некрасова и на стихотворение Шевырева «Мысль», и — шире — на провозглашенную Шевыревым перспективу «поэзии мысли». Эта ориентация приобретала уже совершенно устойчивый характер с появлением на страницах сборника «Мечты и звуки» стихотворения «Истинная мудрость», содержавшего в себе тематические и стиховые reminiscences стихотворения Шевырева «Мудрость» (1828).

Говоря о некрасовских «Мечтах и звуках», нельзя упустить из виду, что еще в 1827 г. Шевырев написал стихотворение,

<sup>27</sup> Шевырев С. П. Стихотворения. С. 50.

<sup>28</sup> Там же. С. 49.

<sup>29</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.; СПб., 1981—2000. Т. 1. С. 187. В дальнейшем сочинения и письма Некрасова цитируются по этому изданию с указанием тома, книги и страницы в тексте.

в котором дал поэтическое освещение понятию, использованному в заглавии этой книги, а именно «звукам». Стихотворение и называлось «Звуки»; «язык звуков» осмыслялся в нем в романтическом духе, понимаемый в гораздо большей степени, чем «язык цветов», в качестве достояния искусства, как «язык для выраженья чувства». В поэтический образ «звуков» вносились философские оттенки, которыми несколько позднее не мог пренебречь автор книги «Мечты и звуки».

Если прибавить к этому, что из 44 стихотворений, составлявших дебютный сборник Некрасова, не менее десяти содержали в себе те или иные следы присутствия Бенедиктова в авторском поэтическом кругозоре, заимствования из его поэзии или ее использования другого рода, то можно будет заключить, что первоначальные источники некрасовской поэзии находились в той точке литературного пространства 1830-х гг., которая была удалена от «радиуса действия» поэзии Пушкина, но приближена к области, занятой антипушкинской стихией.

В некрасовской литературе пользовалось известным признанием, находя поддержку и развитие, суждение С. А. Венгерова о «Мечтах и звуках», прозвучавшее еще в конце XIX столетия: «„Мечты и звуки“ характерны не тем, что являются собранием плохих стихотворений Некрасова и как бы *низшей* стадией в его творчестве, а тем, что они *никакой* стадии в развитии таланта Некрасова не представляют. Некрасов-автор книжки „Мечты и звуки“ и Некрасов позднейший — это два полюса, которых нет возможности слить в одном творческом образе».<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Венгеров С. А. Некрасов // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1897. Т. XX А (40). С. 858.

Безусловно, если искать идейно-тематические связи между ранними и зрелыми произведениями Некрасова, то преуспеть в этих поисках едва ли возможно. Но одно — более глубокое — качество, не лишенное оттенка прирожденности, на протяжении всей творческой биографии поэта остается неизменным: и в «Мечтах и звуках», и в «Последних песнях» он не является поэтом пушкинской традиции, более того, он выступает перед читателем как ее антипод, как ее противоположный поэтический, — а по иным оценкам антипоэтический, — полюс. История этой некрасовской — не только литературной, но и общественной, не только прижизненной, но и посмертной — репутации представляет собой отдельную исследовательскую область, остановим сейчас внимание на одном лишь из относящихся к этой истории фактов.

В 1877 г., в последние месяцы жизни Некрасова, выдающийся русский художник И. Н. Крамской написал его портрет («поясной»), которому суждено будет стать лучшим в живописной иконографии поэта. Некрасов изображен на этом портрете со скрещенными на груди руками, благодаря чему память зрителя с очевидностью отсылается к романтическому портрету Пушкина, созданному в 1827 г. О. А. Кипренским. Соотносимый в свои поздние годы с пушкинским измерением, Некрасов оказывался соотносим и с пушкинским образом. Соотнесенность эта, впрочем, была лишена каких бы то ни было прямых уподоблений. Современный искусствовед пишет в этой связи: «Иконография скрещенных рук использована как узнаваемый атрибут выдающегося поэта, наподобие того, как профильный портрет — самая узнаваемая форма мемориального портрета. Этот мотив в портрете Некрасова означает лишь то, что перед нами — великий поэт, не хуже Пушкина, но поэт, так сказать, нового времени, не одинокий гений, „не дорожащий любовью народной“, но

„мученик идеи“, радеющий о народном благе. Не случайно в портрете Некрасова как современного народного поэта нет и намека на уподобление фигуры скульптурному бюсту, как у Кипренского, а взгляд, устремленный за пределы холста (заметим, что большинство моделей Крамского смотрят прямо на зрителя), исполнен не возвышенного вдохновения, а скорбного сопереживания». <sup>31</sup> Пластическое сходство двух портретов подчеркивало, прибавим, контрастность их содержательности, диаметрально противоположность творческих миров портретируемых, их поэтического сознания и общественной миссии.

\* \* \*

Вовлеченность в литературные процессы, уходившие в сторону от пушкинских путей поэтической эволюции, совсем не означала, что молодой Некрасов в какой-либо мере избегал в своем творчестве воздействий поэзии Пушкина. Жить в поэтическом контексте пушкинской эпохи, продолжавшейся еще в известном значении и после гибели Пушкина, в том культурном мире, где частицы пушкинской поэтической речи, «пушкинизмы», входили в повседневный речевой обиход, в «плоть» языка, и не чувствовать себя окруженным гравитационным полем Пушкина было невозможно.

Прежде всего в таком качестве «естественной» принадлежности речи отзвуки пушкинских строк слышались то в одном, то в другом стихотворении книги «Мечты и звуки». В стихотворении «Моя судьба» это был перифрастический отголосок пушкинского сонета «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830: «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...»; III, 1, 223):

<sup>31</sup> Вязова Е. Гипноз англomanии. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX—XX веков. М., 2009. С. 543—544.

Презря и суд глупца, и хохот черни дикой...  
(I, 193)

В стихотворении «Весна» появлялась «онегинская» реминисценция (гл. седьмая, 1827—1828: «Улыбкой ясною природы / Сквозь сон встречает утро года...»; VI, 139):

Цветет веселая природа,  
Зазеленел дремучий бор,  
Встречает шумно утро года  
Пернатых птиц громовый хор.  
(I, 262)

Подобным образом, в качестве фразеологических включений, пушкинские формулы, строки, полустилиши нередко находили себе место и в зрелой поэзии Некрасова, окруженные, впрочем, более напряженным контекстом идейно-эстетических противопоставлений и контрастов.

Праздник жизни — молодости годы —  
Я убил под тяжестью труда  
И поэтом, баловнем свободы,  
Другом лени — не был никогда. (I, 162), —

в этом хрестоматийном четверостишии все оспариваемые представления и образы (мы выделяем их курсивом) облечены в формы пушкинской поэтической речи. В ранней же поэзии Некрасова «пушкинизмы» носят не полемический, а «цитатный» характер.

Когда сверкнет звезда полночи  
На полусонную Неву,  
Ряды былых событий очи  
Как будто видят наяву (I, 191), —

в этом зачине из стихотворения «Человек» очевидна реминисценция оды «Вольность» (1817):

Когда на мрачную Неву  
Звезда полуночи сверкает...  
(II, 1, 47)

В стихотворении «Разговор», первом из поэтических диалогов Некрасова, возникает отголосок четвертой строфы песни Вальсингама из «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы» («Есть упоение в бою...», 1830; опубл. в 1832):

Есть упоенье в сне мятежном,  
В похвальных отзывах толпы,  
В труде, в недуге неизбежном,  
В грозе и милости судьбы...  
(I, 269)

Пушкинская реминисценция претерпевает вместе с тем и неожиданную метаморфозу: получая продолжение, она вдруг становится образчиком «смещения стилей» во вкусе Бенедиктова:

Есть упоенье в вихре танца,  
В игре, обеде и вине,  
И в краске робкого румянца  
Любимой девы при луне.  
(I, 269)

В ряду однородных синтаксических элементов происходит резкий стилистический перепад: *дева при луне*, одна из «окаменелостей» романтического стиля, венчает перечень развлечений, состоящих в *игре, обеде и вине* и характерных для героя сатирического фельетона, вроде «Прекрасной партии» (1852). Комбинация слагаемых вопреки воле автора принимает характер не только эклектический, но и комический. Романтическая патетика готова «сорваться» в пародию.

Восприятие поэзии Пушкина с опосредованием, да еще через призму поэзии Бенедиктова, причудливая особенность

литературного сознания молодого Некрасова, не раз давало себя знать на страницах книги «Мечты и звуки». Одним из красноречивых примеров такого рода рецепции может служить вошедшее в книгу стихотворение «Красавице»:

Красавица! не пой веселых песен мне!  
Оне пленительны в устах прекрасной девы,  
Но больше я люблю печальные напевы...  
(I, 254)

Несомненный как будто бы поэтический фон этого стихотворения — стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» (1828), совпадения простираются здесь вплоть до архаической формы местоимения «оне». Между тем и у этой переключки Некрасова с Пушкиным существует стихотворение-посредник, и его роль выполняет стихотворение Бенедиктова «N. N-ой» (1835):

О, не играй веселых песен мне,  
Волшебных струн владычица младая!  
Мне чужд их блеск, мне радость их — чужая;  
Не для меня пленительны оне.<sup>32</sup>

Это прочтение Пушкина через искажающую оптику Бенедиктова, невозможное ни в какое другое время, кроме второй половины 1830-х гг., опять-таки не расширяло сферы присутствия пушкинских традиций в юношеской поэзии Некрасова и даже снижало их потенциальную роль в его творческом становлении.

\* \* \*

Обходя до известной степени стороной пушкинские влияния в своей ранней поэзии, чему способствовал еще и некото-

<sup>32</sup> Стихотворения Владимира Бенедиктова. С. 45.



рый максимализм ее романтической настроенности и направленности, Некрасов вместе с тем уже в начальный творческий период действительно ощущал необходимость поэтической родословной.

Тяготение поэта к преемственности своего места в истории поэзии не раз, впрочем, ставилось под сомнение в критике и литературной науке, наличие у него литературной генеалогии порой даже и вовсе отрицалось. В. В. Розанов, некрасовские статьи которого составили целостную критическую серию, утверждал, например, в рецензии на книгу В. Е. Евгеньева[-Максимова] «Николай Алексеевич Некрасов. Сборник статей и материалов» (1914): «...И тут был как раз на месте Некрасов, человек без памяти и традиции, без благодарности к чему-нибудь, за что-нибудь в истории. Человек новый и пришелец — это первое и главное. <...> Для читателей это было „отрицанием“, но для автора было просто неведением. Что такое Жуковский? Для Зейдлица, для князя Вяземского, для Пушкина — это „святое имя“: но Некрасов просто его не читал, и Жуковский ему никогда не приходил на ум».<sup>33</sup>

Присутствие Жуковского в поэтическом кругозоре Некрасова в действительности имело мало общего с нарисованной здесь картиной. При всем том трудно было не согласиться и с тем, что Некрасов производил на читателя неотразимое впечатление поэта, не ведающего о поэтических традициях, не причастного к литературному преданию, вошедшего с ним в противоречия, и в существенных чертах своего творчества объективно был таковым. «...Нужно сказать ту огромную

<sup>33</sup> Розанов В. В. По поводу новой книги о Некрасове // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 7]: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 618.

и страшную правду, — продолжал Розанов, — что Некрасов вообще в литературе „разорял“, как совершенно инородный в ней человек, рвал ее традиции, рвал ее существо, с несравненным хищничеством, несравненною удачею... <...> „Некрасовская литература“ — совершенно „дикая“ в отношении всей предыдущей литературы... <...> Некрасов — вне литературы, вдали от нее... Именно как сокол, — но сидящий на высоком, одиноко в поле выросшем дереве... И смотрит он на поле, где много валяется побитой им мирной птицы».<sup>34</sup>

Несколько позднее Н. А. Котляревский в статье, предпосланной одному из ранних некрасовских сборников Пушкинского Дома, высказывал, хотя и не в столь парадоксальной форме, во многом аналогичные представления: «...Проблуждав по задворкам и закоулкам литературного и театрального базара, Некрасов вышел на большую дорогу и пошел по ней один, без единого спутника, не вспоминая ни о ком и никого не ведя за собою. <...> Предшественников он не имел, не имел и наследников. Школы не проходил и школы не создал. Исследователь, если он займется родословной Некрасова, будет избавлен от кропотливых разысканий. Он начнет эту родословную с него самого и на нем ее кончит».<sup>35</sup>

Стихотворения книги «Мечты и звуки», при всей пестроте отразившихся в них поэтических впечатлений автора и испытанных им притяжений, позволяют тем не менее заключить, что родословная у него все-таки была: во всяком случае сам он связывал ее с поэзией В. А. Жуковского.

<sup>34</sup> Там же. С. 620—621.

<sup>35</sup> Котляревский Н. Некрасов // Некрасов. Неизданные стихотворения, варианты и письма. Из рукописных собраний Пушкинского Дома при Российской академии наук. Пг., 1922. С. 12.

Крупнейшее поэтическое имя первой половины XIX столетия, родоначальник русского романтизма (при всех обстоятельствах, осложняющих этот историко-литературный статус), Жуковский занимал достаточно сложное положение и в литературном процессе 1830-х гг., времени ученичества и первых самоопределений Некрасова. С одной стороны, он очевидным образом, в качестве «побежденного-учителя», согласно его легендарной автоаттестации на своем портрете, подаренном в 1820 г. автору «Руслана и Людмилы», «победителю-ученику», принадлежал к тому направлению русской литературы, вершину которого олицетворял Пушкин. Представление о Карамзине и созданной им литературной традиции как первооснове направления обеспечивало определенное единство литературным позициям Жуковского и Пушкина. В 1830 г. в статье о поэме Федора Глинки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой», уже подразумевая законченное литературное явление, Пушкин писал о «гармонической точности, отличительной черте школы, основанной Жуковским и Батюшковым» (XI, 110). Причисляя к «школе гармонической точности», помимо названных Пушкиным двух старших поэтов, и его самого в ранний период творчества, а также Вяземского, Баратынского, Дельвига, автор известного историко-литературного исследования справедливо отмечает, что точность в этом контексте — «еще не та предметная точность, величайшим мастером которой стал Пушкин в своей зрелой поэзии; это точность лексическая, требование абсолютной стилистической уместности каждого слова»,<sup>36</sup> сопряженное с непроницаемостью поэтического стиля «для сырого, эстетически не обработанного бытового слова».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Гинзбург Л. О лирике. С. 28.

<sup>37</sup> Там же. С. 29.

Будучи создателями и носителями стилистических принципов, не лишенных эзотерического оттенка, Жуковский и Пушкин этим заявляли о себе как представители единой поэтической системы. При всем том с иных точек зрения они обнаруживали значительные различия между собой. Главное из этих различий состояло в том, что Пушкин был вскормлен французской культурой, духом сложившихся на ее почве просветительского рационализма и классицизма, в то время как Жуковский отражал в своем творчестве духовную атмосферу немецкого идеализма. Во всяком случае противопоставленность именно этих национально-культурных традиций и долю их участия в развитии отечественной литературы не раз обсуждала в 1820—1830-е гг. русская критическая мысль. В своей статье «Обозрение русской словесности 1829 года» (1830) И. В. Киреевский подчеркивал, что «в состав нашей литературы входили две стихии: умонаклонность французская и германская».<sup>38</sup> Еще и в более ранней статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) критик связывал истоки пушкинского творчества с первой из этих тенденций. Что же касается поэзии Жуковского, то она была, по его мнению, «воспитана на песнях Германии. Она передала нам ту идеальность, которая составляет отличительный характер немецкой жизни, поэзии и философии».<sup>39</sup>

Выбирая между двумя «умонаклонностями» литературного движения и двумя их персональными олицетворениями свои творческие ориентиры, Некрасов в большей степени испытывал, как мы отметили, тяготение к поэтическим традициям Жуковского. Это совпадало и с общими тенденциями развития поэзии его времени. «Поэты XIX в. не были учени-

<sup>38</sup> Киреевский И. В. Избранные статьи. М., 1984. С. 44.

<sup>39</sup> Там же.

ками Пушкина, — писал В. М. Жирмунский; — после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому...».<sup>40</sup> При всем том данное обстоятельство никак не означало, что автора книги «Мечты и звуки» можно было в какой-либо мере отнести к «немецкой школе» русской поэзии. Его внимание обращал на себя не «германизм» Жуковского, о чем он в это время едва ли думал, но поэтические факторы более внешнего значения, например, отличавшие поэзию «творца „Светланы“» жанровые модификации элегии и в особенности баллады или же необычные метrorитмические формы его стиха. Для Жуковского эти особенности его поэтики были, безусловно, запечатлены германским происхождением и сохраняли свой германский колорит, для Некрасова их генезис не уходил по преимуществу далее Жуковского.

Определенного рода параллель образует здесь позднейший интерес Некрасова к поэзии Тютчева, тоже поэта «немецкой школы», если оставаться в рамках классификаций Киреевского,<sup>41</sup> и тоже значимого для Некрасова не этим, а такими поэтическими тенденциями, которые содержали в себе возможность «обойти пушкинский канон»,<sup>42</sup> как это видел в частности Б. М. Эйхенбаум, заметной «на фоне Пушкина» архаичностью стиля и стиха.

Факты, относящиеся к роли Жуковского в становлении некрасовской поэзии, с начала XX столетия накапливались в историко-литературных исследованиях специального про-

<sup>40</sup> Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 46—47.

<sup>41</sup> См.: Там же. С. 50.

<sup>42</sup> Эйхенбаум Б. М. Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. ст. Л., 1986. С. 347.

филя.<sup>43</sup> «Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский»,<sup>44</sup> — констатировал в 1921 г. уже с известной несомненностью Ю. Н. Тынянов. Постепенно обнаруживались и некоторые биографические предпосылки этого внимания младшего поэта к старшему: одна из них — посещение 9 мая 1837 г. Жуковским в свите наследника цесаревича Александра Николаевича ярославской гимназии, учеником которой был тогда Некрасов.<sup>45</sup> Эта встреча с Жуковским оставила в сознании юного гимназиста памятные следы.

Впечатления от встречи с Жуковским, но более всего то особое положение «апостольства», которое, по слову П. А. Вяземского,<sup>46</sup> поэт занимал в литературе в свои поздние годы, повлияли на решение Некрасова показать ему «листы» своей книги «Мечты и звуки». О двух посещениях Жуковского в середине января 1840 г. Некрасов вспоминает в автобиографических записях 1872 и 1877 гг.: «В раздумье я пошел с своей книгой к Жуковскому. Принял меня седенький согнутый старичок, взял книгу и велел прийти через несколько дней» (XIII, 2, 58).

Об отзыве Жуковского на «Мечты и звуки» Некрасов сохранил два свидетельства. «Указано мне два стихотворения

<sup>43</sup> См.: Максимов В. Литературные дебюты Н. А. Некрасова. СПб., 1908. С. 80—86.

<sup>44</sup> Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 19.

<sup>45</sup> См.: Мельгунов Б. В. Жуковский и наследники: встреча в Ярославле // Карабиха. Ярославль, 1997. Вып. 3. С. 203—208.

<sup>46</sup> Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842—1852) / Публ. М. И. Гиллельсона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 38—39 (письмо П. А. Вяземского к В. А. Жуковскому от 21 ноября 1842 г.).

из всех, как порядочные, о прочих сказано: „Если хотите печатать, то издавайте без имени, впоследствии вы напишете лучше, и вам будет стыдно за эти стихи“. Не напечатать было нельзя...» (Там же, 46—47). «Я пришел, он какую-то мою пьесу похвалил, но сказал: „Вы потом пожалеете, если выдадите эту книгу“. — „Но я не могу не выдать“ (и объяснил, почему). Жуковский мне дал совет: „Снимите с книги ваше имя“. — „Мечты и звуки“ вышли под двумя буквами Н. Н.» (Там же, 58).

Для автора поэтического сборника «Мечты и звуки» значение Жуковского определялось, конечно, не одними личными встречами, но в первую очередь теми творческими влияниями, которые он испытал. В книге отразились достаточно многочисленные следы знакомства молодого Некрасова с поэзией Жуковского. В кавказском пейзаже стихотворения «Горы» есть реминисценции послания Жуковского «К Воейкову» (1814), которое было одним из первых в русской поэзии опытов поэтического описания горного ландшафта, повлиявших и на описательную поэтику пушкинского «Кавказского пленника» (1820—1821). Романтический образ морской стихии, воссоздаваемый в стихотворении Некрасова «Непонятная песня», в значительной степени был заимствован им из элегии Жуковского «Море» (1821), с одновременным усвоением ритмико-интонационных форм четырехстопного амфибрахия. На основе амфибрахических ритмов, восходящих к балладам Жуковского («Лесной царь», 1818; «Кубок», 1831, и др.), Некрасов пишет три из четырех баллад, вошедших в «Мечты и звуки» в качестве запоздалых отзвуков романтической поэтики и тематики («Ворон», «Рыцарь», «Водяной») и составляющих «своеобразный цикл внутри сборника» (I, 656; коммент. В. Э. Вацууро). Баллада «Ворон» некоторыми элементами своей «зловещей» образности напоминала и о

демонологии баллад Жуковского 1810-х гг., в которых фигурирующая в заглавии птица выступала в роли inferнального существа, посланца преисподней, слуги дьявола и предсказателя бедствий (ср. «Светлану»: «Ворон каркает: печаль!»; «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди»: «На кровле ворон дико прокричал...»; «Громобоя»: «Вот... каркнул ворон на стене...»; III, 35, 50, 88). В балладе «Рыцарь» разрабатывался также восходящий к Жуковскому сюжетный мотив превращения героя-воина в героя-святого (некоторые черты данного сюжета отражаются в переведенной Жуковским из Вальтера Скотта балладе «Замок Смальгольм», 1822). Баллада «Водяной» была связана с мотивами тех баллад Жуковского, в которых природа представала как таинственный мир, одушевленный внутренней жизнью, но закрытый от человека непроницаемой материальной оболочкой (баллады, переведенные из Гете в 1818 г., в частности «Рыбак»).

Что же касается «Пира ведьмы», четвертой баллады, завершающей в книге «Мечты и звуки» жанровый ряд, то ее четырехстопный хорей, звучавший отнюдь не в унисон с амфибрахией других балладных произведений, тем не менее из круга балладных размеров Жуковского не выпадал. Четырехстопный хорей не просто находил свое место в метрическом репертуаре Жуковского; размер первой его баллады «Людмила» (1808), он открывал в его поэзии историю балладных форм, обладая в этом отношении даже известной знаменательностью. Юношеская баллада Некрасова, демонологическая по своей тематике, содержала в себе и некоторые образно-тематические переключки с поэзией Жуковского: изображавшийся здесь воздушный полет «стаи леших и чертей» вызывал в памяти читателя аналогичные фантастические картины

из тех его баллад, источниками которых выступали баллады Готфрида Бюргера (наряду с «Людмилой» — «Ленора», 1831).

\* \* \*

Уже упомянутые нами четыре ранних баллады Некрасова свидетельствовали о том, что в процессе восприятия и наследования традиций Жуковского в некрасовском творчестве особое место принадлежало проблематике стихосложения. Это касалось, впрочем, отнюдь не только ранней, но и зрелой, и поздней поэзии Некрасова.

Известно, что пушкинская эпоха в метроритмическом отношении отличалась от всех эпох истории русской поэзии наибольшей приверженностью к ямбическим размерам и исключительной — к четырехстопному ямбу. Согласно статистическим подсчетам, приводимым С. А. Матяш, доля ямба у Пушкина составляет 83,4% стихотворных строк, у Баратынского — 92,3%, у Лермонтова — 91%, у Тютчева — 80,7%.<sup>47</sup> На ямбическом фоне первых десятилетий XIX в. Жуковский выделялся широким — и впервые столь широким — использованием трехсложных и неклассических размеров, доля же ямба в его поэзии сокращается до 56,6% строк.<sup>48</sup> Этой статистике во многом соответствуют и непосредственные впечатления читателей-современников, о чем свидетельствовал в свое время Н. А. Полевой: «Если не ошибаемся, Жуковский первый употребил дактилические окончания в русском стихе; гекзаметр был для него тоже не средством избежать монотонии шестистопного ямба, но му-

<sup>47</sup> Матяш С. А. Жуковский и русская стиховая культура XVIII — первой половины XIX в. // Жуковский и русская культура. Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 81.

<sup>48</sup> Там же.

зыкальным новым аккордом; он употребил таким же средством пятистопный ямбический стих, и потому же писал он много пьес смешанным четырех- и трехстопным ямбом. <...> В *Замке Смальгольмском* употреблен, через стих, трех- и четырехстопный анапест, и в некоторых стихах двойная рифма, на конце и в середине стиха...»<sup>49</sup>

Показатели неклассического стиха повышались у Жуковского за счет больших объемов текста, написанного упомянутым у Полевого «классическим» гекзаметром в его поздних эпических произведениях (в число пяти метроритмических форм, являющихся классикой русского стиха, гекзаметр не входил). Что же касается трехсложных размеров — дактиля, амфибрахия и анапеста, то их удельный вес в стихосложении Жуковского оставался бы близким к общим — невысоким — цифрам его эпохи, если бы не произошло чрезвычайного возрастания их применимости в рамках одного жанра — баллады. Утверждение же балладного жанра в жанровой системе литературы романтизма оказалось условием необыкновенного подъема трехсложной метрики в системе стиха. По данным автора, на которого мы выше сослались, 26,3% баллад Жуковского написано трехсложниками, причем их доля в отдельные периоды, в частности в 1816—1822 гг., возрастает до 50%.<sup>50</sup> Если эти цифры не создавали еще преобладания как абсолютные величины, то как величины относительные они многократно превышали арифметику использования трехсложных размеров в поэзии пушкинской поры.

Достаточно давно обратило на себя внимание критики и то обстоятельство, что уже в юношеских стихотворениях Некрасова, а тем более в его позднейшей поэзии также с очевиднос-

<sup>49</sup> Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского... С. 139.

<sup>50</sup> Матяш С. А. Стих баллад В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. III. С. 247.

тью возрастает, прежде всего в сопоставлении с поэзией предшествующих периодов, доля трехсложных стихотворных размеров.<sup>51</sup> Абсолютного перевеса над ямбами и хорейми трехсложники в метрическом арсенале Некрасова тоже, впрочем, не получают, их распространенность, по замечанию М. Л. Гаспарова, становится здесь немногим выше уровня четверти стихотворных строк поэта,<sup>52</sup> и рост их использования вновь следует признать преобладанием лишь сравнительным. Этого оказывается, однако, достаточным для того, чтобы у Некрасова составила репутация канонизатора трехсложников в русской поэзии, чему в немалой степени способствовало утверждение в его поэтической практике дактилической клаузулы (рифмы), которая «дактилизovala» даже ритмико-мелодическое звучание ямба. Подобным образом оказывается «дактилизован» в поздний период некрасовского творчества стих поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (1864—1877), в основе своей и на больших пространствах текста трехстопный ямб с мужскими и дактилическими клаузулами, звучащий благодаря этим последним не столько «ямбически», сколько «дактилически».

Воспринимавшиеся в XIX в. как музыкальная альтернатива более традиционным ямбическим и хорейским ритмам, трехсложники под пером Некрасова знаменовали собой те поэтические тенденции, которые опять-таки выводили его поэзию за пределы пушкинской традиции и даже ассоциировались с происходившим в поэтическом процессе «эпохи бро-

<sup>51</sup> См.: Мельшин Л. (Гриневич П. Ф.). Муза мести и печали (1877—1902 гг.) // Мельшин Л. (Гриневич П. Ф.). Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 101.

<sup>52</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрика. М., 1984. С. 172.

жения» «разложением пушкинского канона».<sup>53</sup> Автор одной из наиболее заметных в критике XIX в. статей о Некрасове С. А. Андреевский предпринял характерную попытку описать содержательные возможности и функциональный диапазон некрасовского анапеста, размера, столь отличающегося от пушкинского стиха и определившего в немалой степени ритмико-мелодический строй Некрасова как поэта, преодолевающего пушкинское наследство: «Он извлек из забвенья заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедляя такт более торжественными словами, переходить в витийство».<sup>54</sup>

Чрезвычайно показательно, однако, то, что важнейшей особенностью применения трехсложных метрических форм в некрасовской поэзии становится, как и в поэзии Жуковского, их обусловленность определенными жанровыми контекстами. Стихотворения Некрасова, как известно, нередко носили сюжетно-повествовательный характер. Сюжетность лирического стихотворения становилась одним из признаков некрасовского поэтического своеобразия и даже новаторства. В этом смысле некрасовская лирика выступала прямой наследницей

<sup>53</sup> Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. Сб. ст. Л., 1929. [Вып.] V. С. 108.

<sup>54</sup> Андреевский С. А. О Некрасове // Андреевский С. А. Литературные очерки. 3-е дополненное издание «Литературных чтений». СПб., 1902. С. 171.

балладной поэзии Жуковского, в которой сюжет входил в число жанрообразующих компонентов. Не случайно одному из своих повествовательных стихотворений — стихотворению «Секрет» (1855) Некрасов дает подзаголовок «Опыт современной баллады», открывая тем самым балладную подпочву этой повествовательности.<sup>55</sup> «Секрет» и написан балладным амфибрахией. И те из некрасовских стихотворений, которые были отмечены сюжетно-повествовательными признаками, неизменно обнаруживали тяготение к трехсложной метрике («Еду ли ночью по улице темной...», 1847; «В деревне», 1854; «Свадьба», 1855; «Маша», 1855, и др.). В этом проявлялась свойственная ей повышенная устойчивость семантического ореола, сложившегося в условиях развертывания балладных сюжетов.

Отдельный вопрос — усвоение Некрасовым такой формы балладного стиха, как четырехстопный дактиль с парной рифмовкой. В 1846—1855 гг. она станет одним из типических и наиболее узнаваемых показателей некрасовского ритмико-мелодического своеобразия: «Поздняя осень. Грачи улетели, / Лес обнажился, поля опустели...» («Несжатая полоса», 1854; I, 135).

Подобного рода дактилические двустушия поэт находил уместными и в лирике («Псовая охота», 1846), и в поэмах («Саша», 1855). «...Унылые дактили, — еще раз сошлемся на С. А. Андреевского, — также пришлось по сердцу Некрасову. Он стал их сочетать в отдельные двустушия и написал такой своеобразной и красивой музыкой целую поэму „Саша“». <sup>56</sup> Прообразы дактилических двустуший также

<sup>55</sup> О балладных традициях в стихотворении Некрасова «Секрет» и их переосмыслении см.: Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. С. 87—94.

<sup>56</sup> Андреевский С. А. О Некрасове. С. 172.

были найдены им в балладах Жуковского («Суд Божий над епископом», 1831).

\* \* \*

Отмечая важное значение романтической поэзии Жуковского для начальных поэтических опытов Некрасова, Ю. Н. Тынянов прибавлял: «Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать». <sup>57</sup> Именно пародирование, наряду с переосмыслениями иного рода, не обязательно комическими, становится одной из основных форм некрасовской рецепции наследия Жуковского в 1840-е — 1850-е гг.

В пародийных и сатирических жанрах Некрасова нашел широкое применение характерный поэтический прием соединения высокой стиховой формы, «маркированной» в этом качестве поэтической традицией, со сниженной, бытовой, прозаической тематикой и фразеологией, не принадлежащими к области поэзии и поэтического. «Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия), — продолжим ряд извлечений из тыняновской работы, — совмещала ритмо-синтаксические фигуры „высокого рода“ с „низкими“ темами и лексикой. По уничтожению явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы». <sup>58</sup> Дополнительный акцент вносил в эту концепцию Б. М. Эйхенбаум, по мнению которого связь Некрасова с «каноническими формами» русской поэзии «выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и ин-

<sup>57</sup> Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова. С. 19.

<sup>58</sup> Там же.

тонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остранение традиционных форм...»<sup>59</sup>

Особенно экспрессивным такого рода остранение становилось в тех случаях, когда с «современным» бытовым материалом соединялась какая-нибудь архаическая форма, на звучание которой ее многовековая история наложила печать аристократического благородства. Таких форм в русской поэзии середины XIX в. бытовало по крайней мере две: «александрийский стих» (шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы и парной рифмовкой, унаследовавший свое название от французского средневекового стиха, родственного ему, хотя и не тождественного) и античный гекзаметр. В 1845 г. Некрасов решил испытать «эпический иммунитет» гекзаметра, написав размером гомеровских поэм «поэму в индийском вкусе» «Карп Пантелеич и Степанида Кондратьевна», пародирующую «индейскую повесть» Жуковского «Наль и Дамаянти» (в оригинале она представляла собой «эпизод» древнеиндийского героического эпоса «Махабхарата»).

Поэма «Наль и Дамаянти» (1837—1841, опублик. в 1844 г.) вышла из-под пера Жуковского на основе немецких источников, в частности переложения, сделанного поэтом и ориенталистом Фридрихом Рюккертом. Выбор гекзаметра в качестве метроритмической формы произведения отражал, впрочем, существенные особенности замысла уже русского поэта. Помимо того, что Жуковскому была близка мысль о родственности древнего эпоса разных народов (см.: V, 391; комм. Э. М. Жиликовой), что позволяло ему перенести греческий гекзаметр на древнеиндийский эпос, он, можно предполагать, рассматривал свою работу над «Налем и Дамаянти» как одно из предварений работы над переводом «Одиссеи». Во всяком

<sup>59</sup> Эйхенбаум Б. М. Некрасов. С. 362.

случае в примечании к «Налю и Дамаянти» Жуковский со значением цитировал А.-В. Шлегеля: «Повесть о Нале и Дамаянти есть самая любимая из народных повестей в Индии, где верность и героическое самоотвержение Дамаянти так же известны всем и каждому, как у нас постоянство Пенелопы» (V, 96).

Наиболее «зеркально», порой пословно следуя структуре словесной ткани Жуковского, Некрасов пародировал эпический зачин «индейской повести» Жуковского. Сочетая речевой строй, повествовательные мотивы, поэтическую тональность древней героической эпопеи с образами обыденной и «современной» повседневности, Некрасов «низвергал» мифологию в быт, обнаруживал несовместимость столкнувшихся здесь контекстов. Архаическое предание о полубогах, полное экзотической красоты и пантеистической фантастики, оборачивалось заурядной историей помещичьего сватовства, к рассказу о котором меньше всего идет гекзаметр.

Жуковский:

Жил-был в Индии царь, по имени Наль, Виразены  
Сильного сын, обладатель царства Нишадского. Этот  
Наль был славен делами, во младости мудр и прекрасен  
Так, что в целом свете царя, подобного Налю,  
Не было, нет и не будет; между другими царями  
Он сиял, как сияет солнце между звездами.

(V, 99)

Некрасов:

Жил-был красавец, по имени Карп, Пантелея  
Старого сын, обладатель деревни Сопелок  
(Турово тож); трехаршинного роста детина,  
Толстый и красный, как грозды калины созрелой —  
Ягоды сочной, но горькой, — имел исполинскую силу,  
Так что в Сопелках героя, подобного Карпу,



Не было, нет и не будет, между мужиками  
Он сиял, как сияет солнце между звездами.

(I, 440)

Автор пародии демонстрировал незаурядное стилистическое чутье, воспроизводя такие особенности «древнего эпоса», как неторопливость, обстоятельность и детальность повествования, гиперболизм описаний и характеристик, «наивность» архаического мирозерцания с его способностью воспринимать обыкновенное как исключительное и удивляющее. По мере развертывания текста в нем появились и другие признаки стилистического образа эпической поэзии древности, например, характерные для «гомеровского стиля» русской поэзии двусоставные прилагательные («с сердцевластительным взором», «сладкоприветная дева», «злохитрая сваха»).

Последовательное замещение поэтизмов прозаизмами, при сохранении фразеологических структур оригинала, также входило в арсенал некрасовской пародийной поэтики.

Жуковский:

Прелесть ее прошла по земле чудесной молвою.  
В доме отца, окруженная роем подружек, как будто  
Свежим венком, сияла меж них Дамаянти, как роза  
В пышной зелени листьев сияет...

(V, 100)

Некрасов:

Прелесть ее прошла по губернии чудной молвою.  
Горничных девок и баб окруженная роем, как будто  
Свежим венком, сияла меж них Степанида, сияла,  
Будто малина в крапиве...

(I, 441)

В научной литературе высказывалось предположение, согласно которому своей пародией на «Наля и Дамаянти»

Некрасов включался в полемику между К. С. Аксаковым и В. Г. Белинским по поводу поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (опубл. в 1842 г.) и иронически реализовывал литературный идеал К. С. Аксакова — «эпическую форму повествования в сочетании с сюжетом из современной русской жизни». <sup>60</sup> Изображая, как будет выглядеть аксаковская идеалистическая теория на практике, Некрасов обнаруживал, что ее осуществление может быть только пародией.

Преодоление традиций Жуковского в творчестве Некрасова — одно из показательных явлений характерной для русской литературы середины XIX в. «деромантизации». Poleмика с Жуковским введена в целый ряд значительных, хотя и наружно далеких от литературных споров некрасовских стихотворений.

Пolemические приемы Некрасов мог развертывать, переосмысляя не только традиционные поэтические формы, но и традиционные поэтические темы. Когда в своих «петербургских» стихотворениях, таких, например, как «Утренняя прогулка» (1858—1859), открывающая урбанистический цикл «О погоде» (1858—1865), Некрасов живописует похороны «бедного чиновника», — персонажа, слишком известного тому направлению русской литературы, которое связывало свое происхождение с «натуральной школой», — и в особенности городское кладбище — мир, занимающий одно из экстремально отрицательных положений на шкале этико-эстетических ценностей, — он, безусловно, подразумевает создающуюся здесь поэтическую ось, противоположный полюс которой представляли образы элегии Жуковского «Сельское кладби-

<sup>60</sup> Кумпан К. К проблеме «Жуковский и Некрасов» (к истории одной пародии) // Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971. С. 38—39.

ще» (1802). Мир этой элегии сочетал в себе черты простоты и идеальности, и в прямой связи с этим он был миром человеческого достоинства, возвышающим память о «почивших»:

И здесь спокойно спят под сенью гробовую —  
И скромный памятник, в приюте сосн густых,  
С непышной надписью и резьбою простою,  
Прохожего зовет вздохнуть над прахом их.

Любовь на камне сем их память сохранила,  
Их лета, имена потщившись начертать;  
Окрест библейскую мораль изобразила,  
По коей мы должны учиться умирать.

(I, 55)

Вводя свое противопоставление, Некрасов с немалой долей вероятности шел по следам стихотворения из «каменно-островского» цикла Пушкина «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836), где впервые в русской поэзии была обозначена противоположность между патриархальным сельским кладбищем и кладбищем городским, столичным, столь же погруженным в атмосферу социальной «буффонады»,<sup>61</sup> сколь и жизнь окружающей его мещанско-чиновничей среды. Но еще больше, чем Пушкин, до концентрации бодлеровских «цветов зла», он сгущал поэтические краски, заставляя читателя содрогнуться и от материальных подробностей кладбищенского ландшафта, и от несовместимости кладбищенских обычаев и обрядов с понятиями о человечности:

Средь могил, по мосткам деревянным  
Довелось нам долгонько шагать.  
Впереди, под навесом туманным  
Открывалась болотная гладь:

<sup>61</sup> Гинзбург Л. О лирике. С. 227.

Ни жилья, ни травы, ни кусточка,  
Все мертво — только ветер свистит.  
Вон виднеется черная точка:  
Это сторож. «Скорее!» — кричит.  
По танцующим жердочкам прямо  
Мы направились с гробом туда.  
Наконец вот и свежая яма,  
И уж в ней по колено вода!  
В эту воду мы гроб опустили,  
Жидкой грязью его завалили,  
И конец!..

(II, 178)

Петербургское кладбище в изображении Некрасова не оставляло места ни достоинству умерших, ни человеческим чувствам живых — в противоположность *сельскому кладбищу* Жуковского, средостению между землей и небесами, оно представало миром дошедшей до *конца* богооставленности.

Разрушение элегического пейзажа, элегической эмоционально-психологической атмосферы в стихотворении «Родина» (1846) — это также во многом борьба с поэтическим канонем Жуковского, затрагивающая одновременно и его формы, и его темы. В некрасовской «Родине» есть, например, фрагмент, где поэт как будто бы следует элегической традиции изображения охватывающей мир энтропии. Но элегия находила в этих мотивах, нередко сопряженных и с образами усадебного упадка, искомую ею поэзию утрат и скорбей. Мотивы разрушения и умирания патриархального мира и окружающей его природы входили в элегический репертуар под знаком поэтической печали и меланхолии, в ключе ностальгической идеализации, как метафизика бренности бытия, неумолимости быстротекущего времени, уязвимости и непрочности прекрасного. В «Родине» Некрасова открывается

не поэзия, а проза упадка и разрушения. Поэт созерцает разрушающийся мир старой усадьбы не с философским отчаянием, не с лирическим сожалением, даже не с ужасом социального крушения, но с чувством злорадным («с отрадой») и мстительным, между тем как ритмико-мелодическим сопровождением этих неизвестных элегической поэзии эмоций по-прежнему остается александрейский стих:

И с отвращением кругом кидая взор,  
С отрадой вижу я, что срублен темный бор,  
В томлящий летний зной защита и прохлада, —  
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,  
Понутив голову над высохшим ручьем,  
И набок валится пустой и мрачный дом...  
(I, 47)

Поэзия «развалин», лирика запустения и разрушения входила составной частью в топику сентиментально-романтической литературы. В этой тематической области существовал такой высокий образец, как поэма Оливера Голдсмита «The Deserted Village» (1770). Достаточно рано русская поэзия получила во многом равноценный перевод этого произведения — «Опустевшую деревню» (1805) Жуковского, поэтический памятник из лучших у этого поэта и, однако же, увидевший свет только в 1902 г. Голдсмит воздействовал на русскую поэтическую традицию и непосредственно, напрямую, и через посредство множественных рецепций. Одна из наиболее значительных среди них, — пушкинская «Деревня»,<sup>62</sup> входящая в круг литературных источников некрасовской «Родины». Но описание, встречаемое нами у Некрасова,

<sup>62</sup> См.: Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы (к постановке вопроса). Wien, 1992. P. 42—60. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 29).

соотносимо с первоисточниками поэтической темы даже и более тесно, чем стихотворение Пушкина. Жуковский как будто бы предсказывал содержание некрасовского деструктивного пейзажа:

О, родина моя, о сладость прежних лет!  
О, нивы, о поля, добычи запустенья!  
О, виды скорбные развалин, разрушенья!  
В пустыню обращен природы пышный сад!  
На тучных пажитях не вижу резвых стад!  
Унылость на холмах! В окрестности молчанье!  
Потока быстрый бег, прозрачность и сверканье  
Исчезли в густоте болотных диких трав!  
Ни тропки, ни следа под сенями дубрав!  
(I, 65)

*Добычи запустенья* в некрасовской картине — те же, что и в картине Жуковского: и *нивы*, и *стада*, и *потока быстрый бег*, и *сени дубрав*. Но у Жуковского — это поэзия «утраченного рая», а у Некрасова — явление Немезиды, поражающей дворянский миропорядок по определению исторической судьбы.

Заслуживают отдельного внимания и те некрасовские стихотворения, в которых нельзя усмотреть жанровых особенностей пародии, но прием использования старой формы в новой функции остается неизменным.

Такого рода использование могло подчас носить характер неожиданный и непредсказуемый, оно даже как будто теряло сходство со своим источником, отчего не переставало быть использованием, коль скоро стихотворная форма, однажды примененная, уже не может быть совершенно свободна от соединившихся с ней содержательных ассоциаций. Последнюю элегию Жуковского «Царкосельский лебедь», написанную в ноябре-декабре 1851 г., за полгода до кончины поэта, и по-

явившуюся в печати уже посмертно, в октябре 1852 г., отличала форма чрезвычайно редкая, практически неизвестная поэзии пушкинской эпохи: двустопный цезурованный шестистопный хорей со сплошными женскими клаузулами. В соединении с «лебединой» поэтической мифологией, восходящей к Горацию, с мотивами царскосельских исторических воспоминаний, с традициями стихотворений-«памятников» эта хорейская новация приобретала звучание не только высокое, но и торжественное, «гимническое»:

Голову на шее гордо распрямленной  
К небесам подъявля, — весь воспламененной,  
Лебедь благородный дней Екатерины  
Пел, прощаясь с жизнью, гимн свой лебединый!  
(II, 342)

В поэзии Некрасова этот шестистопный хорей претерпевает такое тематическое снижение, которое делает его неузнаваемым в качестве метроритмической реминисценции Жуковского:

У бурмистра Власа бабушка Ненила  
Починить избенку лесу попросила.  
Отвечал: Нет лесу, и не жди — не будет!  
«Вот приедет барин — барин нас рассудит...»  
(«Забятая деревня», 1855; I, 180)

В одной из хрестоматийных поэтических деклараций Некрасова мы встречаем то сочетание строк четырех- и трехстопного ямба, которое также было хорошо знакомо читателям Жуковского, — эта форма распространена и в его балладах («Двенадцать спящих дев», 1810—1817), и в его лирике («Певец во стане русских воинов», 1812):

Вчерашний день, часу в шестом,  
Зашел я на Сенную;

Там били женщину кнутом,  
Крестьянку молодую.  
Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: «Гляди!  
Сестра твоя родная!»  
(I, 69)

В военной рапсодии Жуковского «Певец во стане русских воинов»:

Родного неба милый свет,  
Знакомые потоки,  
Златые игры первых лет  
И первых лет уроки,  
Что вашу прелесть заменит?  
О родина святая,  
Какое сердце не дрожит,  
Тебя благословляя?  
(I, 227)

Соединение традиционной, хранящей в себе высокое ритмико-мелодическое наследие формы с несвойственными ей, противоречащими ее содержательности тематикой и фразеологией бывало порой у Некрасова весьма разительным, что производило на читателей впечатление «музыкальной ошибки», как оценивал эти поэтические диссонансы С. А. Андреевский.<sup>63</sup> Кстати, «смешной и крупной музыкальной ошибкой» этот критик назвал использование чередующихся строк четырех- и трехстопного ямба, — размера, звучащего в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...», — в некрассовской поэме «Княгиня Трубецкая», будучи убежден, что форма балладного или, как он говорил, «сказочного сюжета»

<sup>63</sup> Андреевский С. А. О Некрасове. С. 167.

(имелся в виду «Громобой» Жуковского) никак не годилась для изложения документально-прозаических подробностей исторического повествования.<sup>64</sup>

Воспроизведением акустического и отчасти графического рисунка, уже вошедшего в состав поэтической традиции, отношение к ней и связь с ней в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» не ограничивались. Вполне очевидно, что из этой традиции, функционирующей в культуре, наряду с прочим, и как всеобщий фонд художественной символики, к Некрасову переходит и образ Музы, один из классических символов поэтического искусства, генетически еще эллинский и римский, прошедший через века, но помещаемый в новый, демифологизированный, реалистически окрашенный, диссонирующий контекст. Муза — общепризнанный поэтизм в арсенале лирической поэтики, и погружение его в среду заведомых прозаизмов выглядело для современных Некрасову читателей как резкое и, с определенной точки зрения, святотатственное «снижение» эстетически высокой условности, как ее развенчание и депоэтизация. По-другому едва ли могла быть прочитана метафора родства между Музой поэта и крестьянкой, казнимой мучительной и позорной казнью на торговой площади.

Эстетическое «снижение» было вместе с тем лишь одной стороной некрасовского творческого замысла. Образ Музы в его традиционных значениях — в классическом значении божества поэтического вдохновения или в более романтическом смысле «духа» индивидуального творчества — претерпевал в стихотворении, несомненно, «снижающее» перевоплощение. Однако образ страдающей крестьянки, породненной с божеством, столь же неоспоримо переживал здесь эстетическое

<sup>64</sup> Андреевский С. А. О Некрасове. С. 167.

возвышение, перенимая и усваивая семантический ореол канонизированного поэтизма. Подобно тому, как традиционная стиховая форма делала возможным введение в поэзию чуждого традиции предмета, отбрасывая на него свет поэтической узаконенности, традиционный образ, отождествляясь с образом непоэтизированной действительности, отчасти уступал последнему свое место в иерархии элементов искусства.

Применяя сходные приемы, Некрасов рассказывал анекдот из жизни петербургских социальных низов в стихотворении «Извозчик» (1855), облекая повествование в хореические ритмы переведенной Жуковским из Фр. Шиллера баллады «Рыцарь Тогенбург» (1817). В «Извозчике», помимо общего диссонирующего контраста между тематикой и формой, имеющего, впрочем, и комический оттенок, есть признаки прямого пародирования сюжетных ситуаций «Рыцаря Тогенбурга», что было отмечено в некрасовской литературе.<sup>65</sup> Типологически однородные рефлексыв баллады Жуковского «Светлана» (1812—1813), ритмические и фразеологические, и также с переключением сюжета из романтического (фантастического) плана в анекдотический, сравнительно недавно стали предметом распознавания в стихотворении Некрасова «Генерал Топтыгин» (1867).<sup>66</sup>

Используя произведения Жуковского в качестве источника для пародий и перифраз, а наряду с этим для переосмысления поэтических тем, Некрасов существенно обновлял звучание традиционных стиховых форм, расширял круг их функциональных возможностей, их семантический диапазон, а вместе

<sup>65</sup> См.: Тынянов Ю. Н. «Извозчик» Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 28.

<sup>66</sup> См.: Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. 1996. № 8. С. 136—137.

с тем демонстрировал несовершенство — ограниченность или даже несостоятельность — романтической идеализации как метода поэтического пересоздания действительности.

\* \* \*

Представление о Жуковском как олицетворении отрешенной в определенном смысле от реальности романтической поэзии нашло, с одной стороны, непредумышленное, а с другой, и вполне неоспоримое выражение в поэтической декларации Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» (1852). Некрасовское стихотворение, источником которого является лирическое отступление в начале VII главы «Мертвых душ», содержало в себе программное и композиционно выраженное противопоставление двух типов писателей: представителя эстетически гармонизированного «спокойного искусства» и проходящего «тернистый путь» гражданской борьбы сатирика-обличителя с «карающей лирой» (I, 97). При первой — журнальной — публикации стихотворения<sup>67</sup> была обозначена дата: «25 февраля 1852 года». Поскольку это был день похорон Гоголя, постольку стихотворение прочитывалось первыми читателями как отклик на его кончину. Образ Гоголя был узнаваем в некрасовской характеристике сатирического писателя, и особенное значение имело в ней восьмое четверостишие:

И веря и не веря вновь,  
Мечте высокого призванья,  
Он проповедует любовь  
Враждебным словом отрицанья.  
(I, 98)

То универсальное содержание, которое Некрасов вкладывал в оппозицию типов творческого мироотношения, побуж-

<sup>67</sup> См.: Современник. 1852. № 3. Отд. I. С. [147—148].

дало его исследователей искать прообраз противопоставленного гоголевскому типу обладателя «миролюбивой лиры» в лице Пушкина. В русском общественном сознании середины XIX в. прежде всего Пушкин, наравне с Гоголем и больше его, мог быть олицетворением творческих универсалий.<sup>68</sup> Вместе с тем ряд историко-литературных фактов свидетельствует о том, что в образе «незлобивого поэта», в немалой степени обобщенном, отразились, по воле поэта и по воле истории, черты биографии и творчества Жуковского. В апреле 1852 г. Жуковский умер, через два месяца после смерти Гоголя и через месяц после публикации стихотворения «Блажен незлобивый поэт...». (Заметим в скобках, что 1852 год был високосным и все, что в нем происходило, современники воспринимали в духе традиционных народных поверий о годе св. Кассиана (Касьяна) Римлянина, день которого отмечался раз в четыре года — 29 февраля. «Какой тяжелый ныне год для искусства! — восклицал А. Ф. Писемский в частном письме, — умерли Гоголь, Жуковский, Брюллов, Каратыгин и наконец сгорел в Москве театр».)<sup>69</sup> Смерть Жуковского внесла изменения в читательское восприятие некрасовской декларации: она приобрела звучание поэтического отклика на две литературные утраты, и хронология событий оказалась несущественна перед тем объективным смыслом, который родился в стихотворении помимо авторского намерения. Соотнесенность созданных Некрасовым контрастных типологических

<sup>68</sup> См.: Розанов И. Н. Некрасов о Пушкине и Гоголе // Лит. учеба. 1938. № 1. С. 74; Скотов Н. Н. Соч.: В 4 т. СПб., 2001. Т. 3: Некрасов. С. 194—198; Бекедин П. В. Вокруг стихотворения «Блажен незлобивый поэт...» // Некрасовский сборник. СПб., 2008. Вып. XIV. С. 140—159.

<sup>69</sup> А. Ф. Писемский. Материалы и исследования. Письма. М.; Л., 1936. С. 58 (письмо А. В. Старчевскому, март 1853 г.).

характеристик с нераздельностью памяти о Гоголе и Жуковском подкреплялась еще и тем, что в статье «Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Апрель, 1852», которая увидела свет в майском номере «Современника» за 1852 г. и одним из авторов которой (в части о Жуковском) был, по мнению П. А. Плетнева, Некрасов, акцентировалась мысль о «двух могилах», заключавших в себе «столько драгоценного для русской литературы» и при этом вызывавших противоположные рефлексии: «Печален нынешний год для русской литературы! Два первых ее деятеля сошли в могилу, но один под вечер дней, вполне уже совершивший и закончивший свое поприще, а другой — в цвете лет и сил, от которого еще ожидали так много...».<sup>70</sup>

Нельзя здесь упустить из виду и то обстоятельство, что ко времени смерти Гоголя и Жуковского противопоставление этих имен и стоявших за ними литературных образов в критических характеристиках русской литературы 1840-х гг. становилось устойчивой и привычной оппозицией. В качестве мотива литературно-критического анализа эта оппозиция была введена, к примеру, в известную мемориальную речь С. П. Шевырева «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии», произнесенную 12 января 1853 г. в Московском университете и в определенном смысле подводившую черту под ушедшей в прошлое литературной эпохой: «...Нет двух поэтов, которые были бы так противоположны друг другу, как Жуковский и Гоголь. Один, весь очарованный, влечет нас с восторгом в мир идеалов души человеческой, сзывая их отовсюду; другой испытующим взглядом озирает окружающую

<sup>70</sup> Современник. 1852. № 5. Отд. VI. С. 125—126. — См.: Гин М. От факта к образу и сюжету: О поэзии Н. А. Некрасова. М., 1971. С. 169—175.

действительность и замечает ничтожность многих ее явлений. Один лелеет слух наш чудными звуками, в которых воплощен его волшебный мир; другой в прозе переносит нам речи живых людей, обдающие нас неразумием их жизни».<sup>71</sup> Шевырев «снял» глубокие различия между двумя писателями указанием на родственность их христианского мирозерцания, сообщавшего им «единомыслие ума и сердца», но не отрицавшего их типологической полярности в области искусства.

Представление о Жуковском как олицетворении «спокойного искусства» и «миролюбивой лиры» могло воздействовать на некрасовскую характеристику «незлобивого поэта» еще и при жизни классика русского романтизма. Именно в этом ключе формировалась общественно-литературная репутация Жуковского в 1840-е — начале 1850-х гг., более всего в связи с его работой над переводом гомеровской «Одиссеи» (1842—1849, опубл. в 1849 г.). Сам переводчик в предпосланной первой публикации «Одиссеи» преамбуле («Вместо предисловия. Отрывок письма») предопределял эти образы надысторической умиротворенности, спокойствия и олимпийства: «... Перешедши на старости лет в спокойное пристанище семейной жизни, я захотел повеселить душу *первобытною поэзиею*, которая так светла и тиха, так животворит и покоит, так мирно украшает все нас окружающее, так не тревожит и не стремится ни в какую туманную даль» (VI, 25). Пафосом, родственным этому эстетическому изоляционизму, были проникнуты и многие из журнальных отзывов на «Одиссею», в первую очередь статья Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским» (1846), вошедшая в его книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). «Она, — писал Гоголь об „Одиссее“, — снова напомнит нам

<sup>71</sup> Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2. Отд. I. С. 135.

всем, в какой бесхитростной простоте нужно воссоздавать природу... <...> в каком уравновешенном спокойствии должна изливаться речь наша».<sup>72</sup>

Своеобразный итог отношениям Некрасова к Жуковскому, в том виде, в каком они развивались на протяжении 1840-х — 1850-х гг., подводит его высказывание из письма к И. С. Тургеневу от 30 июня — 1 июля 1855 г.: «Я вообще азартно предаюся чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того, и другого, да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то 20—30-х годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее. Перечел всего Жуковского — чудо-переводчик и ужасно беден как поэт; воет, воет, воет — и не наткнешься ни на один стих, в котором мелькнула бы грация скорби — о другом о чем-нибудь и не спрашивай! Труженическому терпению, которое пригодило ему как переводчику, обязан он своими оригинальными произведениями, в которых только одно это терпение и удивительно. Странно, как он — такой мастер переводить — не чувствовал слабости собственных своих произведений! Впрочем, вкус-то у него не совсем был ясен: сколько он и дряни перевел наряду с отличными вещами! Однако нельзя не заметить, что многие послания и некоторые лицейские годовщины Пушкина вышли прямо из посланий Жуковского; Пушкин брал у него — иную мысль, мотив и даже иногда выражение!» (XIV, I, 205).

Этот симбиоз восхищения и отторжения следует во многом отнести к парадоксальным особенностям психологии ученика, преодолевшего свое ученичество и ощутившего независимость от учителей.

<sup>72</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 241; см.: Гин М. От факта к образу и сюжету. С. 175—181.

\* \* \*

В пору творческой зрелости Некрасова многое в его поэзии, утверждавшейся на основаниях совершенно новой, противостоявшей романтическим традициям эстетики, оказывалось тем не менее далеко не противоположностью по отношению к поэтическому наследию Жуковского. Напротив, сложность литературной позиции Некрасова состояла в том, что при глубоких идейно-тематических и художественных отличиях его творчество становилось своеобразным хранилищем поэтических традиций Жуковского, восприимчиком исторической памяти о родоначальнике русского романтизма.

Нельзя не согласиться с теми из историков русской литературы, которые связывали с традициями Жуковского так называемые *рустические* («деревенские») мотивы некрасовской поэзии. Между тем, отчасти в силу хрестоматийной известности материала, довольно долго оставался незамеченным красноречивый факт, согласно которому строка из стихотворения Некрасова «Крестьянские дети» (1861) —

В лесу раздавался топор дровосека (II, 120) —

имеет своим источником элегию Жуковского «Сельское кладбище», в версии «Второго перевода из Грея» (1839):<sup>73</sup>

...как звучно топор их  
В лесе густом раздавался, рубя вековые деревья!  
(II, 314)

Не подлежат сомнению и реминисценции идиллий Жуковского в «Крестьянских детях». Изображение «пути зерна» в стихотворении Некрасова — от его падения в «рыхлую землю» до выпекания «свежего хлебца» («Отведает свежего

<sup>73</sup> См.: Прийма Ф. Я. Некрасов и русская литература. Л., 1987. С. 100.



хлебца ребенок...»), — безусловно, представляет собой пересоздание мотивов идиллии «Овсяный кисель» (1816), переложенной Жуковским со «швабского» оригинала И.-П. Гебеля. В этом образце *рустической* поэзии тоже были описаны превращения овсяного зерна — от его падения в ту же «рыхлую землю» до приготовления овсяного киселя, «чтоб детушкам кушать».<sup>74</sup>

Заметим попутно, что мы едва ли ошибемся, если соединим с упомянутой поэтической традицией стихотворение (1917) и стихотворный сборник (1920) В. Ф. Ходасевича «Путем зерна». За каждым из отмеченных историко-литературных случаев стоят первообразы Евангелия от Иоанна: «...Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24).

Поэт крестьянства, крестьянского труда и сельского бытового уклада, Некрасов достиг небывалого уровня достоверности в поэтическом изображении крестьянской жизни. Многие в приемах ее описания и поэтизации, выработанных предшествующими историческими эпохами, после некрасовского творческого опыта предстало не более чем литературной условностью. Не были исключением и те образы «поселян», которые запечатлела сентиментально-романтическая элегия. Образы крестьянского бытия, созданные в элегической поэзии Жуковского, при всем том, что вели свою родословную от прообразов английского сентиментализма и предромантизма XVIII столетия, оказались, однако, более жизнеспособны и жизнеспособны, чем, например, многие описания просветительского романа.

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толпятся над рекой;

<sup>74</sup> См.: *Прийма Ф. Я.* Некрасов и русская литература. С. 100.

Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.  
(«Сельское кладбище», 1802; I, 53).

На дымном очаге трескучий огонь, сверкая,  
Их в зимни вечера не будет веселить,  
И дети резвые, встречать их выбегая,  
Не будут с жадностью лобзаний их ловить.

Как часто их серпы златую ниву жали  
И плуг их побеждал упорные поля!  
Как часто их секир дубравы трепетали  
И потом их лица кропилася земля!  
(«Сельское кладбище», I, 53).

Когда с холмов златых стада бегут к реке  
И рева гул гремит звучнее над водами;  
И, сети склав, рыбак на легком челноке  
Плывет у берега меж кустами;

Когда пловцы шумят, скликаясь по стругам,  
И веслами струи согласно рассекают;  
И, плуги обратив, по глыбистым браздам  
С полей оратаи съезжают...  
(«Вечер», 1806; I, 75).

Всем этим образам патриархального сельского мира, наполняющим наиболее репрезентативные элегии Жуковского (число примеров может быть значительно увеличено), в поэзии Некрасова найдутся вполне последовательные параллели и соответствия. Изображая крестьянство и ту природную и хозяйственную среду, в которой протекала его жизнь, Некрасов порой шел по колее, проложенной Жуковским, был окружен теми же реалиями, отбор которых совершился в элегиях Жуковского, а иной раз попадал и под власть идиллического настроения, проникался им. О содержании этого на-

строения, в связи с упомянутыми уже переложениями Жуковским идиллий Гебеля и не без проекции на литературные темы середины XIX в., писал М. М. Достоевский: «Еще в 1816 году перевел он несколько лучших стихотворений Гебеля, дышащих обаятельно поэзией деревни и крестьянского быта, обрисованного, впрочем, с одной только стороны, стороны поэтического покоя».<sup>75</sup>

В поэзии Некрасова есть фрагмент, в котором извлеченные нами из разных стихотворений Жуковского части рустической композиции предстают в единой и целостной картине. Это фрагмент поэмы «Саша» (1855), написанной, еще раз напомним об этом, в балладных формах Жуковского — двестишиями четырехстопного дактиля:

Вот по распаханной черной поляне,  
Землю взрывая, бредут поселяне —

Саша в них видит довольных судьбой  
Мирных хранителей жизни простой;

Знает она, что недаром с любовью  
Землю польют они потом и кровью...

Весело видеть семью поселян,  
В землю бросающих горсти семян;

Дорого-любо, кормилица-нива,  
Видеть, как ты колосишься красиво,

Как ты, янтарным зерном налита,  
Гордо стоишь, высока и густа!

<...>

Только что шумное стадо прогнали...  
(IV, 13—14)

<sup>75</sup> [Достоевский М. М.]. Жуковский и романтизм // Пантеон. 1852. № 6. Отд. I. С. 37.

Отличительной особенностью этой поэтической картины, изображающей «простую жизнь» в ее счастливой возможности, — тут нельзя не вспомнить формулу «полнота счастья в ограничении»,<sup>76</sup> известное определение предмета идиллии, данное немецким романтическим эстетиком Жан-Полем, — является ее равная соотношенность как с непосредственной действительностью, так и с условной элегической (идиллической) декорацией. На этот достаточно отдаленный, но объективно существующий сентиментально-романтический фон русской «крестьянской» литературы второй половины XIX столетия обращал обоснованное внимание, хотя и в форме попутных замечаний, Н. Я. Берковский: «Крестьянской поэзии „Записок охотника“ или некоторых эпизодов у Некрасова, у Толстого <...> соответствует поэтическая бытовая проза в английском семейном романе XVIII века, в „Вертере“ Гете, иные страницы у Руссо, у романтиков английских и немецких... <...> ...Крестьяне Тургенева, Некрасова, Толстого [соответствуют] кое в чем свободным земледельцам и ремесленникам европейской литературы преромантической, романтической или одновременной с романтизмом».<sup>77</sup> Жанровое наследие идиллии, «идиллии сквозь трагедию»,<sup>78</sup> как определял эту поэтику Н. Я. Берковский, Некрасов сохранял и в поэме «Мороз, Красный нос» (1863—1864), не без оснований усматривая в идиллической образности черты «первозданного» социального уклада, а равно и «первородного» человека. Относительно же родства между образами деревенского

<sup>76</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1984. С. 263. («История эстетики в памятниках и документах»).

<sup>77</sup> Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 109—110.

<sup>78</sup> Там же. С. 96.

быта в поэзии Жуковского и в «Саше» Некрасова необходимо прибавить, что оно поддерживается еще и совпадением одного эпитета в описаниях двух поэтов: «шумящие стада» у Жуковского — «шумное стадо» у Некрасова.

Не случайно поэма «Саша», во многом благодаря ее причастности к поэтической традиции, в первую очередь явившей себя в ее пейзажных и рустических составляющих, нашла столь положительный отклик в литературной среде середины XIX в. Отзыв А. А. Григорьева («далеко не безусловного поклонника» поэзии Некрасова, согласно справедливому замечанию В. В. Гиппиуса<sup>79</sup>) достаточно известен, и это редкая по своему поэтическому звучанию страница критического прочтения Некрасова: «Удивительная, между прочим, вещь эта небольшая поэма „Саша“. <...> Тут все пахнет и черноземом, и скошенным сеном; тут рожь слышно шумит, стонет и звенит лес, тут все живет, от березы до муравья или зайца, и самый склад речи веет народным духом» («Стихотворения Н. Некрасова», 1862).<sup>80</sup>

Менее известен эпистолярный отзыв А. Н. Майкова, поэта, эстетические позиции которого были во многом противоположны некрасовской эстетике: «26 <декабря>. Был у Некрасова. Он читал „Сашу“. Лучшая часть ее — первая, жизнь молодой девушки в деревне и лес. Просто и верно природе, совсем хорошо... <...> Вообще же это лучшая его вещь и всей современной поэзии».<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 236.

<sup>80</sup> Григорьев А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 322.

<sup>81</sup> Майков А. Н. Письма / Публикация И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 86 (письмо к М. П. Заблоцкому-Десятовскому, декабрь 1855 — январь 1856 гг.).

Упомянув о восходящих к английскому сентиментализму и предромантизму прообразах элегической лирики Жуковского, отголоски которых достигают и поэзии Некрасова, безусловно, в опосредованном виде, следует указать и на такую многозначительную нравственно-психологическую категорию британской поэзии XVIII в., как меланхолия, также не оставшуюся без внимания в некрасовской поэзии. В той главе нашей работы, которая была посвящена «меланхолической» традиции в творчестве Жуковского, мы отметили, что на рубеже XVIII—XIX вв. меланхолия как новое эмоционально-психологическое настроение, новое эстетическое состояние и новый источник поэзии получает широкое распространение в европейском и русском культурном контексте.

Вслед за Карамзиным и его стихотворением «Меланхолия» (1800) Жуковский, напомним, представлял меланхолию симбиозом грусти и радости, «оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливого» (переводный прозаический фрагмент «Меланхолия. Сочинение женщины, которая никогда не бывала в меланхолии», 1808),<sup>82</sup> видел в ней сложный, переходный, противоречащий рациональной логике психологический комплекс, обнаруживающий противоречивость человеческой души и ее внутренней жизни. Как поэтическая тема меланхолия знаменовала неизвестную ранее сложность нового, «неклассического», «современного» человека, сущность которого оказывалась уже непостижима при посредстве одного лишь разума.

Поэтические формулы меланхолии, неизменно соединяющие противоположности нравственно-психологического бытия в слитном душевном переживании, наполняют произведения Жуковского в качестве отражений этой сверхрациональной

<sup>82</sup> Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. Изд. 10-е. С. 827.

сложности. Одна из наиболее показательных и выразительных среди них образует строку в его стихотворении «К К. М. С<оковниной>» (1803), приобретая характер своеобразной манифестации темы:

Но в самой скорби есть для сердца наслажденье.  
(I, 59)

О том, что «меланхолическая» традиция и ее поэтические образы, канонизированные Жуковским, имели далеко идущие литературные последствия, свидетельствовала позднейшая русская поэзия, в том числе и поэзия Некрасова.

В 1852 г. Некрасов написал стихотворение «За городом», в котором соединились элегические по своему происхождению пейзажные образы с образами социального самосознания демократического героя. Восприятие элегической «спокойной природы» как *загородного* мира создавало здесь резкий эстетический диссонанс, поэтический канон раннего романтизма вступал в соприкосновение с рождавшимся мирозерцанием городского «бедняка», но и «бедняку» не была чужда характерная гамма меланхолических переживаний, вливавшаяся в его еще мало известную литературе но обладавшую оттенком трагической омраченности социальную психологию:

Любуясь месяцем, оглядывая даль,  
Мы чувствуем в душе ту тихую печаль,  
Что слаще радости... Откуда чувства эти?  
(I, 102)

Эти «чувства» очевидным образом восходили к поэтическим традициям Жуковского.

\* \* \*

Во второй половине творческой биографии, в 1860—1870-е гг., характер взаимодействий с литературными пред-

шественниками в поэзии Некрасова заметно меняется. В этот период «естественно ослабевает в нем тенденция к преодолению канонических форм».<sup>83</sup> Время от времени и в позднем творчестве поэта появляются опыты совмещения традиционных ритмико-синтаксических структур с незнакомыми поэтической традиции темами и языком. Таково, например, использование четырехстопного ямба со сплошными мужскими клаузулами — размера, открытого Жуковским в переведенной им из Дж.-Г. Байрона поэме «Шильонский узник» (1821—1822), — в стихотворении Некрасова «На Волге. (Детство Валежникова)» (1860), поэме «Суд» (1867). При всем том перед Некрасовым в годы его зрелости встают проблемы творческого развития поэтического наследия, и наследия Жуковского в частности, своеобразного присоединения своего поэтического мира к миру литературных традиций.

Значение особой хронологической вехи получает в этом отношении 1874 год, когда Некрасов создает целую серию стихотворений, отмеченных подчеркнутым родством с образно-тематическими, жанровыми, философско-эстетическими традициями романтической поэзии. В стихотворении «Поэту. (Памяти Шиллера)» это родство не просто декларируется обращением к символическому имени европейского романтизма, но и находит реализацию в возрождении знаменитой триады, не чуждой и мышлению Жуковского, — тождества истины, любви (добра) и красоты:

Казни корысть, убийство, святотатство!  
Сорви венцы с предательских голов,  
Увлекших мир с пути любви и братства,  
Стяжанного усилиями веков,

<sup>83</sup> Эйхенбаум Б. М. Некрасов. С. 361—362.

На путь вражды!.. В его дела и чувства  
 Гармонию внести лишь можешь ты.  
 В твоей груди, гонимый жрец искусства,  
 Трон истины, любви и красоты.  
 (III, 166)

В стихотворении «Элегия» Некрасов целенаправленно возвращается к той картине мира, которую создавала сентиментально-романтическая элегия, воспроизводит и некоторые синтаксические особенности, характерные для языкового строя элегической поэзии Жуковского.

Внимаю ль песни жниц над жатвой золотою,  
 Старик ли медленный шагает за сохою,  
 Бежит ли по лугу, играя и свистя,  
 С отцовским завтраком довольное дитя,  
 Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы —  
 Ответа я ищу на тайные вопросы (III, 151—152), —

это, безусловно, синтаксис, восходящий к Жуковскому, к его стихотворению «К Филалету» (1809), что в свое время не укрылось от пронизательности Б. М. Эйхенбаума.<sup>84</sup> Воспроизведение «типичной для стиля медитативных элегий Жуковского синтаксической (условно-разделительной или перечислительно-разделительной) конструкции», следуя дефинициям В. В. Виноградова,<sup>85</sup> создает в некрасовском стихотворении тем большее сходство с формами Жуковского, что накладывается на звучание александрийского стиха, метроритмической основы стихотворения «К Филалету»:

Смотрю ли, как заря с закатом угасает —  
 Так, мнится, юноша цветущий исчезает.  
 Внимаю ли рогам пастушьим за горой,

<sup>84</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. Некрасов. С. 361.

<sup>85</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 305.

Иль ветра горного в дубраве трепетанью,  
 Иль тихому ручью в кустарнике журчанью,  
 Смотрю ль в туману даль вечернею порой,  
 К клавиру ль преклоняясь, гармонии внимаю —  
 Во всем печальных дней конец воображаю.  
 (I, 139)

«Синтаксическая и семантическая монотония, не устраняемая даже разнообразием метра и ритма, — писал о стилистических значениях языковых форм Жуковского В. В. Виноградов, — медлительная напевность и женственная мягкость интонации, графическая закругленность и вместе с тем вялость эмоциональных подъемов и разряжений, отсутствие энергии и силы, обусловленное ослаблением глагольности, гипертрофией качественных квалификаций и однотипностью синтаксических конструкций — все это ограничивало сферу применения созданных Жуковским приемов лирического стиля».<sup>86</sup>

Вместе с тем в эпоху Некрасова ритмико-синтаксические построения Жуковского приобретали и качества несколько архаизированной и благодаря этому стилистически приподнятой поэтической речи. Соединяясь с центральной некрасовской темой — темой «народных судеб», — стиховые и речевые формы, узаконенные и освященные поэтической традицией, узаконивали и освящали место и положение этой темы в составе поэтической традиции. «В „Элегии“, — отмечает известный современный исследователь некрасовской поэзии, — Некрасов уходит от быта, от „непосредственного описания страданий“ народа, чтобы с тем большей силой подтвердить правоту поэзии, посвятившей себя страданиям народа. Он ищет высоких поэтических санкций и находит их...».<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Там же. С. 305—306.

<sup>87</sup> Скатов Н. Н. «Пушкинское» стихотворение Некрасова. «Элегия» // Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему». О творчестве Н. А. Некрасова. М., 1985. С. 155.

Поэтизация темы совершалась Некрасовым не в последнюю очередь и за счет возрождения образных клише сентиментально-романтической поэзии (примеры чего мы наблюдали в некрасовских произведениях 1850-х гг.). «Некрасов явно стилизует свою элегию, выдерживая ее в архаическом стиле 10—20-х годов...»<sup>88</sup> — писал В. В. Гиппиус. В «Элегии» 1874 г., которую не раз сопоставляли со стихотворением Пушкина «Деревня», хотя ее историко-литературный контекст существенно шире, вновь совершается актуализация и традиционных символов поэтического ремесла, таких, как *Муза* и *лира*, и элегических образов сельского уклада и земледельческого труда, таких, как *песни жниц*, *жатва золотая* (более распространено: *нива золотая*, что подтвердит концовка стихотворения), шагающий за *сохой* (*плугом*) *медленный пахарь* (*оратай*), *бегущее дитя*, *сверкающие серпы* и *звенящие косы* (орудия крестьянского труда, подобно *топору* в «Крестьянских детях», тоже становились предметами поэтизации) и даже *напевы сельских дев* (поэтизм для Некрасова редкий, уже у Пушкина в «Евгении Онегине» (гл. четвертая, 1825) имеющий отчасти стилизационный характер: «В избушке распевая, дева / Прядет...»; VI, 90; примечание Пушкина: «В журналах удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку...»; VI, 193). С большой полнотой образность этого рода в элегическом освещении собиралась у Жуковского в позднем, гекзаметрическом переводе элегии «Сельское кладбище» («Второй перевод из Грея», 1839):

Медленным шагом домой возвращается пахарь...

<...>

...Не будут

Дети тайком к дверям подбегать, чтоб подслушать, найдут ли

<sup>88</sup> Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. С. 236.

С поля отцы, и к ним на колена тянуться, чтоб первый  
Прежде других схватить поцелуй. Как часто серпам их  
Нива богатство свое отдавала; как часто их острый  
Плуг побеждал упорную глыбу; как весело в поле  
К трудной работе они выходили; как звучно топор их  
В лесе густом раздавался, рубя вековые деревья!

(II, 314)

Не будет преувеличением заметить, что Некрасов восстановил в своем стихотворении отвергнутый было элегический канон как средоточие вневременных и под определенным углом зрения наднациональных образов крестьянского бытия, как удостоверение их «наследственных» прав на принадлежность поэзии.

В четвертом, заключительном «эпизоде» «Элегии» — определим этим словом, с долей условности, композиционные звенья стихотворения, разделенные пробелами в тексте, — обозначается новый мотив ищущей здесь выражения поэтической рефлексии. Это мотив «скитаний» лирического героя по лугам и полям, объединяющих его с окружающим природным миром:

Уж вечер настает. Волнуемый мечтами,  
По нивам, по лугам, уставленным стогами,  
Задумчиво брожу в прохладной полутьме,  
И песнь сама собой слагается в уме...

<...>

И песнь моя громка! Ей вторят доли, нивы,  
И эхо дальних гор ей шлет свои отзвуки,  
И лес откликнулся... Природа внемлет мне...

(III, 152)

Мотив «скитаний» как погружения в природу, стимулирующего, в свою очередь, вдохновение поэта, связывает «Элегию» с другим некрасовским стихотворением 1874 г. —

«Унынием». При всей исповедальности стихотворения «Уныние», при всей наполненности его поэтического состава мотивами личных, в известной мере противящихся обобщениям переживаний автора многое опять-таки сближает эту позднюю страницу лирики Некрасова с традициями элегического жанра. Заглавие стихотворения воссоздает распространенное слово-образ элегического лексикона, повторяя, в частности, заглавие элегии П. А. Вяземского «Уныние» (1819). Особое экстатическое состояние, сопровождающее уединенные вечерние прогулки лирического героя, «уводит» читателя к архаическим истокам европейской элегической лирики, в те поэтические области, где в 1630-е гг. рождалась поэма Дж. Мильтона «*Il Penseroso*». Один из ее фрагментов в данном контексте весьма репрезентативен (перевод Ю. Б. Корнеева):

Я часто по лесам скитаюсь;  
Когда ж ты петь кончаешь нам<sup>89</sup>,  
Брожу по скошенным лугам  
Одиноко и безмолвно

И гляжу, как месяц полный  
Плывет в бескрайних небесах...<sup>90</sup>

Английский поэт XVII в. не оказывал, разумеется, на Некрасова непосредственного влияния, оно достигало русского поэта через множество опосредований, и прежде всего тех опосредований, которые могли находить свое место в поэзии Жуковского, поклонника и переводчика поэтов британского сентиментализма и предромантизма. Но в некрасовском «Унынии» есть и восходившее к поэтическим традициям «туманного Альбиона» понимание положительного потенциала обозначенного в заголовке отрицательного морально-психо-

<sup>89</sup> Имеется в виду традиционно-поэтическая Филомела.

<sup>90</sup> Милтон Дж. *Il Penseroso*. С. 400.

логического состояния, распространившееся в русской поэзии благодаря поэтизациям меланхолии в лирике Жуковского. Есть здесь и вечерний пейзаж элегий Жуковского, и образы ненастья как притягательного и ценностно акцентированного состояния природы, в частности образы дождя как целительной стихии, есть и такая подробность, как горящий в темноте и видный издали огонь, и, главное, дает, наконец, о себе знать восприятие унылой нордической природы как неповторимого источника поэтического одушевления.

День свечерел. Томим тоскою вялой,  
То по лесам, то по лугу брожу.  
Уныние в душе моей усталой,  
Уныние — куда ни погляжу.  
Вот дождь пошел и гром готов уж грянуть  
Косцы бегут проворно под шатры,  
А я дождем спасаюсь от хандры,  
Но, видно, мне и нынче не воспрянуть!  
Упала ночь, зажглись в лугах костры,  
Иду домой, тоскуя и волнуясь,  
Пищу стихи и, недовольный, жгу.  
Мой стих уныл, как ропот на несчастье,  
Как плеск волны в осеннее ненастье,  
На северном пустынном берегу...

(III, 137)

И Жуковский, и Некрасов — поэты северного природного мира и северной культурной почвы,<sup>91</sup> и *уныние* осмыслиется ими в качестве метафизической характеристики человека северной психологии и судьбы. Но у Некрасова оно становится еще и особым состоянием внутреннего мира нового ли-

<sup>91</sup> См. в иных аспектах: *Евгеньев-Максимов В.* Некрасов — певец русского Севера. К столетию со дня рождения поэта. 1821—1921. Ярославль, 1921.

рического героя, настроением страдающего интеллигента, наделенного чертами авторского «alter ego».

\* \* \*

В историю русской литературы Некрасов входил по преимуществу как поэт двух социальных миров: деревенского крестьянства и городской демократической интеллигенции. «Легко, свободно и невыразимо могуче Некрасов, как бы захватив пригоршнями две волны, деревенско-мужицкую и школьно-интеллигентскую, плеснул их друг на друга, к взаимному оплодотворению, к новому союзу в любви и помощи, — писал в статье „25-летие кончины Некрасова“ (1902) В. В. Розанов. — <...> Конечно, над темой этой трудилось, кроме Некрасова, очень много людей; вообще это было темой приблизительно двух десятилетий литературы и общественной ответственности. Но когда тема времени получает над собою стих поэта — она прививается вдохновенно. И вот это-то и совершил Некрасов, не только соединив деревню и русского «интеллигента», но как бы гальванопластически спаяв их. Образование русское не осталось отвлеченным, а налилось соком народности и практицизма, а деревня перестала быть французско-русской идиллией, предметом стихов Державина или Майкова».<sup>92</sup>

Без опоры на идиллию, глубоко укоренившееся в культуре историческое наследие, не обошелся, как мы видели, и поэт нового времени Некрасов. Как не обошелся он без отголосков сентиментально-романтической меланхолии, ставшей в русской литературе XIX в. своеобразной школой психологизма и вошедшей в качестве составного элемента в сложные психо-

логические переживания героев «новой истории». Есть своя знаменательность и своя символичность в том, что обе этих традиции, в своем поэтическом значении и объеме, оказались слитыми с двумя важнейшими идейно-тематическими линиями поэзии Некрасова и произошло это при посредстве и определяющем воздействии поэта, творчество которого оставило глубокие следы еще на его юношеских литературных опытах. Этим поэтом был Жуковский.

<sup>92</sup> Розанов В. В. 25-летие кончины Некрасова // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 4]: О писательстве и писателях. С. 112.



## Глава пятая

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ТРАДИЦИЙ  
В. А. ЖУКОВСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.  
В. А. ЖУКОВСКИЙ  
И БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ  
О РУССКИХ ПИСАТЕЛЯХ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА

Творчество Б. К. Зайцева, выдающегося представителя раннего модернизма в русской литературе XX столетия, а на исходе жизни — писателя с репутацией «последнего классика», может служить выразительным примером того особого историко-литературного явления, которое рождается на свет в теснейшей связи с художественными традициями предшествующих эпох, содержит в себе последовательную устремленность к обновлению и модернизации этих традиций, но уже самим постоянством преобразующей работы с традициями свидетельствует о неразрывности кровных уз, соединяющих его с прошлым. Этот феномен с большой долей закономерности возникает по завершении классического периода истории национальной литературы, гипотетически его можно было бы назвать *литературой после литературы*. Была своя знаменательность в том, что писательское самоощущение Зайцева всегда включало в себя чувство «снеговых вершин» за спиной. В написанном на склоне лет мемуарно-критическом очерке «Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений» (1959) он скажет об этом как об одном из главных условий становления своего литературного поколения: «Мы входили в жизнь на рубеже: позади великое, уже

прославленное — скоро назовут его Золотым веком русского искусства, на Западе даже сравнят с расцветом эллинским и с итальянским ренессансом. Тогда, в юности нашей, таких определений еще не было, но чувствовалось, что за нами, в дали почти легендарной, легендарные же и облики нашей литературы...».<sup>1</sup>

Осваивая в начале 1900-х годов литературное поприще, Зайцев достаточно быстро определил фундаментальные для себя и наделенные неоспоримой продуктивностью художественные принципы. Один из этих принципов отражал его жанровые предпочтения. Молодой писатель создал новый и отмеченный печатью его творческой индивидуальности тип лирического рассказа и этим сумел обогатить даже ту высококоразвитую культуру малых прозаических жанров, которая существовала в русской литературе после Чехова. В автобиографических заметках «О себе» (1943, опублик. в 1957) Зайцев назвал этот свой жанр «бессюжетным рассказом-поэмой», пояснив, что его существо образует «чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу» (IV, 588). Нельзя не прибавить, что неотъемлемым свойством зайцевского «рассказа-поэмы» было создание волнующей психической атмосферы, по своему значению неизмеримо более «экзистенциальной», чем источавшая эту атмосферу эмпирическая материя повествования. «И подчас кажется, — писал о Зайцеве известный в начале XX века критик, — что именно эта воздушная перспектива настроения есть самый важный для него предмет изображения».<sup>2</sup> Это сказано о произведении-

<sup>1</sup> Зайцев Б. Собр. соч. Т. 1—5; 6—11 (доп.). М., 1999—2001. Т. 2. С. 469. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

<sup>2</sup> Горнфельд А. Г. Лирика космоса // Горнфельд А. Г. Книги и люди: Литературные беседы. 1. СПб., 1908. С. 19.

ях, составивших первую книгу писателя «Рассказы», сборник 1906 года, но и позднее критика не раз обращала внимание на лирические доминанты его прозы. Творчество Зайцева, писала в 1909 году Елена Колтоновская, «красноречиво свидетельствует о том, как далеко отошла современная молодая литература от бытописательского реализма, как она отрешилась от всех его художественных требований и принципов во имя свободного, самодовлеющего лиризма».<sup>3</sup>

И в послереволюционные годы, когда новеллистика Зайцева проникалась новыми для него трагическими темами исторического катастрофизма, критика, только что ставшая эмигрантской, так отзывалась на книгу писателя, только что ставшего эмигрантом и сотрудником берлинского издательства «Слово»: «У Б. Зайцева лирический строй души проявлен еще выразительнее: он преодолевает и форму (проза, бытовой рассказ) и фабулу. Трагедия до конца переплавлена в лирику».<sup>4</sup>

Поэтизирующий лиризм, субъективная медитативность, психологическое настроение «первого лица» в прозаическом искусстве Зайцева определенно имеют перевес над эпической событийностью, фабульностью, а ассоциации становятся основной формой повествовательных связей. Твердое вещество эпоса во всех отношениях стремится здесь к переходу в «воздушные» состояния лирики.

<sup>3</sup> Колтоновская Е. А. Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева) // Колтоновская Е. А. Новая жизнь: Критические статьи. СПб., 1910. С. 76.

<sup>4</sup> Мочульский К. Борис Зайцев. Улица св. Николая. Рассказы 1918—1921 // Звено. Париж, 1924. 31 марта. № 61; цит. по изд.: Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 351.

Наряду с новым жанровым принципом лирического рассказа ранние сочинения Зайцева выдвигали и не лишенный косвенной связи с ним принцип нового художественного метода, и это придавало им еще большую содержательность. Этот метод — имеющий странную судьбу в русской литературе, как бы не вполне в ней осуществившийся, хотя и многих писателей коснувшийся, — импрессионизм. Именно с импрессионизмом ближе всего оказались соединены художественные искания Зайцева, о чем он и сам не раз говорил в разного рода автобиографических очерках. «...Начал с повестей натуралистических, — вспоминал писатель в 1912 году, в написанных по просьбе С. А. Венгерова „Биографических сведениях“; — ко времени выступления в печати — увлечение т<ак> н<азываемым> импрессионизмом...» (X, 90).<sup>5</sup>

Далеко не случаен здесь этот модус условности, применяемый по отношению к понятию импрессионизма, — так называемый импрессионизм. Открытый французскими художниками на рубеже 1860—1870-х годов, импрессионистический метод, как всякая великая художественная идея, всякий «великий стиль», не только оказал громадное влияние на тот вид искусства, в недрах которого он зародился, в данном случае на искусство изобразительное, но был экстраполирован и за пределы первородного художественного вида, в другие области искусства — в музыку (К. Дебюсси, М. Равель, ранний И. Ф. Стравинский), литературу (Ж. и Э. Гонкуры, К. Гамсун, Ж. Роденбах), театр (балеты М. М. Фокина, первые чеховские спектакли Московского художественного театра, актерские работы В. Ф. Комиссаржевской). Вместе с тем, при всей значительности достижений импрессионизма, ни

<sup>5</sup> См. также: Русская литература XX века: 1890—1910 / Под. ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. III, кн. VIII. С. 66.

в каких видах художественного творчества, кроме живописи, метод не вышел за пределы эстетических вкусов короткого исторического периода, не приобрел значения универсального способа освоения и познания мира в искусстве. Всеобщности импрессионистического взгляда на действительность более всего препятствовала исключительно материальная, пластическая, цветовая и световая природа порождаемого им образа, его визуально-чувственный генетический код.

Примечательно, что в целях распространения метода на словесное искусство эстетика импрессионизма порой искала более или менее тождественных подобий между живописью и литературой. Литературным аналогом импрессионизма в живописи объявлялся в иных случаях натурализм, направление хронологически параллельное импрессионизму и тоже имевшее эстетические интересы в сфере буквального и детализированно точного воспроизведения sensitивно воспринимаемой природы.<sup>6</sup> Была, действительно, характерная наглядность в том, что лучшим изображением писателя-натуралиста Эмиля Золя стал его портрет работы художника-импрессиониста Эдуарда Мане (1868).

Собственно импрессионистические и натуралистические тенденции в ранней прозе Зайцева выступают нередко в нерасчлененных формах, как слагаемые единой поэтики. Рассказы писателя могли представлять таких персонажей, которые, по словам Н. И. Ульянова, «как на картинах импрессионистов, — только явление света»,<sup>7</sup> и потому носить просветленно-идеальный характер, подобно «Тихим зорям» или «Мифу»,

<sup>6</sup> См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 30 и др.

<sup>7</sup> Ульянов Н. И. Б. К. Зайцев. (К 80-летию юбилею) // Русская литература. 1991. № 2. С. 74.

а подчас, напротив, наполняться тяжелой натуралистической предметностью, как «Волки» или «Черные ветры». В отдельных случаях зайцевская новеллистика достигала, согласно отклику Ю. И. Айхенвальда, «удивительного сочетания натурализма и поэтичности»,<sup>8</sup> как «Священник Кронид» или позднейший «Полковник Розов». В любом, однако, случае лирико-психологическая аура повествования играла в нем роль определяющего художественного компонента, что служило отличительным признаком и зайцевского жанра, и вовлеченности писателя в сферу применений импрессионистической литературной техники.

Своей причастности к импрессионизму в литературе, при всей неустойчивости этого явления, Зайцев, как мы отметили, никогда не ставил под сомнение и не забывал, хотя и относил это творческое увлечение по преимуществу к поре своих первых выступлений в печати.

Есть вместе с тем основания полагать, что импрессионистическая школа значила в творчестве писателя едва ли не больше, чем сам он об этом думал.

Первым напечатанным произведением Зайцева был рассказ «В дороге», появившийся, при содействии Л. Н. Андреева, в 1901 году в газете «Курьер» (15 июля. № 193. С. 2).<sup>9</sup> Об этом рассказе и его особом значении в своем писательском становлении Зайцев писал в упомянутых уже автобиографических заметках «О себе» (за давностью времени ошибочно называя свой дебют «Ночь»):

<sup>8</sup> Айхенвальд Ю. Борис Зайцев. Наброски // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Изд. 3-е. М., 1917. Вып. 3. С. 200.

<sup>9</sup> См. нашу публикацию первых рассказов Зайцева из газеты «Курьер» 1901—1903 гг.: Дебюты Бориса Зайцева // Новый журнал. 1993. № 3. С. 101—120.

«У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу *по-новому*. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане, звездах, лугах, никак не „повесть“ для журнала „Русская мысль“ — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества.

Записал я это на другой день. А через месяц Леонид Андреев напечатал мою „Ночь“ в газете.

Она и определила раннюю полосу моего писания. Впрочем, может быть, составной частью прошла и через все.

Первая моя книжка вышла в 1906 г., в Петербурге. Вся она, как из зерна, выросла из этой „Ночи“, хотя самую „Ночь“ я забраковал — казалась она мне слишком слабо написанной» (IV, 587—588).

Рассказ «В дороге», несмотря на наличие в нем примет юношеской пробы пера, вполне может рассматриваться как в определенном смысле «модельное» и не лишенное даже известного педантизма воплощение импрессионистического метода в литературе — уже потому, что в нем сконцентрирован калейдоскоп впечатлений лирико-автопсихологического героя. Тематически рассказ не выходил из рамок литературного предания и даже держался некоторых традиционных литературных обычаев. Уместно, например, вспомнить, что со стихотворения «В дороге» (1845) начинался поэтический путь Н. А. Некрасова. Далеко не дебютное, это стихотворение тем не менее решительно отодвигало в область предыстории творчества все, что вышло из-под пера Некрасова до него, и, как это и было понято современниками поэта,<sup>10</sup> открывало историю его поэтической индивидуальности. Стихотворением «В дороге» было ознаменовано и раннее — поэтическое — творчество И. С. Тургенева; стихотворение входило в цикл

<sup>10</sup> См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 285—286.

«Вариации» (1843) и впоследствии оказалось ассимилировано романсовой стихией («Утро туманное, утро седое...»). Дорожное впечатление оказывалось чрезвычайно «удобной» формой для первых оттисков мирозерцания писателя. Зайцев не стал исключением из этого литературного правила, хотя впечатления его героя, пассажира железнодорожного поезда, в соответствии с переменами времени оказались обновлены технической модернизацией путешествия. Взгляд на мир из окна быстро движущегося поезда для человека начала XX столетия уже, конечно, не отличался диковинностью и небывалостью. Позволяя увидеть окружающее с такой точки зрения, которая еще сохраняла оттенок новизны и свежести, поездка на поезде в это время входила в бытовую норму, более того, приобретала и художественную выраженность, значение художественного мотива, место в ряду предметов искусства. Сюжетная экспозиция и некоторые описательные подробности зайцевского рассказа «В дороге» не случайно вторили образным составляющим раннего стихотворения И. А. Бунина «В поезде» («Все шире вольные поля...», 1893). Однако у Бунина представлена по преимуществу реалистическая пейзажная панорама с рельефной, как всегда у этого художника, предметно-изобразительной детализацией:

Все шире вольные поля  
Проходят мимо нас кругами;  
И хутора и тополя  
Плывут, скрываясь за полями.

Вот под горою скит святой  
В бору белеет за лугами...  
Вот мост железный над рекой  
Промчался с грохотом под нами...<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 87.

У Зайцева — сходная тематика, но другая поэтика. Читатель находит у него незнакомое классическому реализму проникающее вчувствование в минимальные моменты жизненного потока, опредмеченного в данном случае в образах движения поезда. Выезд из города, динамические изменения ландшафта за окном вагона, преодоления подъемов и уклонов, проезд по мосту (звено бунинского описания, но под «увеличительным стеклом»: «С разгону мы влетели на мост; что это был мост, я узнал потому, что сразу все заорало какими-то резкими, железными криками...»; I, 334), мельканье огней станции, гром и отблески встречного поезда, остановка и, наконец, контрастирующая с «железной» победительностью технической цивилизации «природная» поездка на лошадях, нависание плакучих берез над дорогой (еще сентименталистский образ одушевленной растительности) — все эти меняющиеся состояния и ракурсы объекта находят в субъекте его живописания наблюдателя напряженно внимательного, повышенно восприимчивого. Рассказ становится суммой схваченных впечатлений, разъятых до молекулярной малости, и то, что писатель сопровождает его подзаголовком «Эскиз», не просто свидетельствует о нерешительности дебютанта, словно уклоняющегося еще от более капитальных и ответственных жанровых определений, но обнажает приемы импрессионистической поэтики. Мир открывается импрессионисту рассыпанным на мгновения и состояния, чувственно поразительным и ярким, хотя и не всегда логически стройным, и формой, которая наилучшим образом «берет» такое содержание, оказывается как раз набросок, эскиз, импровизационное происхождение которого предполагает прежде всего свободу, — а отчасти и аморфность, — повествовательной структуры, бессюжетной и безгеройной.

Эта прирожденная импрессионизму антипатия к связности, к отчетливости рисунка, к жесткой фиксации контуров изображаемого объекта у молодого Зайцева имела своим следствием склонность к погружению создаваемой картины мира в расплывчатые тона акварели, в неполную видимость «мглы» (название рассказа 1904 года), в таинственную неясность тумана. Поезд в рассказе «В дороге» движется сквозь туман, туман становится оптической средой каждого из возникающих при его движении впечатлений, пока, наконец, повествователь не начинает чувствовать себя эманацией этой призрачности: «И мне стало казаться, что я сам становлюсь кусочком этого теплого, сырого тумана» (I, 335).

Целая коллекция зыблющихся, полуощутимых, миражных рефлексов света и воздуха, «трепетаний», «сияний», «веяний» собирается в рассказе «Сон» (1904), герой которого также готов растворить свою личность в эфемерности втягивающих в себя стихий, тем более что они, как ему кажется, не лишены связи с высшими силами и не бездушны: «Повсюду вокруг себя и за собой чувствовал Песковский тогда таинственные тихокрылые дуновения, как будто все было наполнено невидимыми и бесплотными существами, будто Бог стоял везде вокруг, куда ни глянь» (I, 338).

Остановившийся перед глубинами всякого момента и неисчерпаемостью каждого материального явления и его чувственного восприятия, импрессионизм, помимо всего прочего, необычайно расширял возможности художественного познания природы и обращенной к природе стороны человеческого существа. В ранних рассказах Зайцева эта особенность импрессионистического подхода к действительности также наглядна. В «курьерскую» серию зайцевской новеллистики входит, наряду с другими, рассказ «Земля» (Курьер. 1902. 20 янв. № 20. С. 2), лирико-повествовательная миниатюра, недо-

оцененная очевидным образом самим автором, поскольку позднее он не включал ее ни в сборники своей прозы, ни в жизненные собрания сочинений. На этой «страничке» изображены люди не вполне отделившиеся от природы, «трава какая-то ходячая». И если поначалу подобная степень природности вызывает улыбку повествователя, то потом становится источником своеобразного пантеистического одушевления и предметом живописной поэтизации, хотя это, нельзя не заметить, поэтизация бессознательного. Архаическая слитность человека с природой, воспринимаемой и в мельчайших физических подробностях, и в метафизическом целом, его внеисторическая поверженность «в глубь хлебов, мира, первобытности, эпоса» знаменовали имеющие в данном случае свое место поэтические аспекты доличного существования.

Признание природы не низшим по отношению к человеку, а в определенном значении высшим миром также несло на себе отпечаток импрессионистического мирозерцания, импрессионистического отказа от рациональных источников художественного творчества. В отношениях искусства и природы импрессионизм видел иерархическую лестницу, по которой художник всегда должен подниматься к совершенству соответствий природе.

Это, однако, черты не только раннего, но и всего творчества Зайцева. И через полвека после своих дебютов, завершая автобиографическую тетралогию «Путешествие Глеба», последний из входящих в нее романов «Древо жизни» (1952), писатель вновь углублялся в фактуру неисчислимых дифференциалов мироздания, в микрочастицы одушевленного и неодушевленного космоса, по-прежнему относя к их числу и воспринимającego их человека, а равно совершал и творческое усилие по претворению словесного образа в образ живописный, подбирая тона, полутона и оттенки:

«Он считал птиц друзьями, его друг была и белочка, мохнатая и смешная, шурша, невесомо возносившаяся по красноватому стволу сосны — отсюда в безопасности помахивавшая хвостом, казавшимся могущественней, чем она сама. <...>

Глеб любил заходить сюда, садиться на поваленную березку, слушать дятла. Дятел не боялся его. С удивительным упорством выстукивал по стволу, медленно поднимаясь все выше, потряхивая пестро-красной грудкой, погружая Глеба в легендарный туман детства, когда такие же русские дятлы с такими же грудками выстукивали напевы свои в лесах Устов, в разных Сопелках, Чертоломах. <...>

Выбирая из земли тугие, в сырости и прохладе возросшие среди прошлогодних листьев боровики, любовался атласно-золотистой подкладкой их, крепкой, налитой ножкой, матово-коричневым шеломом... — и все пахло таинственными земными недрами» (IV, 577).

Изобразительно-описательная детализация и здесь вполне импрессионистична. «Сознательно отказываясь от целостного образа мира, — писал Г. П. Федотов, — импрессионизм хочет вознаградить себя за отрывочность своего восприятия его обостренностью. Вложить всю силу своего жизненного порыва в этот отрезок действительности, в это красочное пятно — такова его цель. Все линии и тем более поверхности и объемы растворяются в пятнах, в густках чувственной материи, переживание которой достигает необычайной остроты».<sup>12</sup>

Острота природных впечатлений, наряду с их эстетической акцентированностью, соединяется у автобиографического героя Зайцева и с ностальгическими — тоже не свободными

<sup>12</sup> Федотов Г. П. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 218.

ми от чувственного содержания — переживаниями, пробуждая в его памяти и образы детства, и образы утраченной родины. Рецензируя один из романов тетралогии «Путешествие Глеба», К. В. Мочульский, которого связывали с писателем многолетние литературные, эпистолярные и дружеские отношения, назвал типичное для его прозы описание природы «пейзажем души» (IV, 595).<sup>13</sup> Критическая формула «пейзаж души», обозначавшая в данном случае неотделимость зайцевских образов природы от их наполненности субъективно-лирическими реакциями автора и повествователя, имела в свое время, однако, иную приуроченность: она восходила к тем характеристикам, посредством которых русская литературная наука вслед за А. Н. Веселовским определяла своеобразие элегической поэзии В. А. Жуковского.

\* \* \*

Борис Зайцев принадлежал к числу тех русских писателей, которые сочетали художественное творчество с постоянными занятиями «теоретической» словесностью: литературной критикой, искусствознанием, историей литературы. Он оставил несколько десятков статей о русской литературе<sup>14</sup> (многие из которых были опубликованы в 1940—1970-е годы в парижской газете «Русская мысль»), литературные портреты за-

<sup>13</sup> См.: Мочульский К. [Борис Зайцев. Путешествие Глеба. I. Заря. Петрополис, 1937] // Современные записки. Париж, 1937. № 65. С. 463.

<sup>14</sup> См.: Назарова Л. Н. Б. К. Зайцев о русских и советских писателях // Русская литература. 1989. № 1. С. 193—206; обзор литературно-критических, биографических и мемуарных сочинений Зайцева см. в кн.: Яркова А. В. Жанровое своеобразие творчества Б. К. Зайцева 1922—1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002.

падных писателей и художников, прежде всего итальянских, множество литературных и эстетических суждений в письмах, мемуарных сочинениях, публицистике, очерках путешествий, дневниковой прозе.

Историко-культурные оценки и характеристики Зайцева никогда не носили на себе печати академической учености, в гораздо большей степени они диктовались интуициями художника, образным восприятием явлений искусства, характерным, впрочем, для литературной и художественной критики начала XX века (которую, особенно в лице Ю. И. Айхенвальда, писатель высоко ценил). Свойством этой субъективной писательской рефлексии оказывалось, однако, и то, что она обнаруживала в себе и объективные мыслительные ценности, давала своим предметам не только образные отражения, но и аналитическую проясненность.

В 1923 году, в составе семитомного собрания сочинений Зайцева («гржебинского»), увидела свет его книга «Италия», посвященная, если воспользоваться словами Ф. А. Степуна, «его второй духовно-астральной родине»<sup>15</sup> и объединившая в себе путевые записки двух предшествовавших десятилетий, очерки исторических городов Апеннин, дневники художественных и религиозных паломничеств автора.<sup>16</sup> Самый большой раздел книги — «Рим». Читатель встречает здесь достоверные и одновременно поэтические образы каждого из семи холмов Рима, картины причудливой совместности тысячелетних древностей и располагающейся рядом с ними и внутри них пестрой и многокрасочной жизни, описания римских

<sup>15</sup> Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву — к его восьмидесятилетию // Степун Ф. А. Встречи. М., 1998. С. 187.

<sup>16</sup> См.: Романович А. Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 1999. № 4. С. 55—67.

улиц, вилл и дворцов, храмов и святынь, домашнего быта, римского воздуха по утрам и вечерам, самой почвы Рима, «перегорелой и отжившей». В своих местах отдается дань художественным памятникам Ватикана:

«Все мировое, пред чем немеет и смущается обычно смертный; все, что выходит за пределы вероятий, обыденности; где дышит дух Вселенной, — все это так же близко здесь Микеланджело, как будто бы не Бог, а сам он создал Вселенную. Микеланджело был натурой глубоко верующей и почти-тельной; но плафон Сикстинской говорит о том, что его можно было бы упрекнуть в нескромности: слишком *на равной ноге* чувствует он себя с Господом, стихиями и мировыми силами. Зевс наказал Титанов, восставших на него. Микеланджело не восставал; напротив, он Бога славит. Но сама сила его как-то подозрительна. В ней есть сверхчеловеческое; ей чуждо смирение. <...>

Микеланджело, будучи христианином и могучей личностью, был во многом человеком гнева; столь богата его натура, что в других вещах (*Pieta*, уже помянутая) выражал он нежность (как и в „Раненом Вакхе“ во Флоренции) и светлое любование милым телом; выразил глубокую задумчивость, печаль, величие в лучшем творении своем — гробнице Медичи в Новой Сакристии Сан-Лоренцо; но в Сикстинской — он судия бестрепетный. Он знал и любил Данте; дантовская суровость близка его духу, и от Страшного Суда определенно веет „Адом“». <sup>17</sup>

Незаметно сменяя череду созерцаний, впечатления путешественника претворяются в книге «Италия» в философию искусства. Это меньше всего походит на наблюдения куль-

<sup>17</sup> Зайцев Б. Собр. соч.: [В 7 т.]. Берлин; Пб.; М., 1923. Кн. VII: Италия. С. 111—113.

турного дилетанта — слишком пронизательно и точно, хотя это интуитивная точность, точность импрессионистического проникновения в суть вещей. Такого рода угол зрения подготавливался отчасти литературно-филологическими трудами автора: в 1922 году выходит его брошюра «Данте и его поэма», первый опыт характеристики писателя через его биографию, а несколько ранее начинается работа над прозаическим переводом первой части «Божественной комедии» — «Ада». Этот труд займет у Зайцева с перерывами три десятилетия и будет издан в Париже в 1961 году.

Достаточно известно, что среди сочинений Зайцева, посвященных истории русской литературы, центральное место занимают три биографических повествования, созданных в эмигрантскую пору: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951) и «Чехов» (1954). Едва ли возможно согласиться с определением «беллетризованные биографии», которое порой прилагалось к этим книгам.<sup>18</sup> Беллетризация — превращение исторических лиц в литературных героев, внесение элементов художественного вымысла в достоверные и документированные жизнеописания — вполне чужда повествовательным приемам автора. В биографических сочинениях Зайцева безраздельно господствуют факт и документ. В «Жизни Тургенева», по замечаниям одного из первых исследователей книги, к тому же многолетнего корреспондента писателя, «вымысел сознательно отсутствует — есть лишь элементы некоего психологического домысла». <sup>19</sup> В книге «Жуковский» мы встречаем не менее трех сотен ссылок на биографические

<sup>18</sup> См.: Шилляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971.

<sup>19</sup> Назарова Л. Н. О книге Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» // И. С. Тургенев и русская литература. Науч. тр. Курск. гос. пед. ин-та. Курск. 1982. Т. 217. С. 150.



и историко-литературные источники. Другое дело, что на основе этой работы с источниками рождается не то, что называется «научной биографией», но, с другой стороны, и не популярное жизнеописание в жанре «жизнь замечательных людей», — создается, в соответствии с постоянными творческими тяготениями повествователя, лирический образ писателя, о котором ведется рассказ, образ, освещаемый светом той же художественной — не будет ошибкой еще раз сказать импрессионистической — субъективности, которая освещает все в зайцевской поэтической прозе.

Первостепенной важностью обладает в биографических повествованиях Зайцева выбор литературных имен. Этот выбор опять-таки имеет мало общего с выбором зачастую внешней тематики исследователя-биографа, с его сторонними воззрениями на материал, — он проистекает из творческих глубин писательской индивидуальности и предопределялся задолго до начала работы автора над биографическим жанром. Мы не погрешим против истины, предполагая, что Зайцев анализирует в своих литературных биографиях не столько внешние объекты, сколько внутренние истоки своего писательства, его исторические прототипы.

С Тургеневым, о котором Зайцев написал свою первую историко-литературную книгу, его с ученических лет соединяли нити преемственности и непосредственно ощущаемого родства. Среди дебютных рассказов писателя, опубликованных, как мы отметили, в газете «Курьер», есть рассказ «Соседи» (Курьер. 1903. 2 марта. № 4. С. 3). Герой этого рассказа — герр Тернер, живущий и умирающий в России немецкий музыкант, одна из последних фигур в обширной литературной галерее романтических жрецов искусства и музыки в особенности, поздний потомок тургеневского Лемма. Целый ряд позднейших персонажей Зайцева, в частности герой повести

«Спокойствие» (1909),<sup>20</sup> своей типологической природой были близки тургеневским «лишним людям», и встреча читателя с ними могла быть подобна встрече со «знакомым незнакомцем». Классические литературные типы являлись здесь в контексте новейшей истории. Весьма представителен в этом отношении, прибавим, персонаж достаточно позднего зайцевского рассказа «Гофмейстер» (1939), соединяющий в своей характеристике черты и героя, и читателя Тургенева: «И костюм его, и нехитрая шляпа, и манера держаться, — все имело неистребимо-барский оттенок. Умеренный либерал шестидесятых годов, читатель Тургенева...» (VIII, 119).

Наследуя традиционные принципы исторической типизации, образы Зайцева при всем том, конечно, заметно отличались от тургеневских изображений «быстро изменявшейся физиономии русских людей культурного слоя»,<sup>21</sup> если вспомнить один из автокомментариев создателя «Отцов и детей». Отличия эти обуславливались уже тематическим материалом, складывавшимся из опыта и бытия иной, более поздней исторической эпохи. Изображавшийся Зайцевым мир был проникнут предчувствиями стремительно надвигавшегося конца, и одно существование такого рода психологического фона окрашивало картину этого мира в цвета ранее невиданные и невозможные. Герои писателя, в которых уже современная его ранней прозе околосоциалистская критика видела «прямых потомков наших Обломовых и Лаврецьких»,<sup>22</sup> а сам Зай-

<sup>20</sup> См.: Колтоновская Е. А. Борис Зайцев // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. III, кн. VIII. С. 77.

<sup>21</sup> Тургенев И. С. Предисловие к романам // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1982. Т. 9. С. 390.

<sup>22</sup> Колтоновская Е. А. Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева). С. 83.

цев — «внуков тургеневских и детей чеховских» (IV, 590), даже и состоя в близком социально-душевном родстве с дворянскими интеллигентами литературы XIX века, этим родством отнюдь не исчерпывались. Исторические метаморфозы типа, сохраняя его давние и узнаваемые признаки (культурную и нравственную элитарность, созерцательность, роковую непрактичность), оказывались у Зайцева и довольно значительными: в характеристике типа, наряду с неприкаянностью Лаврецкого или обломовским мягкосердечием, появлялись черты надломленной утонченности, а то и отрешенности, давал себя знать, кроме того, и неразлучный с рефлексией и значительно возросший груз культурных воспоминаний и «классических реминисценций» (II, 195), как говорят герои рассказа «Путники» (1916). Показателен диалог персонажей и в рассказе «Жемчуг» (1910), с тургеневской цитатой, повторенной потом и в книге «Жизнь Тургенева»:

«— Кто виновен в том, что мы не были счастливы и растались? — Он выпил глоток. — Никто. Так было положено. Но сейчас я должен сказать вам, помните, как у Тургенева: „Только у ваших ног мог я дышать“.

— Это из „Дыма“» (I, 206).

Все эти перемены улавливались за счет того, что писатель прослеживал уже даже не развитие дворянской интеллигенции на поздних стадиях ее истории, а инерцию ее жизни после того, как это развитие совершило свой полный круг и подвело наследников «дворянских гнезд» к последним пределам. Один из «участствующих» (заимствуя термин автора) в действии зайцевской пьесы «Усадьба Ланиных» (1911) концентрирует в драматической реплике и образы символических реликвий «золотого века» дворянской культуры, и чувство ее бесповоротной обреченности: «Может быть, в вашей усадьбе, где есть масонские книги, Венера восемнадцатого века,

бюст Вольтера — все пережиток. И лакей этот пережиток. Ну, и я тоже» (VIII, 205).

Зайцев изобразил уход из истории одного из первостепенных по значению типов русской жизни и литературы классической эпохи, представив героя, достигающего культурного совершенства, но вместе с тем, а может, вследствие того, испытывающего буквальную, физическую атрофию всех жизненных сил, самой способности к жизни. «И так понемногу Зайцев за последнее время, — замечал в начале 1910-х годов, может быть, с излишней оценочной жесткостью, К. И. Чуковский, — собрал целую, как говорится, галерею таких *бывших* людей, которые уже не живут, а доживают, ходят по земле, как по кладбищу, простились со всем и со всеми, — ветераны, инвалиды жизни! — и кротко, покорно ждут, когда же придет их час. <...> У Зайцева есть единственный герой, и этот герой — полутруп».<sup>23</sup>

Образы Зайцева хранят родовую память о прообразах Тургенева, но тем не менее мы бы ошиблись, если бы вообразили, что в Тургеневе Зайцева больше всего пленял дар общественно-исторической типизации. В своем творчестве Зайцев извлекал из Тургенева не самое, возможно, бесспорное, но свое. На этот отбор традиций, последовательно совершавшийся Зайцевым, а равно и на их преломления обратила внимание в посвященной ему статье «Тварное» Э. Н. Гиппиус: «Так видел бы природу *современный* Тургенев, вернее, так бы он описывал ее, — Тургенев без романтизма, без нежности и... без тенденции, — если сказать грубо; без осмысливания, — если выразаться шире и вместе с тем точнее».<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Чуковский К. Современные очерки. VII. Борис Зайцев // Чуковский К. Лица и маски. СПб., б. г. [1914]. С. 231.

<sup>24</sup> Антон Крайний [Гиппиус Э. Н.]. Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 383.

В автобиографической повести Зайцева «Заря» (1910) автобиографический герой, очень юный, переживает сильнейшее волнение под воздействием прочитанной им «Первой любви» Тургенева: «И со светлой тоской в сердце, с наворачивающейся слезой бродил он в зеленом саду; весь этот день окрасился для него бледно-зеленоватым. А видение — Зинаида — осталась на всю жизнь. Это была первая великая радость искусства» (VIII, 66). Вполне оправданно, что в элегии дворянского детства, — а именно таковой была в главных сюжетных линиях повесть «Заря», — Зайцев обратился к традициям усадебной поэтичности и вспомнил о тургеневском лиризме. Но не одна тематика вызвала у писателя эту оглядку на «Первую любовь». Лиризм прозаического повествования, открытый Тургеневым, оказывался для Зайцева кардинальной ценностью тургеневского художественного опыта вообще. В этом не оставляет сомнений небольшое эссе о Тургеневе, которое Зайцев написал в 1918 году и в котором он прямо противопоставил лишенную, по его мнению, «зерна очарования» общественную тему Тургенева его лирическим страницам. «„Тургеневское“, некоторый тончайший эфир его души, пронизывает все написанное им и сквозь недостатки, устарелость приемов, нередко — слабость архитектуры (в больших вещах) остается очаровательным и вечным»,<sup>25</sup> — таково теоретически осознанное зайцевское отношение к Тургеневу. С такой точки зрения и общий образ Тургенева рисовался Зайцеву по-особенному; это был для него «образ спокойствия и меланхолии, созерцательного равновесия и меры, без сильных страстей, облик благосклонный и радующий —

<sup>25</sup> Художники слова о Тургеневе: Б. К. Зайцев // Тургенев и его время: Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 15.

изяществом, глубокой воспитанностью духовной; женственный и как бы туманный».<sup>26</sup>

Созданная Зайцевым концепция творческого своеобразия Тургенева, — а в биографическом повествовании, безусловно, получили развитие представления, выразившиеся в заметке 1918 года, — явно уклонялась в сторону от традиционных литературных репутаций. Лучшее в Тургеневе, неувядающее, неотделимое от понятий о художественной истине обнаруживает себя, по Зайцеву, не в том, что составляло его наибольшую прижизненную славу, — не в его романах со всей их общественно-политической проблемностью, к сожалению, преходящей, подверженной страстям и иллюзиям исторической минуты. «Вечное» в Тургеневе с гораздо большей несомненностью открывается в его средних и малых повествовательных формах, где имеют преимущество образы непосредственно переживаемого бытия, поэзия народно-национальной жизни, лирика любви и природы. И прежде всего это — «тихая, грустная и прозрачная свирель Тургенева»,<sup>27</sup> как будет сказано Зайцевым уже в статье 1961 года, — дает и значение, и очарование тургеневскому присутствию в русской литературе.

Нельзя не заметить в этих оценках и того, что Зайцев испытывает искушение посмотреть в творчество Тургенева, как в зеркало, увидеть в нем собственное отражение. «...Внутренно Тургенев всегда был мне близок, — сошлемся на зайцевские признания из письма к Л. Н. Назаровой (от 17 мая 1962 г.), — т<ак> ч<то>, в общем, считаю себя „в линии“ его, т<о> е<сть> лириком и не романистом, а скорее по

<sup>26</sup> Там же. С. 15—16.

<sup>27</sup> Зайцев Б. Непреходящее // Зайцев Б. Дни. М.; Париж, 1995. С. 328.

небольшим вещам ходоком» (XI, 196). Ранее в письме к И. А. Бунину (от 29 декабря 1939 г.) Зайцев высказывал — характерно, что в связи с Тургеневым, — одну из своих обобщающих эстетических идей: «Тургеневу сатира совсем не удавалась. Он по-настоящему писал лишь то, что любил. Но не есть ли это и вообще закон искусства?» (XI, 113).

Как бы то ни было, в «Записках охотника», подчеркивал Зайцев в «Жизни Тургенева», их автор «повернул на очень свежий путь, на путь нужный, важнейший: пора было дать просто, поэтично и любовно *Россию*. *Россию* барско-крестьянскую, орловскую, мценскую, с разными Бежинными лугами, певцами и Касьянами с Красивой Мечи. Изображалось тут и крепостное право. Но главное — любование нехитрыми (нередко обаятельными) народными русскими людьми, любование полями, лесами, зорями, лугами *России*. „Записки охотника“ поэзия, а не политика» (V, 66—67).

О том, насколько Зайцев был привержен к поэтической составляющей тургеневского искусства, свидетельствует показательный пример нехрестоматийного прочтения хрестоматийного произведения — повести «Ася».

Ставшая достоянием читателя в 1858 году, повесть Тургенева «Ася» вошла в русское литературно-общественное сознание не только сама по себе, но и в своеобразном комплексе с критическим откликом на нее — статьей Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», напечатанной в том же 1858 году в журнале «Атеней». (Такого рода комплексов, составленных из художественного произведения и критической статьи о нем, в истории русской литературы можно насчитать несколько). Повесть Тургенева была истолкована Чернышевским в духе его критико-эстетической доктрины о литературе как «приговоре» жизни, и именно в качестве общественного «приговора» дворянскому герою — «лишнему

человеку», который оказывается несостоятелен в отношениях любви и, следовательно, несостоятелен в любом деле жизни, требующем решительности, практических способностей и чувства моральной ответственности. Выводы Чернышевского гласили: «...Нам все кажется (пустая мечта, но все еще неотразимая для нас мечта), будто он оказал какие-то услуги нашему обществу, будто он представитель нашего просвещения, будто он лучший между нами, будто бы без него было бы нам хуже. Все сильнее и сильнее развивается в нас мысль, что это мнение о нем — пустая мечта, мы чувствуем, что недолго уже остается нам находиться под ее влиянием... <...> Против желания нашего ослабевает в нас с каждым днем надежда на проницательность и энергию людей, которых мы упрощаем понять важность настоящих обстоятельств и действовать сообразно здравому смыслу...».<sup>28</sup>

Критический суд Чернышевского уже в преддверии 1860-х годов подводил черту под литературной историей открытого Тургеневым типа «лишнего человека», отказывал выходцу из этого типологического семейства в положительном содержательном потенциале. Категоричность этого суда сообщала повести «Ася» идейную однозначность, больше того, фактически «закрывала» повесть: ее невозможно было читать иначе, кроме как в свете критики Чернышевского.

Зайцев прочитал «Асю» так, как будто статьи «Русский человек на rendez-vous» не существовало: «...Как раз тут, в Германии, и родилась „Ася“. Старый немецкий городок, липы, виноградные усики, луна, петух на готической колокольне, белокурые девушки, гуляющие по вечерам, одиночество, Рейн — все это очень тургеневское и, вероятно, очень

<sup>28</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. V. С. 171—172.

его окрыляло. „Ася“ вполне удалась. Повесть прославлена — действительно, налита поэзией» (V, 100).

Воспринимая повесть Тургенева как средоточие романтических образов Германии, запечатление поэтической символики Германии, Зайцев вспоминал об «Асе» и в книге «Жуковский», в связи с немецкими линиями биографии другого русского писателя: «Луна, тишина, в глади рейнской ни струи. <...> Звезды над ними, звезды и в Рейне. Сонные огоньки Дюссельдорфа, старинная романтическая Германия — „Ася“ Тургенева» (V, 312).

Следуя логике, согласно которой превыше всего в тургневском творчестве стоит «поэтическое», а «поэтическое» понимается в главном как органическое, среди романов Тургенева Зайцев отводил первенствующее место «Дворянскому гнезду» — произведению, содержавшему в себе художественное предсказание мотивов зайцевского творчества, ибо в нем изображались «зеленое безмолвие деревенской России, последняя заря дворянского быта и (за сценой) медленный монастырский перезвон» (V, 103), то есть то, к изображению чего тяготели рассказы, повести и романы самого Зайцева.

Что же касается «Отцов и детей», то в этом хотя и «замечательном» романе Зайцев усматривал известное отступление автора от органических основ своего творчества, избыточное давление внешних обстоятельств «современности»: «Отойдя от недр своих, питавших в нем поэта, Тургенев попробовал изобразить „героя нашего времени“ внешне. Лермонтов не то чтобы писал Печорина, Печорин сам всплывал из него. Тургенев дал Базарова „со стороны“, точный, верный и умный портрет. Но сердце его не могло быть с первым в нашей литературе большевиком. Не было и великого гнева Достоевского. Тургеневу просто хотелось быть справедливым и наблюдательным. Он отнесся к Базарову как ученый —

глубины Тургенева этот Базаров, нигилист и отрицатель, никак не задевал» (V, 109).

Характеристика «Отцов и детей», художническая по своей сути, обнаруживает художнические же критерии Зайцева-историка литературы: он оценивает литературный феномен на основании его «природности», принадлежности его замысла и образного мира к внутреннему опыту, «недрам» автора. Не изученность и не степень осмысленности предмета ценится в искусстве, а естественность его существования в творческом кругозоре художника, качества врожденности изображаемого в духовное бытие, в непосредственное мироощущение изображающего.

\* \* \*

Если в книге «Жизнь Тургенева» и сопровождающей ее серии «тургневских» статей Зайцев рассматривает литературный генезис той особенности своей поэтики, которую именуют лиризмом прозаического повествования, то в книге «Жуковский» заходит речь о содержании этого лиризма и об истоках этого содержания. При всем том писатель далек от возможных в данном случае намерений использовать биографический жанр в качестве повода для иносказательных самоанализов. В главном он руководится в своих биографических повествованиях получившей особое значение в культуре русской эмиграции задачей «прославления духа родины», как говорится в одной из его статей 1949 года. «В этом, — пишет Зайцев в той же статье (посвященной памяти другого биографа русских писателей — К. В. Мочульского), — может быть, и есть внутренняя причина, почему так привился в эмиграции жанр биографии».<sup>29</sup> Объективные и утвержденные на фунда-

<sup>29</sup> Зайцев Б. Двадцать первое марта // Зайцев Б. Дни. С. 143.

менте первоисточников жизнеописания классиков русской литературы оставляли их автору, однако, место и для размышлений о собственных культурных корнях, подобно тому, как оставляли для них место и вымышленные фабулы зайцевских рассказов. «Мы, выросшие на народолюбии, воспитанные на Платонах Каратаевых, Живых Мощах» (II, 331), — восклицает, от имени последнего поколения дворянской интеллигенции, герой (не будет ошибкой назвать его лирическим героем) рассказа «Уединение» (1921). Рассказ — о крушениях революционных лет, но его заглавие уводит читателя к романтической поэтизации одиночества, к «сентиментальному романтизму» Жуковского, коль скоро уединение как художественная тема несет в себе черты романтического происхождения.

В. Я. Брюсов отмечал в свое время, что «рассказы г. Зайцева — это лирика в прозе и, как всегда в лирике, вся их жизненная сила — в верности выражений, в яркости образов».<sup>30</sup> Точность, прицельность, можно было бы сказать, словесных определений, в сочетании с образной насыщенностью лирико-повествовательного языка, отличают и стилистику биографических повествований писателя, и в особой мере — книги «Жуковский». Вот некоторые из тех словесно-образных характеристик, посредством которых он пытается запечатлеть существо личности и поэзии Жуковского: «меланхолия чистая и прекраснородушная» (V, 198); «обостренная отзывчивость на трогательное и печальное» (V, 199); «звуки томно-меланхолические» (V, 200); «нечто нежно-меланхолическое, полное легкости и музыки» (V, 211); «с той спиритуальной легкостью, которая лишь одному Жуковскому и свойственна» (V, 251); «„Ундина“ — со всей прозрачной ее синеватостью

<sup>30</sup> Золотое руно. 1907. № 1. С. 77.

и печалью» (V, 299)... Обращает на себя внимание сосредоточенность Зайцева на таких эмоционально-эстетических составляющих поэтического мира Жуковского, как меланхолия и печаль. С одной стороны, в этом сказывается историческая достоверность биографа и историка литературы, отчетливо сознающего, что Жуковский со всей культурно-исторической детерминированностью возрастал «под знаком меланхолии» (V, 215), особой, как мы пытались показать в посвященной этой теме главе нашей книги, философско-поэтической категории конца XVIII — начала XIX столетий, «смешанного ощущения», говоря языком эстетической рефлексии этой эпохи, совместившего в едином и целостном переживании противоположности радости и печали. «Любовь есть восторг, но и горечь» (V, 214), — так формулировал Зайцев это новое мирозерцание Жуковского, взятое здесь в преломлении личного опыта поэта, но потенциально концентрирующее в себе сознание человека Нового времени вообще, поскольку этот человек явным образом отрешался от рационалистического понимания и схематического членения своей этико-психологической жизни, утверждал ее новую глубину и небывалую ранее сложность.

С другой стороны, та субъективно-лирическая, восходящая к внелогическим семантическим ресурсам романтического стиля, суггестивная фразеология, к которой прибегает Зайцев для описаний внутреннего мира и поэтического своеобразия Жуковского, сообщает Жуковскому и нечто от импрессионистической — «мотыльковой», по иным определениям, — эстетики его биографа. Ведь для Зайцева меланхолия действительно не была чуждым или посторонним понятием, она входила в гамму его лирических настроений в качестве важнейшего тона, излюбленного душевного состояния. «...Улыбаясь своей все той же давнишней, светло-печальной улыбкой»

(«Тихие зори», 1904; I, 36), — говорит Зайцев о герое одного из своих ранних рассказов, недвусмысленно реминисцируя мотивы сентиментально-романтической меланхолии как «светлой печали». В рассказе «Лето» (1914), разделенном на главки, каждая из которых имеет свое заглавие, есть композиционное звено, озаглавленное «Кладбище в деревне», и это прямо отсылает читателя к образам элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802), тем более, что здесь содержится и безошибочное напоминание об эмоционально-эстетической доминанте этого стихотворения: «Мы возвращались домой в том настроении, какое всегда бывает после кладбищ: это не горе, не тяжесть. Можно назвать его таинственной, певучею меланхолией» (VIII, 100). Позднее эти «меланхолии» образуют один из заметных лейтмотивов зайцевской прозы: «...Проезжали мимо кладбища с пышной травой, крестами серыми и белыми из бересты, кладбище, заросшее ивняком, рябиной, кое-где березками, и чьи надгробные камни не в порядке, но почему-то неуловимо-очаровательно оно: истинное место упокоения» («Мать и Катя», 1914; II, 37); «Он долго еще стоял, смотрел на этот меланхолически уходивший пир природы» («Петербургская дама», 1915; II, 113); «...Русские весны и дивные меланхолии осени» («Призраки», 1917; II, 317); «Образ юности отошедшей, жизни шумной и вольной, ласковой сутолоки, любви, надежд, успехов и меланхолий, веселья и стремления — это ты, Арбат» («Улица св. Николая», 1921; II, 319). Не случайно еще в 1909 году Зайцев писал Л. Н. Андрееву: «Жуковский сидит во мне неистребимо» (X, 51).

Меланхолия Зайцева тем не менее не была тождественна меланхолии Жуковского. Жуковский видел в меланхолических состояниях человека его усложнившийся, как было отмечено, психологический мир, своего рода романтическую

«диалектику души», одновременно связывая способность личности к меланхолическим переживаниям с ее творческими дарованиями. Меланхолия, согласно Жуковскому, состоит в близком родстве с Музами. Меланхолия Зайцева вбирала в себя символические признаки художественного идеализма, становилась своеобразным его знаменованием. Вместе с тем она получила в творчестве Зайцева и новую философскую окраску, обозначив и выразив собою мироощущение человека, который поставлен перед необходимостью проститься с тысячелетним укладом национально-народной жизни, проводить этот казавшийся незыблемым и вечным уклад в историческое небытие. Историческая трагедия, определившая судьбу России в XX веке, приобретала в сознании писателя и метафизический характер, вневременные закономерности, однако происходило это во многом и потому, что сознание такого рода питала культурная почва меланхолической традиции, и романтической, и уходящей корнями в более далекие времена. «Ему вспомнились стихи, — гласит характеристика персонажа в повести „Спокойствие“ (1909); — он забыл в них все, кроме последней строчки: „Che va dicendo all'anima: sospira“» (I, 137). Стих Данте «И говорил душе: „Живи, вздыхая“», — нельзя выпустить из виду, что Зайцев был дантологом и постоянно держал в памяти стихи великого поэта итальянского средневековья, — воспринимался русским писателем и как всеобщая формула отношения человека к миру, его роковой проникнутости «земной печалью», если вспомнить заглавие одного из зайцевских рассказов, перенесенное и на книгу прозы 1916 года.

Меланхолия Жуковского, которой Зайцев посвятил важные страницы в биографии поэта, также не была для него, таким образом, внешним объектом исследовательских наблюдений, но находила и глубокий внутренний отклик как персонально

пережитая творческая тема. Эти отражения объекта повествования в духовном складе его субъекта, неотъемлемое свойство писательской стратегии Зайцева, обратили на себя внимание Б. Л. Пастернака, который в эпистолярном отзыве (от 4 октября 1959 г.) на его автобиографический роман «Юность» и, между прочим, на книгу «Жуковский» сообщил автору: «...Я опять с первых страниц <...> был охвачен тем же самым, о чем я Вам писал по поводу „Жуковского“: сходством Вашего духа с существом изображаемого; так что Ваши личные особенности, то, что называют субъективностью, на пользу Вашей работе, словно и они (а не только Ваш слог, Ваше мастерство) — какие-то краски на палитре, изобразительные какие-то средства».<sup>31</sup>

Особого рода индивидуализация историко-литературного материала, искание точек его пересечения с «личными особенностями» давали себя знать у Зайцева и в том, что, усваивая, принимая в свой писательский арсенал те или иные элементы культурной традиции, он распознавал их присутствие не только в породившем их первоисточнике, но и в позднейших исторических модификациях. Так, меланхолия, наследство Жуковского в творческом мире Зайцева, представлялась ему типическим настроением и художественным мотивом Тургенева, о чем он и сказал в книге «Жизнь Тургенева»: «В этот майский день он не обошелся без слова „меланхолия“ — о, сколь тургеневского слова! — и чем дальше, тем чаще оно у него встречается» (V, 73). И в последнем из биографических повествований Зайцева — книге «Чехов» — движение к меланхолически окрашенному образу мира предносится как одна из основных особенностей чеховской ли-

<sup>31</sup> Цит. по изд.: Зайцев Б. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М., 1999. С. 513—514 (коммент. А. Д. Романенко).

тературной эволюции: «Рассказы стали больше, серьезнее и печальней — юморист, как и полагается, оборачивался меланхоликом» (V, 347).

Подобные скрепления биографий, эволюционных закономерностей, художественных мотивов Зайцев, следует заметить, обнаруживает у героев своих жизнеописаний как признаки их скрытой, но объективно существующей общности. Жуковский, совершающий в 1821 году путешествие по Германии и посещающий Дрезден, напоминает ему героя «Отцов и детей»: «В те времена целы были еще дворцы Дрездена, картинная галерея Цвингер, терраса Брюля над Эльбой, где позже прогуливался тургеневский Кирсанов. <...> По террасе Брюля, как и Кирсанов, он гулял часто, Эльбою любовался. Как некогда Карамзина, она погружала его в мечтательные настроения» (V, 258). Жуковского же, приезжающего в 1837 году на свою родину — село Мишенское Тульской губернии — и застающего там юных внучатых племянниц, Зайцев невольно сравнивает с героем «Дворянского гнезда»: «Жуковский среди этой молодежи — как бы предвозвестие Лаврецкого, возвратившегося к пенатам» (V, 305). С другой стороны, описание отношений Тургенева с его дальней родственницей Ольгой Александровной Тургеневой не обходится без упоминания о том, что «Ольга Александровна была крестницей Жуковского» (V, 92). В книге «Чехов» глава «Архиерей», посвященная одному из наиболее совершенных, по мнению Зайцева, чеховских рассказов («совершенство простоты, которое дается трудом целой жизни»; V, 452), открывается эпитафией из драматической поэмы Жуковского «Орлеанская дева», эстетической максимой поэта: «Прекрасное свободно, Оно медлительно и тайно зреет». Типологические связи между героями Чехова и Тургенева устанавливаются Зайцевым с видимой посвященностью в вопросы



литературной генеалогии: «Главное лицо — сам Иванов, из лишних людей, российских Гамлетов провинции. Родоначальник его Тургенев, но у Чехова вышло еще острее и горше» (V, 363). Все это, разумеется, не означает, что литературный кругозор Зайцева ограничивается тремя писательскими фигурами, — его творчество, и прежде всего литературно-критическое, демонстрирует широчайшую осведомленность в области истории литературы, — однако три писателя, о которых он написал свои биографические повествования, несомненно, создают для него совершенно особое гравитационное поле.

\* \* \*

Книга «Чехов» отличается от прочих литературных биографий Зайцева, и в первую очередь тем, что историко-литературные подходы сочетаются в ней со взглядами мемуариста. Чехов — старший современник автора, предмет его юношеского поклонения и отчасти образец для подражания. Это явствует из ряда свидетельств, в том числе из цитированных уже «Биографических сведений» 1912 года: «Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов» (X, 90). Известно, что один из своих первых рассказов, еще рукописный, двадцатилетний Зайцев отправил в 1901 году, с сопровождающим письмом,<sup>32</sup> по ялтинскому адресу Чехова. Сохранился черновик телеграммы, которой Чехов Зайцеву отвечал: «Холодно, сухо, длинно, не молодо, хотя талантливо. Чехов».<sup>33</sup>

Есть основания полагать, что именно Чехову, необыкновенно широкому социальному диапазону чеховской новелли-

тики следует Зайцев в попытках создать образы русской жизни во всем многообразии человеческих положений, общественных ролей, сословных, возрастных, местных типов. Не обладая широтой чеховского мирозерцания, Зайцев тем не менее стремится изобразить в своих рассказах и повестях дворянина и крестьянку, разночинца и священника, гимназиста, писателя, «владелицу шляпного заведения», провинциальных актеров, «думца-либерала», коренного москвича, русского парижанина...

Среди рассказов Зайцева встречаются и такие, фабулы и характеры которых достаточно очевидным образом вырастают на почве художественных влияний Чехова. К числу произведений подобного рода следует отнести рассказ «Студент Бенедиктов» (1912), один из творческих «побегов», порожденных чеховским рассказом «Студент» (1894).

Рассказ «Студент Бенедиктов» наполнен, впрочем, многообразными «классическими реминисценциями». В нем, например, наличествует эпизодическая событийная линия, в рамках которой герою предлагается принять участие в похищении «чужой жены». Похититель, вовлекающий Бенедиктова в эту фарсовую авантюру, — корнет Гавронский, «человек беспутный, нелепый, пьяница и собачник» (I, 305). Решимся предположить, что в этом сюжетном повороте находят достаточно неожиданное отражение тематически аналогичные мотивы из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь. (Женитьба Бальзаминова)» (1861). Персонаж этой комедии Лукьян Лукьяныч Чебаков, «офицер в отставке», — верный прототип корнета Гавронского.

При всем том рассказ «Студент Бенедиктов» — неоспоримое литературное следствие чеховского «Студента». У героев двух писателей — общий социальный статус, позволяющий без противоречий ввести тему духовных исканий молодой

<sup>32</sup> См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 9. С. 526.

<sup>33</sup> Там же. С. 222.

личности, исканий, не свободных в том и другом случае от внутреннего страдания. Оба произведения замкнуты в пейзажное обрамление, причем в концовках не без символических интенций изображаются утренние зори. Совпадают элементы описательно-повествовательной обстановки двух рассказов. У Чехова: «Иван Великопольский... <...> ...шел все время заливым лугом».<sup>34</sup> У Зайцева: «Бенедиктов перелез через канаву и вышел в луга. Эти луга были необозримы» (I, 305). У Чехова: «...Он переправлялся на пароме через реку...».<sup>35</sup> У Зайцева: «К удивлению, паром оказался у этого берега... <...> Река совсем тихая, тонкий пар над ней, но все же видны отраженья звезд, расходящаяся рябь за паромом ломает их, они танцуют» (I, 311). И Иван Великопольский, и Бенедиктов встречаются в своих скитаниях простых, «простонародных» людей, и эти встречи становятся условием и предпосылкой совершающихся в них нравственных перерождений. И у Чехова, и у Зайцева акцентированы христианские мотивы повествования, страстные и пасхальные, и религиозные переживания героев создают кульминационные вершины в их скитальческом — материализующем путь поисков — духовном опыте.

Нельзя обойти стороной и еще одну особенность поэтики сопоставляемых произведений. В своем известном философском очерке «Чехов как мыслитель» (1904) С. Н. Булгаков так отозвался о рассказе «Студент»: «Трудно определить здесь, где кончается студент и начинается сам автор».<sup>36</sup> Это ощущение идейно-психологического единения автора и героя,

<sup>34</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8. С. 306.

<sup>35</sup> Там же. С. 309.

<sup>36</sup> Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 151.

возникающее у читателя, — характерный показатель лирической формы, и Зайцев наследует прежде всего это искусство давать лирическое, относящееся к авторскому «я» через повествовательное. В рассказе «Студент Бенедиктов» в сферу художественного автора, автора-повествователя, вторгается и автор биографический. Возлюбленную героя зовут Зинаидой, и это не может не напомнить того впечатления, которое, как мы упоминали, испытал в ранней молодости Зайцев, прочитав повесть Тургенева «Первая любовь». Тургеневская Зинаида — предмет ностальгических lamentаций в нескольких произведениях писателя, причем не только беллетристических, но и мемуарных. В качестве аналогичной литературной реминисценции в концовке зайцевского рассказа раздается звук «эоловой арфы»: «На крыше мезонина стоял флюгер, в нем эолова арфа. С набежавшим ветерком она издала нежный, жалобный стон» (I, 318). Стоит ли вновь распространяться о значении Жуковского в творческом сознании Зайцева? Отзвук баллады «Эолова арфа» (1814) здесь прямо указывает на литературные пристрастия автора, биографического автора:

И вдруг... из молчанья  
Поднялся протяжно задумчивый звон;  
И тише дыханья  
Играющей в листьях прохлады был он.  
(III, 79)

Лирико-автобиографический характер носит и упоминание Зайцева о том, что его герой пишет сочинение о Франциске Ассизском: «Бенедиктов сел к столу и задумался. В ящике стола лежала начатая работа о Франциске Ассизском» (I, 304). Помышление героя о св. Франциске образует и заключительную *pointe* рассказа. Все это находит прямые соответствия в писательских трудах Зайцева, не раз, начиная с книги

«Италия», обращавшегося к образу этого католического святого. Известное обобщение этих интересов и занятий содержится в его статье «История русской души» (1931), посвященной выходу в свет книги Г. П. Федотова «Святые Древней Руси»: «...Из католических святых наибольшею любовью среди русских пользуется св. Франциск Ассизский — наиболее „русский“, с чертами даже юродства».<sup>37</sup>

Наконец, возвращаясь к книге «Чехов», следует остановить внимание на том, какой общественный смысл ее автор видел в евангельских темах чеховского «Студента» и через посредство этого рассказа вносил в содержание своего «Студента Бенедиктова». Для Зайцева в этом являло себя начинавшееся противостояние массовому либерализму и позитивизму интеллигенции, некритически воспринявшей идеологию шестидесятничества, обозначалось провозвестие новой эпохи и новой духовной атмосферы. «Христова правда составляла главное! — это мало подходило к духу времени, — свидетельствовал писатель в качестве уже не только историка культурных процессов, но и их современника. — <...> Вероятно, с недоумением читали этот рассказ интеллигенты с бородками клинышком, честные курсистки и благородные статистики в земствах матушки России» (V, 406). Излишне говорить о том, что в совершавшемся в начале XX столетия духовном обновлении русского общества Зайцев ощущал себя не наблюдателем, а действующим лицом.

Концентрация индивидуализированных представлений, личных литературно-общественных предпочтений, субъективно окрашенных элементов культурно-исторического контекста на пространстве достаточно короткого рассказа не осталась без влияния на структуру и формы повествования в этом

<sup>37</sup> Зайцев Б. Дневник писателя. М., 2009. С. 147.

произведении. Сюжетная основа повествования, — а ее присутствие в рассказе «Студент Бенедиктов» не может вызывать сомнений, — отчасти утрачивала свое объективное значение, превращаясь в череду интроспекций, в узорчатый орнамент авторской культурной памяти, в совокупность не столько событий, сколько лирических состояний и картин. На этой стезе «лирического озарения»<sup>38</sup> искусства прозы Зайцев был радикальнее, хотя и одностороннее Чехова.

Когда критика первых десятилетий XX века искала историко-литературных объяснений поэтике лирической прозы Зайцева, питательной средой этого художественного явления ей представлялась не проза Чехова, а в гораздо большей степени чеховская драматургия, с ее склонностью к тому, чтобы принести действие в жертву «настроению». Е. А. Колтоновская — еще раз сошлемся на этого пронизательного критика предреволюционных лет — отмечала: «Воздушные, скупые на слова, поэтичные рассказы Зайцева вполне соответствуют чеховским „драмам настроений“».<sup>39</sup>

В творчестве Зайцева была область, где он выступал прямым наследником Чехова-драматурга, — это его театральные пьесы и сцены. В драматических опытах Зайцева преобладание «настроения» над действием оказалось, однако, доведено до такой степени, что это стало угрожать самому существованию драматического рода, формы которого «рассыпались» в неопределенностях импрессионистических состояний. В «сценах» под названием «Любовь» (1909) единственным

<sup>38</sup> Абрамович Н. Я. «Жизнь человека» у Л. Андреева и Бориса Зайцева // Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М., 1909. С. 43.

<sup>39</sup> Колтоновская Е. А. Борис Зайцев // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. III, кн. VIII. С. 77.

событийно организующим драматическое движение обстоятельством становится протекание суток. В более основательной и получившей наибольшую известность, поставленной на театральных подмостках Е. Б. Вахтанговым зайцевской пьесе «Усадьба Ланиных» (1911), — эта «усадебная» драматургия, безусловно, во многом шла по следам «Вишневого сада» (1904), — драматические события получают свое место, но не складываются в целостное сценическое действие, они как будто бы «тлеют» под поверхностью лишенных внешнего драматизма диалогов, вырываясь наружу редкими и внезапными язычками пламени.

Внося в чеховскую драматургическую традицию своего рода импрессионистический максимализм, Зайцев действительно перенимал опыт театра Чехова в своей прозе. Мы уже ссылались на автохарактеристику созданной им жанровой формы рассказа: «бессюжетный рассказ-поэма». В книге «Чехов» Зайцев дает определение драматургическим формам своего учителя: «чеховские поэмы-пьесы» (V, 432). Определяющее значение поэтической (это нужно понимать: лирической) стихии утверждается в том и в другом случае, но и в том и в другом случае условием художественного новаторства признается взаимодействие литературных родов.

Свои историко-литературные биографические повествования Зайцев посвятил Жуковскому, Тургеневу и Чехову. Три эти классика русской литературы XIX века принадлежали разным историческим эпохам, разным литературно-общественным формациям, разным художественным направлениям. В творческом сознании Зайцева эти писатели образовали, однако, проникнутый единством эволюционный ряд, составили проходящую через все пространство классической литературы линию художественного развития. Поэзия Жуковского, выразившая «невыразимые» состояния и оттенки психологи-

ческого бытия «внутреннего человека», в качестве начального звена включалась в ту историко-литературную цепь, последующими звеньями которой были и Тургенев с его лирической прозой, поэтизирующей положительные начала народно-национальной жизни, и Чехов с идеалистической перспективой его подтекстов и «настроений». В той литературной традиции, которая была обнаружена и описана Зайцевым, он хотел видеть родословную своей импрессионистической новеллистики, корневую систему своих поэтических рассказов. Это была завоеванная для русской литературы романтизмом и ставшая в ней органичной традиция словесного искусства, которое воздействовало на читателя и своим предметно-тематическим содержанием, и эстетическими открытиями, и новизной художественных форм, но, в дополнение к этому, располагало еще образными средствами, зарождавшимися вне логической осязаемости предметов, фабул и описаний. Художественный образ приобретал значения, превышавшие, казалось бы, сумму его материальных компонентов, ускользавшие от рассудочного понимания, выходявшие за пределы семантических запасов словаря. В рамках этой традиции русская литература осваивала сверхрациональный потенциал слова.

## З а к л ю ч е н и е

**Р**ассматривая характер восприятия литературных традиций русской поэзией второй половины XIX столетия, мы останавливали внимание на том парадоксальном и не раз отмеченном историками литературы обстоятельстве, в соответствии с которым поэты, олицетворявшие своим творчеством поэтическое развитие после Пушкина, в определенной мере обходили стороной пушкинское влияние, зачастую отдавая предпочтение традициям Жуковского. И повествовательность, внесенная в лирику Некрасовым и облеченная в формы балладных трехсложников, и фетовское стремление преодолеть материальность слова и достичь конечных целей поэзии в бессловесном душевном порыве («О если б без слова / Сказаться душой было можно!»<sup>1</sup>), и поэтический колорит Средневековья в исторических балладах А. К. Толстого, — все это находило свои предсказания и прототипы в поэзии Жуковского в гораздо большей степени, чем в поэзии Пушкина. Вместе с тем в наследии Жуковского обнаруживала себя одна черта, которая по мере исторического развития русской литературы все более сдерживала воздействие этого поэта на младшие поэтические поколения. Это была особенно заметная на пушкинском фоне архаичность языкового и стилистического мышления, становившаяся препятстви-

<sup>1</sup> Фет А. А. Собрание сочинений и писем: [В 20 т.]. Стихотворения и поэмы 1839—1863 гг. СПб., 2002. С. 78.

ем на путях усвоения традиций Жуковского поэзией позднейшего времени. На всем протяжении более чем полувековой творческой биографии поэта в его произведениях давали себя знать избыточная славянизмами фразеология и грамматические формы XVIII века, речевая культура, казавшаяся устаревшей уже его младшим современникам. Примеры тут могут быть бесчисленны, ограничимся несколькими из неоспоримо показательных: «Надменный мавзолей лишь персть их бременит...» («Сельское кладбище», 1802; I, 54); «Глас петела вдали уснувши будит селы...» («Вечер», 1806; I, 76); «Слышно бога приближенье, / Предлетящего бедам...» («Кассандра», 1809; III, 17); «Но страшный строгостью очес / Пришлец хранит молчанье...» («Громобой», 1810; III, 100—101); «Вотще, о враг, из тьмы племен / Ты зиждешь ополченья...» («Певец во стане русских воинов», 1812; I, 236); «Слушай песни круговой...» («Светлана», 1812—1813; III, 32); «Два брата, падшие во пре...» («Шильонский узник», 1821—1822; IV, 37); «...Ты победу теперь одержал, труднейшую первой» («Сражение с змеем», 1831; IV, 64); «Тут он огромный первый камень схватил...» («Одиссея», песнь девятая, 1844; VI, 146). Две последних — однотипных — грамматических конструкции, в которых превосходная степень прилагательных выступает в качестве степени сравнительной, были и вовсе перенесены в произведения Жуковского из старославянского языка. Поэзия, одержавшая в пушкинскую эпоху победу в борьбе с тяготевшей ранее над нею речевой архаикой, не могла признать этот язык своим. Над Жуковским как будто бы сбывалось его собственное пророчество о «побежденном учителе».

Имя Жуковского вновь пережило подъем уже в XX веке, то есть тогда, когда вопрос о «старых» формах речи всецело отошел в область исторического предания и сами эти формы

стали восприниматься в одном ряду с реликтовыми мемориями старины. Очевидным образом Жуковского актуализировал символизм. Символисты увидели в его поэзии одну из ранних «несущих» ветвей своего «генеалогического древа». В том же 1904 году, когда увидел свет первый сборник А. А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме», его автор внимательно, заноса на поля многочисленные маргиналии, читает вышедшую одновременно книгу А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» и пишет рецензию на нее (Вопросы жизни. 1905. № 4—5). И в рецензии, и еще более в пометах на книге Блок исходит из представлений о романтической родословной символизма, не без колебаний воспринимая те суждения Веселовского, в которых акцентирована причастность Жуковского к сентименталистским источникам творчества. Блок как будто бы противится отделению Жуковского от истории романтизма, коль скоро это могло бы означать и отделение автора «Невыразимого» от истории символизма.<sup>2</sup> «Романтики — символисты... <...> Конечное кругом нас — лишь символ бесконечного; поэзия прозревает соответствия неба и земли, духовного и вещественного, интеллекта и чувства, сознательного и бессознательного, чудесного и рационального, жизни и смерти, Аполлона и Диониса»,<sup>3</sup> — эту характе-

<sup>2</sup> См.: *Мушина И.* Блок и Жуковский // Звезда. 1980. № 10. С. 217—218.

<sup>3</sup> *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 468. — Книга цитируется по экземпляру с пометами А. А. Блока, хранящемуся в составе его библиотеки в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН; см.: Библиотека А. А. Блока. Описание. [В 3 кн.] / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина. Под ред. К. П. Лукирской. Л., 1984. Кн. 1. С. 123—130. (№ 234).

ристику романтизма Блок отмечает в книге Веселовского как принципиально важную и соотносит Жуковского более всего с ней. Заслуживает отдельного внимания и устойчивый интерес Блока к тем страницам исследования Веселовского, которые посвящены взглядам романтиков на музыку как на высшее из искусств. Находя в эстетике романтизма идеи, созвучные эстетике символизма, поэт отчеркивает на полях книги выдержку из письма немецкого романтика Захарии Вернера (1803): «...Сущность нового искусства можно бы так определить: оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки».<sup>4</sup> В контексте этих историко-литературных мотивов у Веселовского появляется обобщающее определение одной из новых тенденций романтической лирики, также вызывающее сочувственный отклик и помету Блока: «искание настраивающей выразительности».<sup>5</sup>

Последнее положение создает предпосылки для размышлений, согласно которым литература XX века в качестве одной из наиболее ценных составляющих наследия Жуковского усваивает заложенную им традицию активизации сверхлогических семантических ресурсов поэтического языка, пробуждения окружающей слово и дремлющей в обыденном словоупотреблении смысловой ауры. Именно в «искусстве слова» такого рода следует видеть причины того творческого тяготения, которое испытывал по отношению к романтику Жуковскому импрессионист Зайцев, переживший, несомненно, в свои ранние годы и воздействие символизма и символистов. «Значение слова поэта в этой системе, — писал непревзойденный исследователь поэтического стиля Жуковского

<sup>4</sup> *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 473.

<sup>5</sup> Там же.

Г. А. Гуковский, — не в словаре, а в душе читателя, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии. <...> ...Жуковский делает смелую попытку сказать о том, что смутно переживается, но не имеет логической формы и не может быть выражено образами внешнего мира. <...> Слово должно преодолеть свою рациональную функцию, чтобы вызвать ответное душевное движение».<sup>6</sup>

Описание задач извлечения субъективных значений из недр объективной семантики слова, — тех задач, которые в русской поэзии впервые были поставлены и получили свои первые решения в творчестве Жуковского, — обнаруживало, что поэт с чертами архаического языкового сознания оказался предшественником дерзновенных художественных исканий русского модернизма.

**П р и л о ж е н и е**  
**ИЗ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ**  
**В. А. ЖУКОВСКОГО.**  
**ПЕРЕВОДЫ ФРАГМЕНТОВ**  
**СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ**

---

<sup>6</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 48.

---

---

Среди творческих работ и замыслов последнего периода жизни В. А. Жуковского, 1840 — начала 1850-х гг., особое место занимают его философско-публицистические статьи на религиозные темы («О внутренней христианской жизни», 1846; «О смерти», 1847; «О молитве», 1847; «Нечто о привидениях», 1848, и др.), поэтические переложения христианских мифов и священных текстов («Странствующий жид», 1851; «Из Апокалипсиса», 1851), а также предпринятый им в 1844—1846 гг. перевод с церковно-славянского на русский язык Нового Завета и некоторых фрагментов Ветхого Завета. Все эти произведения образуют в позднем творчестве Жуковского своего рода христианский цикл, менее «знаменитый», чем создававшийся почти одновременно цикл античный («Одиссея», 1842—1849; «Илиада», 1849—1850), хотя с точки зрения внутренней духовной и нравственной эволюции автора, может быть, более закономерный. Религиозное чувство, укрепляемое чтением Священного Писания, было тем единственным, что вносило дух примирения в поздние умонастроения Жуковского, потревоженные европейскими историческими потрясениями, в «обвечеревшую», если вспомнить его поэтический неологизм, жизнь поэта: «...Когда обратишься к живому и животворящему учителю, то вдруг все изменяется: на сердце пластырь, над гробом веет жизнь, а себя чувствуешь согретым на



груди отца, который уже одним своим присутствием за все вознаграждает».<sup>1</sup>

Серия размышлений Жуковского над вопросами христианского мирозерцания и тем более прямое его обращение к творческой работе над образами и самим текстом Священного Писания обозначили в его биографии завершающий духовный перелом. Если до 1840-х гг. для Жуковского было в высшей степени характерно то, что на языке русской философии называлось «усвоением религиозного смысла искусства»,<sup>2</sup> то в это последнее десятилетие его жизни и творчества искусство, поэзия перестают быть для него художественным претворением и даже более или менее тождественным замещением религии («Поэзия небесной / Религии сестра земная...», — сказано в его драматической поэме «Камоэнс», 1839), поскольку он открывает в себе ранее небывалые возможности непосредственной религиозной жизни. «В поэтической жизни, — сошлемся на эпистолярное признание Жуковского П. А. Плетневу (от 6/18 марта 1850 г.), — сколь бы она не имела блестящего, именно поэтому много лжи (которая все ложь, хотя по большей части произвольная), и эта ложь теряет весь свой мишурный блеск, когда поднесешь к ней (рано или поздно) лампаду христианства».<sup>3</sup> Памятником этих новых для Жуковского духовных состояний и стали произведения его христианского творческого цикла.

О переводе Священного Писания, выполненном Жуковским, впервые стало известно уже после смерти писателя,

<sup>1</sup> Сочинения В. А. Жуковского. Изд. 7-е. СПб., 1878. Т. 6. С. 577 (письмо к А. Я. Булгакову от 15/27 октября 1847 г.).

<sup>2</sup> *Зеньковский В. В., прот.* История русской философии. Изд. 2-е. Париж, 1989. Т. 1. С. 138.

<sup>3</sup> *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 668.

в частности из воспоминаний близкого к нему в последние годы священника Иоанна Базарова. В 1885 г. не вполне уверенные сообщения этого мемуариста («Говорят даже, но не смею уверять, что он перевел для себя весь Новый Завет с нашего славянского перевода»<sup>4</sup>) были подтверждены и уточнены публикацией уже цитированного письма Жуковского к Плетневу, которое содержало в себе, наряду с прочим, и важные в данном отношении фактические сведения: «...Я перевел с славянского весь *Новый Завет*, т. е. все 4 Евангелия, Деяния апостолов, все послания и Апокалипсис. Этот перевод кончен был в самый день нового года, когда исполнился один год моему Павлу; он и подарен ему в день рождения. Теперь мало-помалу его начну переписывать и, переписывая, поправлять. Прошу об этом переводе не говорить никому: могут подумать, что я затеиваю его напечатать; а я просто перевел С<вященное> П<исание> для себя, чтобы занять себя главным предметом жизни и чтобы оставить по себе добрый памятник моим детям».<sup>5</sup>

В том же марте 1850 г., когда писалось это письмо, Жуковский сообщал, в достаточно близких выражениях, о своих трудах над переводом Нового Завета в письме к своему давнему знакомому, религиозному писателю А. С. Стурдзе. Письмо к Стурдзе, впрочем, увидело свет значительно позднее.<sup>6</sup>

Между тем, уже в 1889 г. рукопись перевода Жуковского была описана историком и публицистом М. П. Соловьевым,

<sup>4</sup> Письмо священника Иоанна Базарова к редактору «Журнала Министерства народного просвещения» К. К. Сербиновичу из Стутгарта от 17/29 апреля 1852 г. // *Жуковский В. А.* Собр. соч. Изд. 6-е. СПб., 1869. Т. 6. С. 805.

<sup>5</sup> Сочинения и переписка П. А. Плетнева. Т. III. С. 649; также: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 670—671.

<sup>6</sup> См.: *Русская старина.* 1902. Т. 110. № 6. С. 579—584.

посвятившим ей краткую журнальную заметку.<sup>7</sup> В 1895 г., при содействии К. П. Победоносцева, в берлинской типографии П. Станкевича этот перевод был издан, видимо, достаточно ограниченным тиражом.<sup>8</sup> В 1902 г., к пятидесятилетию со дня смерти Жуковского, отрывки из Евангелия в его переводе опубликовал по берлинскому изданию (с параллельными местами из синодального перевода 1876 г.) журнал «Странник».<sup>9</sup> Данными публикациями ограничивалась до последнего времени история упоминаний в печати и печатная судьба переводов Жуковского из Библии. Первой же научной и наиболее полной публикацией этого особого памятника словесной культуры явилось недавнее издание, подготовленное и прокомментированное учеными Томской филологической школы.<sup>10</sup>

В Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге хранится ряд рукописных материалов Жуковского, имеющих прямое отношение к упомянутым его работам по переводу Священного Писания. Один из таких материалов — папка большого формата («в лист») с писарской, предположительно, надписью на обложке: «Манускрипты свои» (Ф. 286, оп. 1, № 57, л. 1—27 об.); не исключено, впрочем, что надпись сделана рукой камердинера и секретаря Жуковского в 1847—1852 годах Василия Кальянова. Эта папка включает в себе черновики переводов Жуковского из Нового

<sup>7</sup> См.: Соловьев М. П. Новый Завет в переводе В. А. Жуковского // Русский вестник. 1889. Т. 203. № 7. С. 358—362.

<sup>8</sup> См.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа / Перевод В. А. Жуковского. Берлин, 1895.

<sup>9</sup> См.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа в переводе В. А. Жуковского // Странник. 1902. Т. 1, ч. 2. С. 621—635.

<sup>10</sup> Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Перевод В. А. Жуковского / Под. ред. Ф. Э. Кануновой, И. А. Айзиковой, священника Д. Долгушина. СПб., 2008.

Завета (восемь глав из Евангелия от Матфея) и Ветхого Завета (восемь псалмов из Псалтыри).<sup>11</sup> Переводы псалмов, сделанные Жуковским, в печати известны не были. Что же касается перевода Евангелия от Матфея, то уже беглое сопоставление текста рукописи с текстом печатного издания (берлинского) показывает, что перед нами какая-то иная и, по всей вероятности, гораздо более ранняя редакция перевода, чем та, которая появилась в печати. Этот рукописный вариант перевода первых восьми глав Евангелия от Матфея, сравнительно с печатной редакцией, гораздо более зависим от своего церковно-славянского «оригинала», более архаичен по языку и стилю и порой даже расходится с правилами русского языка Нового времени, обнаруживая стремление переводчика во что бы то ни стало сохранить в русском тексте Евангелия стилистический колорит славянской древности, признаки «вечности» словесной формы Священного Писания. Примеры, лексические и грамматические, могут быть достаточно многочисленны: «И постившись дней сорок и ночей сорок...»; «...об он пол Иордана...»; «...взошел на гору и, севшу Ему, приступили к Нему ученики Его»; «Если и свет, который в тебе, тьма есть, то тьма кольми паче?»; «Господи, не есмь достоин, да внидешь под кров мой...» и др.

«Верным инстинктом Жуковский понял, — отмечал М. П. Соловьев, — что необходимо обновление текста и в некоторых случаях исправление неточностей, а не новый, самостоятельный перевод; что необходимо облегчить понимание того языка, на котором церковь предлагает Евангелие,

<sup>11</sup> Краткое описание рукописи см. в составе публикации: Бумаги В. А. Жуковского / Разобраны и описаны Иваном Бычковым // Отчет имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. С. 126—127.

а не особая книга, по языку и происхождению отделившаяся от богослужебной речи. Славянизм, не представляющий ничего непонятного и темного, не должен быть устранен из Священного Писания. Он представляет собой вековую связь с первыми веками русского христианства; он сам по себе силен, красив и повышает тон слога, звуча в частном, домашнем чтении торжественными звуками храма. <...> Руководимый мыслью не обособлять русского Нового Завета от церковно-славянского, Жуковский сохраняет в своем переложении те выражения, которые, выйдя из разговорной речи, остались понятными; он сохраняет даже строй церковно-славянской фразы». <sup>12</sup>

Это сказано об окончательной редакции перевода Нового Завета, если можно считать окончательным, вполне завершенным «неканонический» текст, действительно созданный Жуковским для домашнего чтения, для мирских занятий и воспитания детей. В еще большей степени это относится к той редакции перевода, о которой здесь идет речь. <sup>13</sup>

Языковая проблема, стоявшая перед Жуковским в данной работе (даже при том, что он не предназначал перевод к печати), была унаследована им от споров вокруг «русской Библии», уходивших корнями еще в XVIII в. и особенно обострившихся уже на памяти Жуковского, в первой половине 1820-х гг. Именно в эти последние годы александровского царствования Российское Библейское общество при поддержке таких видных церковных иерархов, как архиепископ, по-

<sup>12</sup> Соловьев М. П. Новый Завет в переводе В. А. Жуковского. С. 361.

<sup>13</sup> Первая публикация этой редакции была осуществлена нами по автографу: Из рукописного наследия В. А. Жуковского: переводы фрагментов Священного Писания / Публикация и предисловие Ю. М. Прозорова // Христианство и русская литература. Сб. ст. СПб., 1994. С. 128—156.

зднее митрополит московский, Филарет, выпускает в свет первые издания Нового Завета (1820) и Псалтыри (1822) на русском языке и готовит русские переводы некоторых других книг Ветхого Завета. Начинаниям Библейского общества не суждено было, однако, получить тогда завершения: противники «русской Библии», составившие консервативное крыло Синода и правительственной администрации, добились закрытия общества и прекращения работ по переводу Священного Писания на русский язык. <sup>14</sup> А. С. Шишков, занимавший с 1824 г. должность министра народного просвещения и создавший идеологические обоснования этих запретов, с настойчивостью высказывал убеждение, что различия между церковно-славянским и русским языком носят не более чем стилистический характер: «Язык у нас славенский и русский один и тот же. Он различается только (больше, нежели всякий другой язык) на высокий и простой. Высоким написаны священные книги, простым мы говорим между собою и пишем светские сочинения, комедии, романы и проч.». <sup>15</sup> Филологическая теза, даже столь произвольная, не раз становилась у Шишкова предпосылкой политического обвинения оппонентов. Так было в 1800-е гг. в полемике Шишкова с карамзинистами о литературном языке, так произошло

<sup>14</sup> См.: Астафьев Н. Опыт истории Библии в России в связи с просвещением и нравами. СПб., 1892. С. 124—160; Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. 2-е изд. СПб., 1899. С. 16—109; Пыпин А. Н. Исследования и статьи по эпохе Александра I. Пг., 1916. Т. 1. Религиозные движения при Александре I. С. 3—278; Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 147—166; Рижский М. И. История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978. С. 130—139.

<sup>15</sup> Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Берлин, 1870. Т. 2. С. 215.

и в 1820-е гг. в его прениях с ревнителями русского перевода Библии, которых Шишков обвинил в намерении подорвать авторитет Священного Писания и православной церкви посредством снижения и дискредитации словесной формы церковных книг и церковной службы: «Трудно доказать надобность, но не трудно сыскать причину сих переводов, очевидно состоящую в том, чтобы согласно с намерением библейских обществ исказить и привести в неуважение священные книги, изменяя в них язык церкви в язык театра».<sup>16</sup>

Когда Жуковский работал над переводом священных текстов, аргументация Шишкова еще не была отменена историей. «Русской Библии» по-прежнему не существовало, и попытки ее создания встречали осуждение и церковных, и в отдельных случаях государственных властей как своего рода ересь или по крайней мере непозволительное дерзание. Переводы Ветхого Завета с древнееврейских подлинников на русский язык, выполненные в конце 1830 — начале 1840-х гг. протоиереем Г. П. Павским и архимандритом Макарием (Глухаревым), должны были подлежать не филологическому и не богословскому, но церковно-административному суду. Весьма вероятно, что и эти исторические обстоятельства, а не одни только «литературные» соображения, заставляли Жуковского блюсти в русском переводе Псалтыри и Евангелия известную стилистическую осмотрительность: он не столько русифицировал и модернизировал славянский текст (это создавало бы почву для его спорных толкований), сколько усваивал славянскую Библию языковому сознанию современного ему русского человека. И тем не менее это был перевод, пересоздание словесного памятника на ином языке. Более того, на таком язы-

<sup>16</sup> Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. С. 217.

ке, который еще недавно вызывал сомнения относительно своей самостоятельности и в этой связи как бы лишался права на то, чтобы воплощать Священное Писание в своих формах. Переводить Библию на русский язык, из житейского ли побуждения сделать ее доступной пониманию своих детей или в видах более далеких, значило поэтому прежде всего разрушать последние остатки недоверия к русскому языку, того недоверия, которое задержалось в национальном сознании как нестертый еще след XVIII века, эпохи языкового становления, и выразителем которого оказался, между прочим, Шишков. С этим недоверием вполне и неоспоримо покончили Пушкин и писатели его времени и круга, но возникшее на исходе пушкинской эпохи здание русской словесной культуры очень нуждалось в завершающем ярусе, в каком-то даже и символическом увенчании. На роль такого рода вершины примеривались, как русское воплощение общемирового достоинства, переводы гомеровского эпоса, и отчасти этим объясняется то значение, которое получали в русской литературе или на которое рассчитывали «Илиада» в переводе Гнедича и «Одиссея» в переводе Жуковского. Вместе с тем едва ли не единственным, что могло бы выполнить эту роль, была «русская Библия». Жуковский это почувствовал, когда, откладывая в сторону «Одиссею», стал переводить, пусть не с подлинника и лишь для частного употребления, Священное Писание.

Существуют достоверные свидетельства того, что те из современников поэта, которых при всех мыслительных различиях можно было бы отнести к кругу его единомышленников, оценивали осуществленный им перевод Священного Писания как национально-историческую и вероисповедную миссию, как окончательное узаконение культурного и религиозного достоинства русского языка. Именно так понимал дело И. В. Ки-

реевский.<sup>17</sup> «...Вы перевели Евангелие на русский язык, — писал он Жуковскому в январе 1850 г. — Это великий подвиг, который может дать нашему языку то освящение, которого ему еще недостает, потому что перевод Библейского общества неудовлетворителен. Это не беда, что вы переводили с словенского: словенский перевод верен до буквальной близости. Только бы смысл везде был сохранен был настоящий православный, именно тот, какой в словенском переводе, а не тот, какой в некоторых словах или в некоторых оттенках слов дают многие переводы иностранные, стараясь не понятие человека возвысить до Откровения, но Откровение понизить до обыкновенного понятия, отрезывая тем у божественного Слова именно то крыло, которое подымает мысль человека выше ее обыкновенного стояния. <...> ...Литературный язык получит от достойного русского перевода то помазание, которого он еще вполне не имеет».<sup>18</sup>

Нужда в Библии на русском языке, которую испытывала утверждавшаяся русская культура, была в значительной степени и нуждой самого православия. Из «русской Библии» следовало не неуважение к церкви и к церковным традициям, но нечто совсем другое: живые, оживавшие отношения к церкви и вере. Живая вера — это и существо религиозных переживаний Жуковского, и своеобразная цель его религиозных чаяний. «Самое необходимое для сохранения нашего чистого православия, — писал Жуковский священнику Иоанну Базарову (20 декабря 1848 / 1 января 1849 г.), — состоит в том, чтобы не вводить никаких самотолкований в учение на-

<sup>17</sup> См.: Долгушин Д., *свящ.* В. А. Жуковский и И. В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 257—262.

<sup>18</sup> Русский архив. 1870. № 4—5. Стлб. 960—961.

шей церкви: авторитет ее должен быть без апелляции. В этом отношении должна действовать одна вера, покоряющая разум. С другой стороны, этот покорный разум должен вводить веру в практическое употребление жизни; без этого введения веры в жизнь не будет живой веры. <...> Мы видим, что здесь, в Германии, от дерзкого самотолкования произошло безверие, но от нетолкования происходит мертвая вера — почти то же, что безверие; и едва ли мертвая вера не хуже самого безверия! Безверие есть бешеный, живой враг: он дерется; но его можно одолеть и победить убеждением. Мертвая вера есть труп: что можно сделать из трупа?».<sup>19</sup>

Религиозное самоопределение Жуковского очевидным образом расходилось с теми секуляризованными культурными обычаями, которыми была отмечена предшествовавшая его последним годам пушкинская пора. Не вызывает сомнений, что культурный человек этого времени (которого, конечно, никак нельзя отождествлять с Пушкиным), не выпадая из круга традиционной, хотя и автоматизированной календарной и церковной обрядности, пребывал тем не менее — воспользуемся определениями известного историка отечественной культуры — «в плаценте религиозного и церковного равнодушия».<sup>20</sup> «Евгений Онегин в первой главе, — продолжим ссылки на эти многозначительные наблюдения, — гуляет в Летнем саду, учится, влюбляется, становится театральным завсегдатаем, ездит к Talon, танцует на балах, вообще делает

<sup>19</sup> Цит. по: Базаров И. Воспоминания о Василии Андреевиче Жуковском // Известия Второго Отделения имп. Академии наук. 1853. Т. II, вып. 4. С. 3—4. (Отд. оттиск); также: Русский архив. 1869. № 1. Стлб. 84.

<sup>20</sup> Панченко А. М. Ранний Пушкин и русское православие // Панченко А. М. Я эмигрировал в древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб., 2005. С. 426.

разные разности, — но ни разу не заглядывает в церковь и лба не крестит. <...> Потом Онегиным овладела хандра, он заперся, но ему и в голову не пришло отправиться в Божий храм за духовным утешением, дабы избыть смертный грех отчаяния. <...> Когда Ленский думает о браке с Ольгой, он рисует „храм Киприды“, а не православный храм». <sup>21</sup>

Жуковский смотрел на вещи иначе. Подобно тому, как его критико-эстетические сочинения и высказывания 1840-х годов предвосхищали будущие пути русской мысли, его поздние религиозные искания накапливали в себе потенциал русского религиозного возрождения.

Текст переводов Жуковского из Псалтыри и Евангелия печатается по автографу с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации. Варьирующиеся элементы текста приводятся внизу страницы в сносках. В квадратные скобки заключаются ошибочно зачеркнутые Жуковским слова, а также пометы публикатора. В угловых скобках даются исправления некоторых ошибочно написанных Жуковским слов и недописанные части слов. Нумерация псалмов и евангельских глав (римскими цифрами) унифицирована публикатором.

В состав публикации не включены относящиеся к данной единице архивного хранения черновые материалы Жуковского по согласованию Четвероевангелия (л. 29—32), наброски по евангельскому календарю и ряд цифровых расчетов (л. 33—35).

<sup>21</sup> Панченко А. М. Ранний Пушкин и русское православие. С. 423—424.

## ПСАЛТЫРЬ

### Псалом I

#### Изображение блаженного мужа.

1 Блажен муж, не идущий на совет нечестивых<sup>1</sup>, и на путь грешников не вступающий, и на седалище губителей не сидящий,

2 Но в законе Божиим воля его; закону Божию<sup>2</sup> день и ночь поучается.

3 И будет как дерево, при источниках вод насажденное, во время плод свой дающее; и лист его не опадет<sup>3</sup>; и всякое<sup>4</sup> дело его успешно.

4 Не так нечестивые; праху подобны они, его же ветер с лица земли возметает<sup>5</sup>.

5 И<sup>6</sup> не воскреснут на суде нечестивые, ни в собрании<sup>7</sup> праведных — грешники.

6 Ведом<sup>8</sup> же путь праведных Господу; <sup>9</sup> путь нечестивых погибнет.

<sup>1</sup> *Далее незачеркнутый вариант:* (не входящий в собрание нечестивых)

<sup>2</sup> *Было:* Его

<sup>3</sup> *Было:* упадет

<sup>4</sup> *Было:* во всем

<sup>5</sup> *Далее незачеркнутый вариант:* (подымает)

<sup>6</sup> *Далее было:* сего ради

<sup>7</sup> *Было:* совете

<sup>8</sup> *Перед:* Ведом — *было:* [4 нрзб]

<sup>9</sup> *Далее было:* а

Псалом II

**О царствии  
[нрзб] и врагах  
его.**

1 Почто возмутились языки,<sup>10</sup> и народы тщетные речи услышали.<sup>11</sup>

2 Предстали цари земные и вкупе на Господа и Христа его собрались.

3 «Расторгнем их узы и иго их отвергнем от нас».

4 Живый на небесах им посмеется, и Господь поругается им.

5 Тогда возглаголет к ним гневом Своим и яростью Своею смутит их.

6 «Я ж им поставлен во цари <от> Него над Сионом, горою святою Его;

7 Возвещу<sup>12</sup> повеление Господне. Господь<sup>13</sup> Мне рек: Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя;

8 Проси от Меня и дам Тебе народы в Твое достояние и все концы земли в Твою державу.

9 Будешь пасти их жезлом железным; как сосуд скудельный, Сокрушишь их».

10 И ныне, цари, уразумейте; научитесь все, судящие на земле.

11 Служите Господу со страхом и радуйтесь Ему с трепетанием.

<sup>10</sup> Было: Для чего всколебались народы?

<sup>11</sup> Вместо: и народы... услышали? — Было начато — и люди услышали>

<sup>12</sup> Было: Возвещающий

<sup>13</sup> Далее было: ко

12 Примите наказание,<sup>14</sup> да не прогневается Господь; да не погибнет на пути,<sup>15</sup> когда возгорится ярости Его вихорь<sup>16</sup>. Блаженны все, на него уповающие.

Псалом III

**Утешение. Псалом  
Давида, когда  
бежал он от  
Авессалома.**

2 Господи, для чего враги мои умножаются и столь многие восстают на меня?

3 Многие говорят душе моей: «Нет ему спасения в Боге его».

4 Ты же, Господь, мой заступник; Ты слава моя; Ты возносящий главу мою.

5 Гласом воззвал я к Господу, и услышал меня от святых горы Своей.

6 Я заснул, и спал, и восстал; Господь мой заступник.

7 Не убоюсь я тысячей, окрест на меня нападающих.

8 Воскресни, Господь! спаси меня, Бог мой! Ты всех поразил враждующих все со мной; зубы грешникам сокрушил Ты.

9 Господь есть спасение. На людях Твоих благословение Твое.

<sup>14</sup> Далее незначеркнутый вариант: (Облобызайте Сына)

<sup>15</sup> Далее незначеркнутый вариант: (от пути праведного)

<sup>16</sup> Вместо: ярости Его вихорь — было: вскоре ярость его

## Псалом IV

1 Услыши меня, призывающего Тебя, Бог моей правды.<sup>17</sup> Распространен был Тобою, стесняем скорбию.<sup>18</sup> Щедроту яви мне<sup>19</sup> и молитву услыши мою.

2 Сыны человеческие, доколе вам быть тяжко-сердечными?<sup>20</sup> Почто вы любите суету и ищете лжи?

3 Ведайте, дивно Господь сохраняет святых<sup>21</sup> Своих; Господь услышит меня, когда воззову к Нему.

4 Гневайтесь, но не согрешайте; беседуйте с сердцем своим на ложах своих и умилитесь.

5 Принесите жертву правды и уповайте на Господа.

6 Многие глаголют: кто явит нам благое? Ознаменуй нас светом лица Твоего, Господи.

7 Дал моему сердцу веселия более, чем им, веселящимся от обилия пшеницы, вина и елея.

8 В мире усну и почию; Ты, Господи, на упование поселил меня.

<sup>17</sup> *Далее было начато:* Яви мне щедроту

<sup>18</sup> *Было:* Распространил Ты меня, скорбью теснимого

<sup>19</sup> *Было:* Яви мне щедроту

<sup>20</sup> *Далее незначеркнутый вариант* (доколе вы славу Мою помрачать не престанете?)

<sup>21</sup> *Было:* избранных

## Псалом V

2 Господи, внуши мое слово и услышь мое воззвание.

3 Вонми гласу моления моего, Царь мой; Тебе ж, Господи, помолюсь я.<sup>22</sup>

4 Заутра услыши глас мой; заутра предстану Тебе, и узришь меня.<sup>23</sup>

5 Ты Бог, не хотящий беззакония; лукавствующий к Тебе не приселится.<sup>24</sup>

6 И беззаконные<sup>25</sup> пред очами Твоими не пребудут: возненавидишь Ты всех беззаконных.

7 Погубишь Ты всех говорящих ложь; противны Господу муж кровавый и льстец.

8 Я ж, по величию милосердия Твоего,<sup>26</sup> вниду в Твой дом и храму святому Твоему, в страхе Твоем, поклонюсь.

9 Господи, научи меня Твоею правдою; ради врагов моих путь мой исправь перед Тобою.

10 Ибо нет на устах их истины, суетно их сердце,<sup>27</sup> гроб отверстный гортань их, льстят языками своими.

<sup>22</sup> *Было:* Тебе ж помолюсь я, Господи

<sup>23</sup> *Далее незначеркнутый вариант:* (и увижу Тебя)

<sup>24</sup> *Было начато:* не приселится к Тебе лука<вствующий>

<sup>25</sup> *Над строкой было:* горделивые

<sup>26</sup> *Было:* по множеству милостей Твоих

<sup>27</sup> *Над строкой незначеркнутый вариант:* ([нрзб.] лукавым их [нрзб])



11 Суди им, Боже; да не успеют в своих замыслениях; отринь их по великому их нечестию; преогорчили они Тебя, Господи.

12 И да возвеселятся все уповающие на Тебя; и да возрадуются во веки;<sup>28</sup> в них Ты вселишься; и Тобою похвалятся любящие имя Твое.

13 И праведника благословишь Ты, Господи; окружил нас благоволением, как оружием.

#### Псалом VI

2 Господи, да не яростию Своею обличишь меня и не гневом Своим накажешь.

3 Помилуй меня бессильного, Господи;<sup>29</sup> Господи, исцели меня, в костях моих возмущенного.<sup>30</sup>

4 И сильно смущается душа моя. Ты же, Господи, доколе?

5 Обратись, Господи, избавить душу мою; спаси меня милосердия Твоего ради.

6 В смерти же нет поминания<sup>31</sup> о Тебе. Во аде кто Тебе исповедует?

<sup>28</sup> Было: и вовеки да возрадуются

<sup>29</sup> Далее было: силы не имущего

<sup>30</sup> Было: в костях смятенного

<sup>31</sup> Было: поминовения

7 Утомили меня мои вздыхания;<sup>32</sup> на каждую ночь омываю ложе мое; слезами постелю свою орошаю.<sup>33</sup>

8 Мутно от горести око мое; обветшало гонением<sup>34</sup> врагов моих.

9 Отступите от меня, все творящие беззаконие: понеже глас плача моего Господом был услышан.<sup>35</sup>

10 Услышал Господь призыванье мое; приял Господь мою молитву.

11 Да устыдятся и вострепещут враги мои; да обратятся назад пристыженные вскоре.<sup>36</sup>

#### Псалом VII

1 Плач Давида о словах Хуса, сына Иеменеина.

2 Господь, мой Бог, на Тебя уповаю; избавь<sup>37</sup> от гонящих меня и будь мой спаситель.<sup>38</sup>

3 Да не похитят, как лев, и не расторгнут<sup>39</sup> душу мою,<sup>40</sup> понеже нет избавителя мне и нет мне спасителя.

<sup>32</sup> Было: Утомился моим вздыханием

<sup>33</sup> Было: омочаю

<sup>34</sup> Было: от гоненья

<sup>35</sup> Было: услышан был Господом

<sup>36</sup> Было начато: и да возвратятся назад стыдом

<sup>37</sup> Было: спаси

<sup>38</sup> Было: избавитель

<sup>39</sup> Было: не растерзают

<sup>40</sup> Было: души моей

4 Господь, мой Бог, когда сотворил  
я сие, когда<sup>41</sup> неправда в руке моей,

5 Если я злом воздавал дружелюб-  
цам моим и вред приключил враждо-  
вавшим со мной,

6 Да преследует враг<sup>42</sup> мою душу,  
да постигнет ее, да жизнь мою в земле  
затопчет, да в прах ниспровергнет славу  
мою.

7 Воздвигнись, Господь, во гневе  
Твоём, и восстань против злобы<sup>43</sup> вра-  
гов Твоих, и правдой Своею меня огра-  
ди.<sup>44</sup>

8 И собрание людей да оступит Те-  
бя<sup>45</sup>, и над ним в высоту обратится.

9 Да судит людям Господь; суди  
меня, Боже<sup>46</sup>, по правде моей и по кро-  
тости<sup>47</sup>.

10 Да будет конец беззаконии ков  
злобе; и праведным дай оправданье.  
Сердца и утробы Ты ведаешь, правед-  
ный Боже.

11 Щит мой от Бога, спаситель пра-  
ведных сердцем.

<sup>41</sup> Было: и если <?> есть

<sup>42</sup> Было: Да враг поженет

<sup>43</sup> Было: ярости

<sup>44</sup> Было: сохрани

<sup>45</sup> Было: И собрание народа тебя окружает

<sup>46</sup> Было: Господи

<sup>47</sup> Было: по незлобе моей

12 Бог судия правосудный, и креп-  
кий, и долготерпящий; и гнев не на вся-  
кий Он день насылает<sup>48</sup>.

13 И если замедлят они обратиться,  
Он меч Свой наточит<sup>49</sup>. Он лук напря-  
жет и нацелит,

14 И выстрелы<sup>50</sup> будут Его смерто-  
носны; и пламенем<sup>51</sup> стрелы Свой заос-  
трит Он<sup>52</sup>.

15 Он болен неправдой; злоред-  
ное<sup>53</sup> зачал; родит неудачу.

16 Он ров ископал<sup>54</sup>, и в яму па-  
дет,<sup>55</sup> ее же он сам приготовил.

17 И зло обратится ему на главу са-  
мому, и неправда его на темя упадет.

18 И прославлю Господнюю правду,  
и воспую имя всевышнего Бога.

### Псалом VIII

2 Господь, владыка наш. Чудно по  
всей земле Твое имя, превыше небес  
возносится Твоя слава.

<sup>48</sup> Было начато: не каж<дый> день Он наводит. Внизу страницы  
(л. 25 об.) в квадратных скобках записан вариант ст. 12: [Гос-  
подь судия правосудный; Он Бог ежедневно грозящий.]

<sup>49</sup> Вместо: меч Свой наточит — было начато: изострит Свой

<sup>50</sup> Было начато: стр<елы>

<sup>51</sup> Было: пламенны

<sup>52</sup> Было: стрелы Он Свои приготовит

<sup>53</sup> Было: [3 нрзб]

<sup>54</sup> Было: изрыл

<sup>55</sup> Далее было начато: сотвор<ил>

3 Из уст младенцев и грудь сосущих<sup>56</sup> хвалу<sup>57</sup> совершил Ты, врагов Твоих ради<sup>58</sup>, да сокрушится противник и мститель.

4 Воззрю<sup>59</sup> ли на небо<sup>60</sup>, создание перстов Твоих, и на луну, и на звезды, им же Ты дал основание,

5 Что<sup>61</sup> человек есть, чтоб Ты о нем помнил? что<sup>62</sup> сын человеческий, чтоб Ты посетил его?

6 Ты малым чем умалил его пред<sup>63</sup> ангелами; славой и честью был от Тебя он увенчан<sup>64</sup>.

7 И поставил его превыше<sup>65</sup> созданий руки Твоей, и все<sup>66</sup> под ноги его покорил Ты,

8 И овец, и волов, и зверей полевых,

9 И птиц небесных, и рыб морских, протекающих бездны морские.

10 Господи, владыко наш! Чудно по всей земле Твое имя.

<sup>56</sup> Было: грудью питаемых

<sup>57</sup> Было: славу

<sup>58</sup> Было: ради врагов Твоих

<sup>59</sup> Было начато: Узрю

<sup>60</sup> Было: небеса

<sup>61</sup> Было: И что

<sup>62</sup> Было: И что

<sup>63</sup> Было: перед

<sup>64</sup> Вместо: славой и честью был от Тебя увенчан — было начато: венчал

<sup>65</sup> Было: [нрзб]

<sup>66</sup> Далее было: покорил

## СВЯТОЕ ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ

### Глава первая

1 Книга родства Иисуса Христа, сына Давидова, сына Авраамова:

2 Авраам родил Исаака; Исаак родил Иакова; Иаков родил Иуду и братии его;

3 Иуда родил Фареса и Зару от Фамары; Фарес родил Эфрома; Эфром родил Арама;

4 Арам родил Аминадава; Аминадав родил Наасона; Наасон родил Салмона;

5 Салмон родил Вооза от Рахавы; Вооз родил Овида от Руфи, Овид родил Иессея;

6 Иессей родил Давида; Давид царь родил Соломона от жены Урииной;

7 Соломон родил Ровоама; Ровоам родил Авию; Авия родил Асу;

8 Авия родил Иосафата; Иосафат родил Иорама; Иорам родил Озию;

9 Озия родил Иофама; Иофам родил Ахаза; Ахаз родил Езекию;

10 Езекия родил Манассию; Манассия родил Амона; Амон родил Иосию;

11 Иосия родил Иоакима; Иоаким родил Иехонию и братьев его, в преселение Вавилонское;

12 По преселении Вавилонском Иехония родил Салафиила; Салафиил родил Зоровавеля;

13 Зоровавель родил Авиуда; Авиуд родил Элиакима; Элиаким родил Азора;

14 Азор родил Садока; Садок родил Ахима; Ахим родил Элиуда;

15 Эдмуд родил Элезара; Элезар родил Матфама; Матфам родил Иакова;

16 Иаков же бродил Иосифа, мужа Мариина; от нее же родился Иисус, именуемый Христос.

17 Всех же родов от Авраама до Давида родов четырнадцать; от Давида до переселения вавилонского родов четырнадцать; от переселения вавилонского до Христа родов четырнадцать.

18 Иисус Христово рождение было так: по обручении матери Его Иосифу, прежде их сожития, открылось, что имела она во чреве от Духа Святаго.

19 Иосиф же, муж ея, праведен быв и не хотя ее осрамить, вознамерился тайно отпустить ее.

20 Но когда он то помыслил, Ангел Господень явился ему во сне, говоря: Иосиф, сын Давидов, не убойся принять Марию, жену твою; зачавшееся в ней от Духа Святаго.

21 Родит же сына и наречет имя Ему Иисус, понеже спасет Он людей Своих от грехов их.

22 Сие же все совершилось, да сбудет<sup>с</sup> реченное Господом через пророка, он же говорит:

23 Дева примет во чреве и родит Сына, и нарекут имя Ему Эммануил, что знаменует: С нами Бог<sup>67</sup>.

24 Иосиф же, восстав от сна, исполнил, что повелел ему Ангел Господень, и приял жену свою.

25 И не знал ее, доколе не родила Сына, своего первенца, и нарек имя Ему: Иисус.

## Глава II

1 Когда же родился Иисус в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, волхвы от востока пришли в Иерусалим, говоря:<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Рядом на свободном месте: Ис. 7, 14.

<sup>68</sup> Перевод на этом обрывается.

## Глава III

1 Во дни же оные пришел Иоанн Креститель, проповедуя в пустыне Иудейской

2 И говоря: покайтесь, приближается Царствие Небесное.

3 Сей он, предреченный Исаием пророком, глаголившим: глас вопиющего в пустыне: уготовьте путь Господень, правыми сотворите стези Его<sup>69</sup>

4 Сам же Иоанн имел ризу из власов верблюжьих и пояс кожаный на чреслах своих; пища же его была пруги и мед дикий.

5 Тогда выходил к нему Иерусалим<sup>70</sup>, и вся Иудея, и вся страна <Иорданская> ,

6 И крестились в Иордане от него, исповедуя грехи свои.

7 Увидя же многих<sup>71</sup> фарисеев и саддукеев, грядущих на крещение его, рек им: рождения ехиднины, кто<sup>72</sup> вам сказал, что избегнете будущего гнева?

8 Сотворите же достойный плод покаяния

9 И не<sup>73</sup> величайтесь, говоря о себе: отца имеем Авраама. Я же говорю вам, что может Бог от камней сих воздвигнуть чад Аврааму.

10 Уже и секира при корне древа лежит: всякое древо, плода не творящее доброго, посекаемо бывает, и в огонь ввергают его.

<sup>69</sup> Рядом на свободном месте: Ис. 40, 3.

<sup>70</sup> Было: весь Иерусалим

<sup>71</sup> Перед: многих — *незачеркнутое пояснение:* (Иоанн)

<sup>72</sup> Далее было начато: внушил вам бежать от

<sup>73</sup> Далее было: [3 нрзб]

11 Я вас крещу водою в<sup>74</sup> покаяние. Грядущий за мною крепче меня; Ему сапоги я носить<sup>75</sup> не достоин<sup>76</sup>; тот будет крестить вас Духом святым и огнем.

12 Лопата в руке Его; очистит гумно Свое; пшеницу Свою соберет он в житницу; плевелы же огнем сожжет<sup>77</sup> неугасимым.

13 Тогда приходит Иисус от Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него.

14 Иоанн же возбранял Ему, глаголя: я требую от Тебя крещения; Ты ли приходишь ко мне?

15 Отвечая же, рек ему Иисус: оставь то<sup>78</sup> ныне; тако<sup>79</sup> подобает исполнить нам всякую правду. И он то оставил.

16 И вышел, крестившись, Иисус из воды: и се, отверзлось Ему небо, и увидел Духа Божия, голубем нисходящего<sup>80</sup> и на Него грядущего.

17 И был<sup>81</sup> глас, с небес глаголющий<sup>82</sup>: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Нем же Мое благоволение.

#### Глава IV

1 Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню искушаться от дьявола.

2 И постившись дней сорок и ночей сорок, напоследок взалкал.

<sup>74</sup> Далее было: [нрзб]

<sup>75</sup> Было: понести

<sup>76</sup> Было начато: Ему недостоин я сапоги поне<сти>

<sup>77</sup> Было: сожжет огнем

<sup>78</sup> Было: тако

<sup>79</sup> Было: нам

<sup>80</sup> Было: сходящего

<sup>81</sup> Было: се

<sup>82</sup> Было: рекущий <?>

3 И приступив к Нему, искушитель рек: если Сын Ты Божий, скажи: да будут хлебами сии камни.

4 Он же, ответствуя, рек: писано есть: не хлебом единым жив будет человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих.

5 Тогда Его дьявол взял во святой град, и поставил на кровле храма,

6 И сказал Ему: если Сын Ты Божий, повергнись вниз, [ибо] писано есть: Ангелам Своим заповедает сохранить Тебя, и на руках подымут<sup>83</sup> Тебя, да не преткнешься<sup>84</sup> о камень ногою Твоею.

7 Рек же ему Иисус: писано также: не искушай Господа Бога твоего.

8 Снова взял Его диавол на гору весьма высокую и показал Ему все царствия мира и славу их,

9 И сказал Ему: все сие дам Тебе, если мне, падши, поклонисься.

10 Тогда сказал ему<sup>85</sup> Иисус: иди от лица<sup>86</sup> Моего, сатана; писано есть: Господу Богу Твоему поклонисься и Ему единому послужишь.

11 Тогда оставил Его диавол, и се Ангелы приступили и стали служить Ему<sup>87</sup>.

12 Услышав же Иисус, что Иоанн предан, отошел в [Галилею],

13 И оставил Назарет, и, пришед, поселился в Капернауме, в поморий, в пределах Завулоновых и Неффалимовых,

<sup>83</sup> Было: возьмут

<sup>84</sup> Далее было: ногою

<sup>85</sup> Было: возгласил к нему

<sup>86</sup> Было: от меня

<sup>87</sup> Ст. 11 записан ниже еще раз в иной редакции: Тогда оставил его дьявол, и се приступили Ангелы и служили Ему.

- 14 Да сбудется реченное пророком Исайей, глаголющим:  
 15 Земля Завулонова и земля Неффалимова, на пути к морю, обон пол Иордана, языческая Галилея,  
 16 Люди, селящие во тьме, видели свет великий, и, селящим в стране и сени смертной, свет возсиял им<sup>88</sup>.  
 17 Оттоле начал Иисус проповедовать и глаголать: покайтесь, приближается Царство Небесное.  
 18 Идя же близ моря Галилейского, увидел двух братии, Симона, именуемого Петром, и Андрея, брата его, бросающих мрежи в море, были же они рыбаки,  
 19 И рек им: идите за Мною, и сотворю вас ловцами человекам.  
 20 Они же немедля, оставивши мрежи<sup>89</sup>, пошли<sup>90</sup> за ним.  
 21 И отшед оттуда, увидел иных двух братии, Иакова Заведеева и брата его Иоанна, в ладье с Заведеем, отцом их, исправляющих мрежи свои, и позвал их.  
 22 Они же немедля, оставив ладью и отца своего, пошли за Ним.  
 23 И проходил всю Галилею Иисус, уча на сонмищах их и проповедуя Евангелие Царствия, исцеляя всякий недуг и всякую язву в людях.  
 24 И прошел слух о<sup>91</sup> Нем по всей Сирии; и приводили<sup>92</sup> к Нему всех болящих различными недугами, и страданиями одержимых, и беснующихся, и сноходов, и расслабленных, и исцелял их.

<sup>88</sup> Рядом на свободном месте: Ис. 9, 1, 2.

<sup>89</sup> Вместо: Они же немедля, оставивши мрежи — было начато: а. Они же ост<авили>; б. Они же немедля оставили мрежи

<sup>90</sup> Далее было начато: и за ни<м>

<sup>91</sup> Было начато: по

<sup>92</sup> Было начато: и стали к [нрзб] приводить

- 25 И шел<sup>93</sup> за Ним народ многий от Галилеи, и Десятиградия, и от Иерусалима, и Иудеи, и от<sup>94</sup> той страны Иордана.

## Глава V

- 1 Узрев народ, взошел на гору и, севшу Ему, приступили к Нему ученики Его.  
 2 И отверзши уста свои, поучал их, глаголя:  
 3 Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное.  
 4 Блаженны плачущие, ибо те утешатся.  
 5 Блаженны кроткие, ибо те наследуют землю.  
 6 Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо те насытятся.  
 7 Блаженны милостливые, ибо те помилованы будут.  
 8 Блаженны чистые сердцем, ибо те Бога узрят.  
 9 Блаженны миротворцы, ибо те сынами Божиими нарекутся.  
 10 Блаженны гонимые ради правды, ибо их есть Царствие Небесное.  
 11 Блаженны вы, когда вас поносят и гонят, и злоречиво клеветуют на вас Меня ради.  
 12 Радуйтесь и веселитесь, ибо мзда ваша многая на небесах: так бо гнали пророков, прежде вас бывших.  
 13 Вы — соль земли, когда же соль обуяет<sup>95</sup>, чем осолится: ни на что не нужна будет<sup>96</sup>, разве на то единое, чтобы<sup>97</sup> насыпали ее вон, на поправление человекам.

<sup>93</sup> Было начато: шли

<sup>94</sup> Было: с

<sup>95</sup> Рядом пояснение Жуковского: (утратит силу)

<sup>96</sup> Было: что осолит ее, ни на что не нужную

<sup>97</sup> Было: разве только на то, чтобы

14 Вы — свет мира: не может град укрыться, на верху горы стоящий.

15 И возжегши светильник<sup>98</sup>, не ставят его под спудом, но на светильнице<sup>99</sup>, и светит всем, кто во храмине.

16 Так да просветится свет ваш перед человеками, да видят ваши добрые дела и да прославят Отца вашего, на Небесах сущего.

17 Не мните, что Я пришел разорить закон или пророков: не разорить пришел, но исполнить,

18 Ибо воистину говорю<sup>100</sup> вам: пока не прейдет небо и земля, ни йота единая, ни черта единая не прейдет от закона, доколе всего<sup>101</sup> не будет.

19 И тот<sup>102</sup>, кто единую из малейших заповедей сих нарушит и научит тому человек, меньшим наречется в Царствии Небесном; кто же исполнил<sup>103</sup> и<sup>104</sup> тому научит, великим<sup>105</sup> наречется в Царствии Небесном.

20 Я говорю<sup>106</sup> вам: если не превзойдете правдою вашею книжников и фарисеев, не внидите в Царствие Небесное.

21 Слышали, что сказано<sup>107</sup> было древним: не убей; убивший повинен суду.

22 Я же говорю вам: кто гневается на брата своего всуе,<sup>108</sup> повинен суду; кто скажет ему: рака, — повинен сонмищу, но кто скажет: урод, — повинен геене огненной.

<sup>98</sup> Было: Ниже светильник возжегши

<sup>99</sup> Было: на свещнице

<sup>100</sup> Было: Аминь бо глаголю

<sup>101</sup> Было: [нрзб]

<sup>102</sup> Было: Итак

<sup>103</sup> Рядом пояснение Жуковского: (ее)

<sup>104</sup> Было: тот же, кто (ее) сотворит и

<sup>105</sup> Было: величайшим

<sup>106</sup> Было: Глаголю бо

<sup>107</sup> Было: речено

<sup>108</sup> Далее было: тот

23 Если же ты принесешь свой дар к алтарю и там вспомняешь, что брат твой нечто на тебя имеет,

24 Оставь твой дар пред алтарем и, пошед, примирился прежде с твоим братом и тогда, пришед, принеси дар твой.

25 Спеши примириться с твоим соперником, пока ты на пути с ним, да не предаст тебя соперник судие, а судия — слуге, и да не будешь в темницу ввержен.

26 Воистину говорю тебе: не выйдешь оттуда, пока не уплатишь последнего кодранта.

27 Слышали, что сказано было древним: не сотвори прелюбодействий.

28 Я же говорю вам, что всякий воззревший на жену с вожделением уже любодействовал с нею в сердце своем.

29 Если же око десное твое<sup>109</sup> соблазняет тебя, исторгни его и повергни от себя, лучше бо для тебя, один из членов твоих погиб, чем все твое тело было повергнуто в геенну огненную.

30 И если десная твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и повергни от себя, лучше бо для тебя, чтоб один из<sup>110</sup> членов твоих погиб, чем все твое тело было повергнуто в геенну.

31 Сказано также: кто разводится с женою своею, тот<sup>111</sup> дай ей запись разводную.

32 А Я говорю вам: кто развелся с женою, если только не за прелюбодейство, тот заставляет<sup>112</sup> ее прелюбодействовать; а кто сочетается с разведенной<sup>113</sup>, тот сам прелюбодействует.

<sup>109</sup> Перед и после: твое — было: тебя

<sup>110</sup> Далее было начато: тво<их>

<sup>111</sup> После: тот — было: ей

<sup>112</sup> Было: побуждает

<sup>113</sup> Было: поймет разведенную

33 Слышали также, что сказано древними: не в ложь клянись, но соверши<sup>114</sup> клятвы<sup>115</sup> твои перед Господом<sup>116</sup>.

34 А Я говорю вам: не клянись ничем: ни небом, оно престол Божий,

35 Ни землю, она подножие ног Его, ни Иерусалимом, он град великого царя,

36 Ниже главою своею не клянись, ибо не можешь власа единого сотворить белым или черным.

37 Но будь ваше слово: да, да; нет, нет;<sup>117</sup> все, что сверх сего, то от лукавого.

38 Слышали, что было сказано: око за око; зуб за зуб<sup>118</sup>.

39 А Я говорю вам: не противьтесь злу; но если кто ударит тебя в десную твою ланиту, обрати ему и другую;

40 И хотящему судиться с тобою и взять твою ризу, уступи<sup>119</sup> ему и сорочку;

41 И кто принудит тебя пройти с ним одно поприще, пройди с ним два.

42 Просящему у тебя дай; от хотящего занять у тебя не отвратись.

43 Слышали, что было сказано: возлюбишь искреннего твоего, возненавидишь врага твоего<sup>120</sup>.

44 А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте клянущих вас, добро творите ненавидящим вас, молитесь за творящих вам напасть и гонящих вас.

<sup>114</sup> Было: сохрани

<sup>115</sup> Было: клятву

<sup>116</sup> Рядом на свободном месте: Исх. 20, 7; Лев. 19, 12

<sup>117</sup> Далее было начато: что с<верх>

<sup>118</sup> Рядом на свободном месте: Исх. 21, 24.

<sup>119</sup> Было: отпусти

<sup>120</sup> Рядом на свободном месте: Лев. 19, 17, 18; Исх. 34, 12

45 Да будете сынами Отца вашего, сущего на Небесах; Его же солнце сияет на злых и благих, и дождит Он на праведных и неправедных.

46 Если<sup>121</sup> же любите вы любящих вас, какую мзду иметь вам<sup>122</sup> не то же ли творят и мытари?

47 И если только друзей своих ласкаете<sup>123</sup>, что особенного творите?<sup>124</sup> Не то же ли творят и язычники?

48 Будьте же совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный.

## Глава VI

1 Остерегайтесь милостыню вашу творить перед человеками, да видимы будете ими, иначе мзды не получите от Отца вашего, сущего На небесах.

2 Когда же творите милостыню, не труби перед собою, как лицемеры творят в сонмищах и на стогнах, да прославятся от человеков. Воистину говорю вам: мзду свою восприяли уже.

3 Тебе же, творящему милостыню, да не узнает шуйца<sup>125</sup> твоя, что творит твоя десница

4 Да будет милостыня твоя втайне; и Отец твой, видящий втайне, воздаст тебе явно.

5 И<sup>126</sup> когда молишься, не будь, как лицемеры, любящие стоя в сонмищах и на стогнах молиться, да увидят их человеки; воистину говорю вам, восприяли уже мзду свою.

<sup>121</sup> Далее было начато: в<ы>

<sup>122</sup> Над строкой было: можете <?>

<sup>123</sup> Было: [нрзб]

<sup>124</sup> Было: большого тво<рите>

<sup>125</sup> Было начато: рук<a>

<sup>126</sup> Было начато: Когд<a>



6 Ты же, когда молишься, удалися в приют<sup>127</sup> свой и, за-творив двери твои<sup>128</sup>, помолись Отцу твоему<sup>129</sup> втайне, и Отец твой, видящий втайне, воздаст тебе явно.

7 Моляся же, не лишнее говорите, подобно язычникам, мысля<щим>, что в многоглаголании своем услышаны будут;

8 Вы не подобитесь им; знает Отец ваш, что<sup>130</sup> вам нужно, прежде прощения вашего.

9 Так молитесь вы: Отец наш, сущий на небесах! да святится имя Твое;

10 Да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небесах;

11 Хлеб наш насущный дай нам ныне<sup>131</sup>;

12 И оставь нам долги наши, как и мы оставляем должникам нашим;

13 И не введи нас в искушение<sup>132</sup>, но избави нас от лукавого. Ибо Твое есть Царствие и сила и слава вовеки. Аминь.

14 Если отпускаешь человекам согрешения их, отпустит и вам Отец ваш небесный.

15 Если же не отпускаешь человекам согрешения их, и Отец ваш не отпустит вам согрешений ваших.

16 Если же поститесь, не будьте<sup>133</sup>, как лицемеры, нахмурены: помрачают лица свои, да явятся человекам постящимися; воистину говорю вам, они уже мзду свою восприяли.

17 Ты же, постясь, умасти главу твою и лице свое омой,

<sup>127</sup> Было: [нрзб]

<sup>128</sup> Далее было начато: присущему втайне

<sup>129</sup> Далее пояснение Жуковского: (присущему)

<sup>130</sup> Далее было: требует

<sup>131</sup> Было: днесь <?>

<sup>132</sup> Рядом незначеркнутый вариант: (в напасть)

<sup>133</sup> Далее было: мрачны

18 Да не пред человеками явишься, а пред Отцом твоим втайне. И Отец твой, увидев втайне, воздаст тебе явно.

19 Не копите себе сокровище на земле, где червь и тля истребляют и где тати подкапывают и крадут;

20 Копите себе сокровище на небеси, где ни червь, ни тля не истребляют, где тати не подкапывают, не крадут.

21 Где же есть<sup>134</sup> сокровище ваше, там будет и ваше сердце.

22 Светильник телу есть око; если же око твое будет чисто, все тело твое светло будет;

23 Если же око твое будет испорчено, все тело твое темно будет. Если<sup>135</sup> и свет, который в тебе, тьма есть, то тьма<sup>136</sup> кольми паче<sup>137</sup>?

24 Никто не может двум господам работать: или единого возлюбит, а другого возненавидит; или единого держаться [будет], а другому же нерадеть начнет. Не можете Богу работать и мамоне.

25 Сего ради говорю вам: не пекитесь душою вашею [о том], что вам есть и что пить, ни телом вашим,<sup>138</sup> во что облечься<sup>139</sup>. Не душа ли более пищи и тело одежды?

26 Воззрите на птиц небесных: ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы, и Отец ваш Небесный питает их: не<sup>140</sup> вы ли их много лучше?

27 Кто же из вас, пекущийся<sup>141</sup> может к своему росту прибавить локоть единый?

<sup>134</sup> Было: будет

<sup>135</sup> Было: Понеже

<sup>136</sup> Рядом незначеркнутый вариант: (твоя)

<sup>137</sup> Было: тьма сколь велика [2 нрзб]

<sup>138</sup> Было: вам

<sup>139</sup> Было: облечетесь

<sup>140</sup> После: не — было начато: не вы ли много л<учше>

<sup>141</sup> Было: своими заботами

28 И об одежде зачем печетесь? Смотрите на лилий сельных, как растут: не труждаются, не прядут они;

29 Но я говорю вам: и Соломон во всей славе своей не так облечен был, как одна из них.

30 Если же злак сельный, ныне цветущий, заутро же в печь вметаем, Бог так одевает, то не много ли более вас, ма-ловеры?

31 Не пекитесь же, говоря: что есть нам, что пить<sup>142</sup> и что одевать?

32 Того пусть ищут язычники<sup>143</sup>. Знает же ваш Отец Небесный, что все то вам потребно.

33 Ищите же прежде Царствия Божия и правды его, и те вам дадутся.

34 Не пекись же о заутревшем дне;<sup>144</sup> день завтрашний<sup>145</sup> сам<sup>146</sup> о себе печется: каждому дню своего<sup>147</sup> попечения до-вольно.

## Глава VII

1 Не судите, да не судимы будете.

2 Каким судом судите, судят вам, и в какую меру мерите, возмерится вам.

3 Что же видишь занозу в око брата твоего, а бревна, ко-торое в твоём око, не чувствуешь?

4 Или зачем говоришь брату своему: дай вынуть занозу из око твоего, когда бревно в твоём око?

<sup>142</sup> *Далее было:* нам

<sup>143</sup> *Было:* а. Того ищут всего и язычники; б. Того всего ищут и языч-ники; в. О всем том пекутся и язычники.

<sup>144</sup> *Далее было начато:* заутро будет о своем

<sup>145</sup> *Далее было начато:* о своем

<sup>146</sup> *Далее было начато:* будет

<sup>147</sup> *Далее было начато:* дов<ольно>

5 Лицемер! вынь сперва бревно из око твоего и потом смотри, как вынуть занозу из око твоего брата.

6 Не давайте святого псам и не мечите бисера вашего пе-ред свиньями, да не попрут их ногами своими и, обратившись, не растерзают вас.

7 Просите, и дастся вам; ищите и обретете; стучите, и от-верзнется<sup>148</sup> вам.

8 Всякой же просящий приемлет, ищущий обретает, сту-чащемуся отверзают.

9 Или какой из вас человек, когда сын у него попросит хлеба, подаст ему камень?

10 Или, если рыбы попросит, подаст ему змею?

11 Если же вы, лукавы будучи, благие даяния детям своим давать умеете, кольми паче Отец ваш Небесный даст блага<sup>149</sup> просящим у него.

12 Все же, чего хотите, чтоб вам творили человеки,<sup>150</sup> тво-рите им сами: в том закон и пророки.

13 Вступайте узкими вратами: пространные врата<sup>151</sup> и путь широкий [вводят] в пагубу<sup>152</sup>, и много входящих ими.

14 И узки врата и тесен путь, вводящий в жизнь, и мало есть обретающих его.

15 Не внимайте<sup>153</sup> лживым пророкам, приходят<sup>154</sup> в одеж-дах овчих, внутри же хищные волки.

<sup>148</sup> *Было:* отворится

<sup>149</sup> *Было:* блага даст

<sup>150</sup> *Далее было:* вы

<sup>151</sup> *Было:* врата пространные

<sup>152</sup> *Было:* в пагубу вводят

<sup>153</sup> *Было начато:* Берегитесь

<sup>154</sup> *Было:* входящих

16 От плодов их познаете их<sup>155</sup>. Снимают ли с терния грозды и<sup>156</sup> смоковы с репейника?

17 Так всякое доброе дерево плоды<sup>157</sup> приносит добрые<sup>158</sup>, злое же дерево злые плоды приносит.

18 Не может доброе дерево злых плодов приносить, ни дерево злое добрых плодов приносить.

19 И всякое<sup>159</sup> дерево, плодов не дающее добрых, отсекаемо [бывает], и в огонь вметаю.

20 Итак, от плодов их познаете их.

21 Не всяк взывающий ко Мне: Господи! Господи! внидет в Царствие Небесное, но творящий волю Отца Моего, сущего на небесах.

22 Многие возопиют ко Мне в день оный: Господи! Господи! не в Твое ли имя пророчествовали, не Твоим ли именем бесов изгоняли, не Твоим ли именем многие чудеса сотворили?

23 И тогда исповедаю им: никогда не знал вас, отыдите от Меня, делающие беззаконие.

24 И всякого, кто<sup>160</sup> сии словеса Мои слышит и совершает<sup>161</sup> их, уподоблю Я мужу мудрому, воздвигшему дом свой на камени.

25 И сошел дождь, и пришли реки, и возвеяли ветры, и устремились<sup>162</sup> на дом тот, и не разрушился<sup>163</sup>: [на камени был он основан]

<sup>155</sup> *Далее было начато:* Когда от

<sup>156</sup> *Далее было:* с репья

<sup>157</sup> *Было:* и плод

<sup>158</sup> *Было:* добрый

<sup>159</sup> *Было:* Всякое же

<sup>160</sup> *Далее было:* слышит

<sup>161</sup> *Было:* творит

<sup>162</sup> *Было:* напали

<sup>163</sup> *Было:* а. не пал; б. не упал он

26 И всякой, слышащий сии словеса Мои и их не творящий, уподобляется мужу безумному, свой<sup>164</sup> дом на песке создавшему.

27 И сошел дождь, и пришли реки, и возвеяли ветры, и напали на дом тот, и упал он, и велико<sup>165</sup> было его разрушение.

28 И когда окончил Иисус словеса сии, народ дивился Его учению.

29 Учил же Он как власть имеющий, не как книжники<sup>166</sup> и фарисеи.

## Глава VIII

### Конец горной проповеди. Исцеление прокаженного.

1 Сшедшу же Ему с горы, вослед Его пошло народа много.

2 И прокаженный пришел, поклонился Ему, говоря: Господи, если захочешь<sup>167</sup>, можешь очистить меня.

3 И простерши руку, Иисус коснулся ему, говоря: хочю, очистись. И во мгновение очистился от проказы.

4 И говорил ему Иисус: смотри, никому не поведай; но иди; покажись священникам<sup>168</sup> и принеси дар, какой повелел в законе Моисей, во свидетельство им.

<sup>164</sup> *Вместо:* свой — *было начато:* соз<давшему>

<sup>165</sup> *Было:* было

<sup>166</sup> *Было:* фарисеи

<sup>167</sup> *Было:* хочешь

<sup>168</sup> *Было:* иереям

**Вступление в Капернаум. Сотник.**

5 И к вступившему Ему в Капернаум приблизился<sup>169</sup> сотник, и молил Его,

6 И говорил: Господи, отрок мой лежит в дому расслабленный, люто страдая.

7 И сказал ему Иисус: пришед, исцелю его.

8 И, отвечая, сотник сказал: Господи, не есмь достоин, да внидешь под кров мой: но токмо изреки слово, и отрок мой исцелится.

9 Ибо я человек под властью, имеющий под собою воинов, скажу<sup>170</sup> ему: иди, и идет, и другому: приди, и приходит, и рабу моему: сотвори сие, и сотворит.

10 То слыша, Иисус удивился и рек провожавшим Его: воистину говорю вам, ниже в Израиле такой веры не обрел.

11 Говорю вам, что многие от востока и запада придут и водворятся<sup>171</sup> с Авраамом, Исааком и Иаковом во Царствии Небесном.

12 Сыны же царствия изгнаны будут во тьму кромешную: там будет плач и скрежет зубов.

<sup>169</sup> *Далее было:* к Нему

<sup>170</sup> *Было:* повелю

<sup>171</sup> *Было:* возьмут

13 И рек Иисус сотнику: иди, и да будет<sup>172</sup> тебе, как<sup>173</sup> поверовал<sup>174</sup> ты. И исцелился отрок его в тот же час.

**Иисус в доме Петра. Исцеление его тещи.**

14 И пришед Иисус в дом Петров, увидел тещу его, лежащую и жаром<sup>175</sup> распаленную.

15 И коснулся ее рукою, и оставил ее жар<sup>176</sup>, и восстала, и служила Ему.

**Исцеление многих беснованных.**

16 Наступившему же вечеру<sup>177</sup> привели к Нему беснованных много, и изгнал духов словом, и болящих всех исцелил.

17 Да сбудется реченное пророком<sup>178</sup> Исаиею, глаголющим<sup>179</sup>: он наши недуги принял<sup>180</sup> и наши болезни понес<sup>181</sup>.

18 Видев же Иисус окрест себя народа множество, повелел ученикам идти на он пол моря.

**Книжник, желающий быть учеником Иисуса.**

19 И приступил один книжник, говоря: Учитель, иду за Тобою, куда бы ни шел Ты.

<sup>172</sup> *Было начато:* и буде<т>

<sup>173</sup> *Далее было:* ты

<sup>174</sup> *Было:* [3 нрзб]

<sup>175</sup> *Далее пояснение Жуковского:* (недуга)

<sup>176</sup> *Далее пояснение Жуковского:* (недуга)

<sup>177</sup> *Было начато:* В позднее же

<sup>178</sup> *Было:* Исаиею

<sup>179</sup> *Было:* говорящим

<sup>180</sup> *Было:* принял наши недуги

<sup>181</sup> *Рядом на свободном месте:* Ис. 53, 4.

**Ответ ученику,  
желавшему по-  
гребсти своего  
отца.**

**Переплытие  
через море. Буря  
и сон Спасителя.**

20 И сказал ему Иисус: лисицы имеют норы, а птицы небесные — гнезда, Сын же Человеческий не имеет, где главу приклонить.

21 Другой же из учеников Его сказал Ему: Господи, повели мне прежде идти и погребсти отца моего.

22 Иисус же сказал ему: иди за Мною и оставь мертвым погребать мертвецов своих.

23 И вступившему Ему на корабль, за Ним последовали ученики Его.

24 И великая буря<sup>182</sup> восстала на море, и корабль покрывался волнами; Он же спал.

25 И пришедши к Нему, ученики Его разбудили, говоря: Господи, спаси нас, погибаем.

26 И сказал им; чего страшитесь, маловеры? Тогда, восстав, запретил ветрам и морю, и настала тишина великая.

27 Человеки же, дивясь<sup>183</sup>, говорили: кто же сей,<sup>184</sup> когда и ветры и море послушны ему?

28 И пришедшему Ему на он пол в страну Гергесинскую<sup>185</sup>, встретили Его два обеснованные, вышедшие из гроба,

<sup>182</sup> Было: великий трус

<sup>183</sup> Было: дивились

<sup>184</sup> Далее было начато: которому

<sup>185</sup> Было: Галилейскую

столь разъяренные, что никому<sup>186</sup> тем путем проходить было не можно.

29 И возопили они, говоря: что Тебе до нас, Иисус, Сын Божий? пришел сюда прежде времени мучить нас.

30 Вдали же от них<sup>187</sup> великое стадо свиней было пасомо.

31 Бесы же молили Его, вопия: когда изгонишь нас, повели войти нам в стадо свиное.

32 И рек им: идите. Они же, исшедши, вошли в стадо свиное; и вдруг устремилось все стадо по берегу в море и утопилось в водах.

33 Пасущие же его<sup>188</sup> бежали и, вошедши во град, возвестили все и о беснованных.

34 И<sup>189</sup> вышел весь град во сретенье Иисуса и, увидя Его, молил, чтоб удался от их пределов.

<sup>186</sup> Далее было: проходить

<sup>187</sup> Далее было: было пасомо

<sup>188</sup> Далее было начато: уб<ежали>

<sup>189</sup> Далее было начато: весь

## Указатель имен

**А. О. (А. Θ.)** — см. *Обрезков А. В.*  
 Абеляр П. 123, 127  
 Абрамович Н. Я. 337  
 Август (Гай Юлий Цезарь Октавиан Август), рим. имп. 113  
 Аверинцев С. С. 23–24, 139, 196, 211  
 Аддисон Дж. 27, 33, 114, 176–177  
 Айзикова И. А. 350  
 Айхенвальд Ю. И. 305, 313  
 Аксаков И. С. 30  
 Аксаков К. С. 269  
 Александр I, рос. имп. 353  
 Александр Николаевич, вел. кн. 76, 257  
 Александра Николаевна, вел. кнж. 160  
 Александра Федоровна, вел. кн. 67  
 Алексеев М. П. 210  
 Андреев А. С. 234  
 Андреев Л. Н. 305–306, 328  
 Андреевский С. А. 263–264, 275–276  
 Антон Крайний — см. *Гиппиус Э. Н.*  
 Арзуманова М. А. 179  
 Аристотель 88, 172  
 Астафьев Н. А. 353  
  
**Базаров И. И.** 349, 356–357  
 Байрон Дж.-Н.-Г. 3, 74, 78, 291  
 Бальзак О. де 74

Баратынский Е. А. 82, 84, 254, 260  
 Барсуков Н. П. 235  
 Батте Ш. 33, 36  
 Батюшков К. Н. 11, 81, 129–130, 192, 254  
 Баумгартен А.-Г. 33  
 Бахтин М. М. 13  
 Бекедин П. В. 279  
 Белинский В. Г. 3, 26, 50, 80, 170–172, 186, 200, 215, 222, 229, 241, 269  
 Бенедиктов В. Г. 239–243, 246, 250–251  
 Бердяев Н. А. 182  
 Бёрк Э. 103, 116, 143–144, 177–178  
 Берковский Н. Я. 287–288  
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.-А. 117, 144, 180  
 Бертон Р. 100  
 Бестужев-Марлинский А. А. 220  
 Блер Х. 33  
 Блок А. А. 342–343  
 Блудов Д. Н. 205  
 Бобович А. С. 91  
 Богданович Н. Ф. 82  
 Бодлер Ш. 270  
 Бодмер И.-Я. 55  
 Боровский Я. М. 87  
 Брейтингер И.-Я. 55  
 Бригген А. Ф. фон дер 74  
 Бродский Н. Л. 320  
 Брокгауз Ф. А. 246  
 Брюллов К. П. 227, 279  
 Брюсов В. Я. 326  
 Буало Н. 33, 66, 82, 204–205  
 Булгаков А. Я. 348  
 Булгаков К. Я. 233  
 Булгаков С. Н. 168, 334

- Булгарин Ф. В. 244  
 Бунин И. А. 307, 322  
 Буслаев Ф. И. 193–194, 203  
 Бутервек Ф. 33  
 Бухарский А. И. 233  
 Бычков И. А. 351  
 Бюргер Г. 14, 183–184, 187, 191, 212, 214–215, 260
- Вазари Дж.** 92, 95  
 Вакенродер В.-Г. 67–70, 178, 241  
 Вахтангов Е. Б. 338  
 Вацуро В. Э. 103, 123, 131, 138, 174, 179, 219, 221, 258  
 Венгеров С. А. 246, 303  
 Вендрамини Ф. 156  
 Веневитинов А. В. 235  
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) 60, 113, 185–186  
 Вернер Э. 343  
 Веселовский А. Н. 12–13, 15–16, 58, 80, 128, 159, 198, 312, 342–343  
 Вигель Ф. Ф. 184  
 Виндт Л. Ю. 57  
 Виницкий И. Ю. 111, 128, 202  
 Виноградов В. В. 292  
 Висковатов С. И. 63–64  
 Воейков А. Ф. 130, 258  
 Вольпе Ц. С. 193  
 Вольтер 27, 33, 319  
 Вяземский П. А. 9, 28, 81, 128, 149–150, 163, 166, 191–192, 219, 229, 243, 252, 254, 257, 296  
 Вязова Е. 248
- Галахов А. Ф. 43  
 Гампден Дж. 124  
 Гамсун К. 303

- Гарве Х. 36  
 Гаспаров М. Л. 262  
 Гебель И.-П. 219, 284, 286  
 Гегель Г.-В.-Ф. 34  
 Гейне Г. 78  
 Геллерт Ф.-Х. 145  
 Гераклит Эфесский 98  
 Гердер И.-Г. 34, 103  
 Гернинг И. фон 11  
 Гете И.-В. 11, 25, 36–37, 188–190, 259  
 Гиллельсон М. И. 28, 150, 257  
 Гин М. М. 280  
 Гинзбург Л. Я. 235, 242, 254, 270.  
 Гиппиус В. В. 288, 294  
 Гиппиус Э. Н. (псевд. Антон Крайний) 319  
 Глинка Ф. Н. 254  
 Гнедич Н. И. 355  
 Гоголь Н. В. 3, 8, 27, 28, 29, 77, 79, 145, 203, 220, 223–225, 269, 278–281  
 Голдсмит О. 113, 126–127, 136, 272  
 Голохвастов П. Д. 233  
 Голубкина А. С. 168  
 Гом Г. — см. *Хоум Г.*  
 Гомер 77, 356  
 Гонкуры Ж. и Э. 303  
 Гончаров И. А. 166  
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 56, 113, 192, 274  
 Горнфельд А. Г. 301  
 Грей Т. 14–15, 32, 65, 113, 118, 120, 124, 126–127, 133, 136, 138–139, 140, 150, 167, 294  
 Греч Н. И. 190  
 Грибоедов А. С. 186–188, 190  
 Григорьев А. А. 288  
 Гриневич П. Ф. — см. *Якубович П. Ф.*

- Грякалова Н. Ю. 304  
 Гуковский Г. А. 13–14, 58, 171–172, 220, 344
- Д**  
 Даль В. И. 237  
 Данилевский Р. Ю. 71  
 Данте Алигьери 90–91, 152, 241, 315, 329  
 Дебюсси К. А. 303  
 Делиль Ж. 60–61, 117, 130, 147  
 Дельвиг А. А. 236, 254  
 Денисов В. Д. 221  
 Державин Г. Р. 4–6, 30, 298  
 Державина О. А. 193, 197  
 Джонсон С. 27  
 Дидро Д. 178  
 Дмитриев И. И. 8–9, 30, 53  
 Добролюбов Н. А. 241  
 Долгова Р. С. 233  
 Долгушин Д. В. 350, 356  
 Достоевский М. М. 286  
 Достоевский Ф. М. 24, 252, 324  
 Драйден Дж. 126–127  
 Дюканж В. 74  
 Дюма (Дюмас) А. 74  
 Дюрер А. 18, 89–98, 156
- Евгеньев-Максимов В. Е. 252, 256, 297  
 Егоров Б. Ф. 42  
 Екатерина II, рос. имп. 145  
 Екатерина Павловна, вел. кн., королева Вюртембергская 72  
 Елагина А. П. 41  
 Ефрем Сирин 89  
 Ешенбург И. И. — см. *Эшенбург И. И.*
- Ж**  
 Жан-Поль (наст. фам. Рихтер) 34, 67, 287  
 Жанен Ж. 74

- Жилякова Э. М. 266  
 Жирмунский В. М. 101, 115, 188, 256  
 Жуковский П. В. 349
- З**  
 Загоскин М. Н. 61  
 Зайцев Б. К. 65, 300–339, 343  
 Зейдлиц К. К. 252  
 Зеньковский В. В. 18, 80, 348  
 Золя Э. 304  
 Зульцер И.-Г. 33, 37, 66
- И**  
 Иванов Вяч. И. 113  
 Иванов Ф. Ф. 31  
 Иезуитова Р. В. 39, 66, 188  
 Измайлов Н. В. 195  
 Измайлов В. В. 180  
 Ильин В. Н. 208  
 Ингер А. Г. 100  
 Иоанн Богослов, евангелист 96  
 Истрин В. М. 30
- К**  
 Кайсаров А. С. 30  
 Кальянов В. 350  
 Камюэнс Л. де 79, 348  
 Кант И. 33–34  
 Кантемир А. Д. 50–56  
 Канунова Ф. Э. 33, 173, 350  
 Карамзин Н. М. 26, 30, 44–45, 60, 78, 146–147, 179–180, 229, 289  
 Каратыгин В. А. 279  
 Каченовский М. Т. 35  
 Кемпински А. 86, 88–89  
 Кипренский О. А. 155–157, 247, 248  
 Киреевский И. В. 42, 255–256, 355–356



Клеман 58  
 Клингер Ф.-М. 34  
 Коган-Бернштейн Ф. А. 91  
 Козлов И. И. 38  
 Козырь И. А. 86  
 Коллинз У. 115  
 Колтоновская Е. А. 302, 317, 337  
 Комиссаржевская В. Ф. 303  
 Кондаков Н. П. 70  
 Константин Николаевич, вел. кн. 76  
 Корнеев Ю. Б. 101, 107  
 Корнель П. 74  
 Котляревский Н. А. 253  
 Коцебу А.-Ф. 36  
 Кошелев В. А. 81  
 Крамской И. Н. 247–248  
 Кранах Старший Л. 93  
 Кребильон П.-Ж. де 63–64  
 Кромвель О. 124  
 Крылов И. А. 50–51, 52, 53, 56–57, 59, 60  
 Кумпан К. А. 269  
 Кутузов А. М. 145–146  
  
 Ла Барт Ф. де 117  
 Лагарп Ж.-Ф. 27, 33, 36–37, 40, 64, 172–173  
 Лагутин Е. С. 114, 116  
 Лафонтен А.-Г.-Ю. 74  
 Лафонтен Ж. де 37, 54, 57, 136  
 Лебедева О. Б. 40, 60, 66  
 Левин Ю. Д. 63, 112  
 Лермонтов М. Ю. 215–216, 260, 324  
 Лессинг Г.-Э. 27, 52  
 Либман М. Я. 94  
 Линецкая Э. Л. 205

Лобанов В. В. 34, 102, 130, 177, 195  
 Лозинский М. Л. 91  
 Ломоносов М. В. 42, 52  
 Лонгин 27  
 Лотман Ю. М. 30, 130, 146  
  
 Майков А. Н. 288, 298  
 Майков В. Н. 50–51  
 Макарий, архим. (в миру М. Я. Глухарев) 354  
 Максимов В. — см. *Евгеньев-Максимов В. Е.*  
 Мане Э. 304  
 Мария Федоровна, росс. имп. 109, 121, 149  
 Марк, евангелист 96  
 Маркантонио Р. 92  
 Маркович В. М. 220  
 Мармонтель Ж.-Ф. 33  
 Маттисон Ф. фон 37  
 Матяш С. А. 260  
 Медичи, семья 314  
 Мельгунов Б. В. 257  
 Мельшин Л. — см. *Гриневиц П. Ф., Якубович П. Ф.*  
 Мендельсон М. 103  
 Мерзляков А. Ф. 30–31  
 Меркель 36  
 Микеланджело Буонаротти 98, 314  
 Мильвуа Ш. де 37  
 Мильтон Дж. 100–113, 115, 124, 143, 164, 296  
 Мильчина В. А. 125  
 Михайлов А. В. 72  
 Монтень М. 91  
 Мордовченко Н. И. 31  
 Мочульский К. В. 302, 312, 325  
 Муравьев М. Н. 30

- Мушина И. 342  
 Мыггарски Я. 86
- Набоков В. В.** 135  
 Надеждин Н. И. 26  
 Назарова Л. Н. 312, 315, 321  
 Найман А. 277  
 Нарский И. С. 173  
 Неверов Я. М. 240  
 Некрасов Н. А. 20–21, 153, 166, 215, 232, 244–299, 306, 340  
 Нессельштраус Ц. Г. 89–90, 96–98  
 Новалис 63–64
- Обрезков А. В.** (псевд. А. О., А. И.) 128  
 Овидий (Публий Овидий Назон) 185  
 Остолопов Н. Ф. 135  
 Островский А. Н. 333
- Павел, апостол** 96  
 Павлищев Л. Н. 228–229  
 Павлищева О. С. 228  
 Павский Г. П. 354  
 Панаев И. И. 306  
 Панофский Э. 86, 94  
 Панченко А. М. 357–358  
 Пастернак Б. Л. 330  
 Перовский А. А. 220  
 Перро Ш. 66  
 Петр, апостол 96  
 Петрунина Н. Н. 131  
 Пигарев К. В. 131  
 Писемский А. Ф. 279  
 Платон 44, 71, 86–87, 124  
 Плетнев П. А. 11, 24, 27, 280, 348–349

- Плещеев А. А. 151, 155, 165  
 Победоносцев К. П. 350  
 Погодин М. П. 235, 244  
 Полевой Н. А. 36, 61, 83, 260–261  
 Померанцева Э. В. 196  
 Попов И. В. 32  
 Попов Ю. Н. 67  
 Портнова Н. А. 104  
 Поуп А. 113, 123–124, 127  
 Прийма Ф. Я. 283–284  
 Протасова А. А. 110–111  
 Протасова М. А. 110–111  
 Пумпянский Л. В. 221  
 Пушкин А. С. 3, 9, 27, 80, 89, 129, 156–157, 163–165, 172, 181, 184, 186, 215, 228, 232, 242, 244, 246–252, 254–256, 260–261, 263, 270, 273, 278, 282, 294, 340, 357  
 Пфеффель Г.-К. 142  
 Пыпин А. Н. 353
- Равель М.** 303  
 Радклиф А. 74  
 Расин Ж. 27, 74  
 Рафаэль Санти 67–72, 80, 98  
 Рачинский С. А. 41  
 Резанов В. И. 104, 128, 142, 150, 158  
 Рейзов Б. Г. 210–213  
 Реморова Н. Б. 53, 142  
 Рижский М. И. 353  
 Роденбах Ж. 303  
 Розанов В. В. 24, 167–168, 189, 252, 298  
 Розанов И. Н. 279  
 Романенко А. Д. 330  
 Романович А. 313  
 Рубенс П.-П. 185

Руссо Ж.-Ж. 33  
 Рюккерт Фр. 160, 266

Самойлова С. А. 231  
 Саути Р. 192–194, 197–199, 206–207, 219, 221  
 Сахаров В. И. 30  
 Семенко И. М. 151–152, 219  
 Сербинович К. К. 349  
 Сидоров А. А. 92, 94  
 Скатов Н. Н. 20, 264, 279, 293  
 Скафтымов А. П. 22  
 Скотт В. 78, 210–212, 217, 259  
 Смит А. 173  
 Снессорева С. И. 70  
 Соковнина К. М. 290  
 Сократ 87  
 Соллогуб В. А. 74  
 Соловьев В. С. 3–4, 23  
 Соловьев М. П. 349–351  
 Соловьев С. В. 49  
 Спенсер Э. 124  
 Сталь Ж. де 124–127, 160–161  
 Станкевич П. 350  
 Старчевский А. В. 279  
 Степун Ф. А. 318  
 Стерн Л. 40  
 Стравинский И. Ф. 318  
 Стурдза А. С. 34, 73, 230, 349  
 Сульцер И.-Г. — см. *Зульцер И.-Г.*  
 Сумароков А. П. 42, 52  
 Сумцов Н. Ф. 221

Тидге Х.-А. 9  
 Тимковский И. Ф. 144

Тихонравов Н. С. 36, 50  
 Толстой А. К. 340  
 Толстой Л. Н. 169  
 Толстой Н. И. 169, 198, 233  
 Томсон Дж. 37, 113, 115, 127, 142  
 Топоров В. Н. 6, 15, 132, 136, 140, 164, 223, 236, 238, 272  
 Третьяковский В. К. 42, 46–47  
 Тургенев Александр И. 8–10, 30, 182, 193–194  
 Тургенев Андрей И. 30  
 Тургенев И. С. 21, 215, 233, 282, 306, 315–325, 330–332, 335, 338–339  
 Тынянов Ю. Н. 186, 216, 257, 265, 277  
 Тютчев Ф. И. 165, 256, 260

Уваров С. С. 76, 156  
 Уланд Л. 206–207  
 Ульянов Н. И. 304  
 Уортон Т. 115–123, 128

Федоров Б. М. 156  
 Федотов Г. П. 311, 336  
 Фет А. А. 263, 340  
 Филарет, митр. Московский 353  
 Фирдоуси А. 160  
 Фирсов Н. 202  
 Фихте И.-Г. 34  
 Фичино М. 87, 91  
 Флориан Ж.-П.-К. 37, 53  
 Флоровский Г. В. 353  
 Фокин М. М. 303  
 Фонвизин Д. И. 44  
 Фонтенель де Бовье Б. де 66, 174  
 Франк С. Л. 165

- Франциск Ассизский 336  
Фридрих К.-Д. 180
- Хатчесон Ф. 173  
Хейзинга Й. 89  
Херасков М. М. 112  
Хованский Г. А. 147  
Ходасевич В. Ф. 233, 284  
Хоум Г. 33, 37
- Цветаева М. И. 189–190  
Цявловский М. А. 156
- Чернова А. 99  
Чернышевский Н. Г. 322–323  
Чехов А. П. 21, 301, 315, 317, 330–339  
Чистович И. А. 353  
Чуковский К. И. 319
- Шайтанов И. О. 91, 114  
Шаликов П. И. 32, 58  
Шамбинаго С. 220  
Шатобриан Ф.-Р. 117, 137, 214  
Шевырев С. П. 36, 222, 227, 235, 245, 280–281  
Шекспир В. 74, 96, 124  
Шеллинг Ф.-В. 34  
Шервинский С. В. 185  
Шиллер Фр. 11, 33–34, 37, 65, 74, 183, 223–224, 241, 277, 291  
Шиляева А. С. 315  
Шимкевич К. А. 263  
Шишков А. С. 353–355  
Шлегель Фр. 26

- Шлегель А.-В. 34, 67, 267  
Шпет Г. Г. 50  
Шпис Х.-Г. 74, 205
- Щепкина-Куперник Т. Л. 99
- Эбергардт И.-А. 36  
Эйхенбаум Б. М. 256, 265, 291–292  
Энгель И.-Я. 33, 36, 48, 50  
Эпштейн М. Н. 108, 117, 153  
Эфрон И. А. 246  
Эшенбург (Ешенбург) И.-И. 33, 103, 182
- Ювенал Децим Юний 56  
Юм Д. 33, 61, 173–176  
Юнг Э. 113, 127
- Языков Н. М. 243  
Якубович П. Ф. 262  
Янушкевич А. С. 33–34, 60, 66, 108, 111–112, 150, 215  
Яркова А. В. 312
- Dürer A. — см. *Дюрер А.*
- Ficini M. — см. *Фичино М.*
- Gray T. — см. *Грей Т.*
- Milton J. — см. *Мильтон Дж.*
- Panofsky E. — см. *Панофски Э.*

Platon — см. *Платон*

Pope A. — см. *Поуп А.*

Scott W. — см. *Скотт В.*

Southey R. — см. *Саути Р.*

Voss J.-G. 9

Warton T. — см. *Уортон Т.*

---

---

## Оглавление

Введение .....	3
Глава первая. Критико-эстетические воззрения В. А. Жуковского: источники, содержание, эволюция .....	23
Глава вторая. Категории поэтического мышления В. А. Жуковского. Меланхолия .....	81
Глава третья. Категории поэтического мышления В. А. Жуковского. «Ужасное» .....	170
Глава четвертая. Исторические судьбы традиций В. А. Жуковского в русской литературе. В. А. Жуковский и Н. А. Некрасов .....	232
Глава пятая. Исторические судьбы традиций В. А. Жуковского в русской литературе. В. А. Жуковский и биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева .....	300
Заключение .....	340
Приложение. Из рукописного наследия В. А. Жуковского. Переводы фрагментов Священного Писания .....	345
Указатель имен .....	390

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинским Домом) РАН*

Оформление переплета:  
В. А. Жуковский.  
Ф. Вендрамини с оригинала О. А. Кипренского 1816 г.  
(1817, гравюра)

*Научное издание*

**Прозоров Юрий Михайлович  
В. А. ЖУКОВСКИЙ  
В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ОСВЕЩЕНИИ.  
ЭСТЕТИКА. ПОЭТИКА. ТРАДИЦИИ**

*Монография*

Выпускающий редактор *А. П. Дмитриев*  
Корректор *Ю. А. Курбатова*  
Компьютерная верстка *С. В. Степанова*  
Художественное оформление *С. А. Гавриловой*

Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Академическая.  
Тираж 1000 экз. Заказ №

ООО «Полиграф»  
По вопросам оптовых закупок  
обращаться по тел.: 8–921–937–98–70

Первая академическая типография «Наука»  
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9-я линия, 12