

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

На правах рукописи

ПРОЗОРОВ
Юрий Михайлович

В. А. Жуковский в историко-литературном освещении.
Эстетика. Поэтика. Традиции.

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации в форме монографии
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Санкт-Петербург
2018

Работа выполнена в Отделе новой русской литературы ФГБУН Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций ФГБОУ ВПО Череповецкий государственный университет

Наталья Владимировна Володина;

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы ФГБОУ ВПО Санкт-Петербургский государственный университет

Александр Анатольевич Карпов;

доктор филологических наук, профессор, заведующая Отделом русской классической литературы ФГБУН Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН

Марина Ивановна Щербакова.

Ведущая организация — ФГБОУ ВПО Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.

Защита диссертации состоится 2018 г. в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 002.208.01 при Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН по адресу: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

С монографией можно ознакомиться в научной библиотеке и на официальном сайте Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.

Автореферат разослан _____ 2018 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор филологических наук

С. А. Семячко

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; «литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма», если следовать главному вердикту, вынесенному ему и его исторической миссии русской литературно-критической мыслью; ближайший предшественник и учитель А. С. Пушкина.

Эта историко-литературная репутация, соединенная с именем Жуковского и складывавшаяся в продолжение более чем двух столетий, носит ныне характер бесспорной хрестоматийности. Творческое наследие Жуковского – давно и незыблемо утвержденный памятник русской литературы и культуры. Подобного рода положение в истории может, однако, скрывать в себе и известное противоречие, как скрывает его за своей внешней признанностью феномен Жуковского: поэт, окруженный почитанием и легендой, совершенно недостаточно освещен историко-литературной наукой.

Состояние изученности проблематики исследования, ее актуальность. Литература о творчестве, общественной биографии, творческих связях, литературных и личных отношениях Жуковского почти необозрима. Многие позиции в библиографии родоначальника русского романтизма носят, однако, характер общего взгляда, круг их заметно сужается, как только возникает запрос на статьи и публикации специализированной тематики. В настоящей работе внимание автора сосредоточено на трех хотя и широких, но достаточно конкретных по своему содержанию областях творчества Жуковского: *эстетике, поэтике*, а также *исторических судьбах заложенных им художественных традиций*. Эти области творческого мира поэта, безусловно, имеют свою историю научного изучения, а вместе с тем отличаются неполнотой историко-литературных описаний и комментариев, фрагментарностью картины окружающего их культурного контекста.

В изучение литературно-критического творчества Жуковского и тесно связанных с этими его опытами эстетических взглядов основополагающий вклад еще в дореволюционные десятилетия внесли А. Д. Галахов и Н. С. Тихонравов, С. А. Соловьев и П. Н. Сакулин, а в советское время – Ц. С. Вольпе, Н. И. Мордовченко, Н. Л. Степанов, Р. В. Иезуитова, некоторые другие исследователи.

Изучение поэтики Жуковского – менее специализированная отрасль науки о его творчестве, отчасти неотделимая от общих характеристик поэта, посвященных ему

«взглядов», «речей», «очерков» и др. В этом смысле истоки научных знаний о художественном мастерстве Жуковского могут быть возведены еще к отзывам писателей-современников, сопровождавшим первые появления в печати его стихотворений, баллад, поэм. К числу этих откликов принадлежали суждения таких современных Жуковскому представителей русской литературы, как А. С. Грибоедов, Н. И. Гнедич, А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, Н. В. Гоголь... Юбилейные даты 1883 (100-летие со дня рождения) и 1902 годов (50-летие со дня смерти) принесли серию исследований, заложивших основы фактических знаний о Жуковском, принципы научного анализа его произведений; особое место в этом ряду заняли книги и статьи К. К. Зейдлица, Н. С. Тихонравова, П. Загарина (Л. И. Поливанова). В начале XX столетия вышли в свет два выдающихся труда о Жуковском, энциклопедических по масштабам накопления историко-литературного материала и уделявших уже и специальное внимание вопросам его поэтики: книга А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» (1904) и два выпуска исследования В. И. Резанова «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского» (1906, 1916). В послереволюционные десятилетия традиции изучения Жуковского под углом зрения его поэтики были умножены П. Н. Сакулиным, Б. М. Эйхенбаумом, В. М. Жирмунским, Ц. С. Вольпе, В. В. Виноградовым, Г. А. Гуковским. Мысль Г. А. Гуковского, согласно которой в поэзии Жуковского семантические возможности слова вышли за границы его лексических и грамматических значений и слово стало определять «не столько предмет описания, сколько описывающее сознание», получила характер одного из фундаментальных научных представлений о художественном своеобразии поэта.

Вторая половина XX и начало XXI веков образуют хронологию новейшего периода изучения наследия Жуковского, — времени, отмеченного значительным подъемом научного интереса к поэту. В преддверии периода стояли работы Н. В. Измайлова и И. М. Семенко, тесно связанные с задачами вышедших в 1950-1960-е годы изданий сочинений Жуковского. В 1970-1990-е годы большая работа по изучению Жуковского и восстановлению всей сложности его подлинного исторического облика была развернута академическим литературоведением и прежде всего учеными Пушкинского Дома (Р. В. Иезуитова, В. Э. Вацуро, Ю. Д. Левин, Р. Ю. Данилевский).

Обозначенные десятилетия – время новых подходов в изучении романтизма Жуковского, заявивших о себе в исследованиях Е. А. Маймина, Ю. В. Манна, С. Е. Шаталова, В. И. Коровина, на страницах посвященных «первому русскому романтику» академических сборников, приуроченных к его 200-летней годовщине. Акцентировавший, вслед за А. Н. Веселовским, сентименталистскую родословную поэта

В. Н. Топоров в это же время публикует в зарубежной научной печати цикл больших статей о Жуковском и среди них – исследование элегии «Сельское кладбище», сыгравшей историческую роль своеобразного истока русской поэзии XIX века.

В 1990-е годы в науку о Жуковском приходит молодое поколение ученых, обновляющих и саму ее проблематику. Наибольшую известность среди них получил И. Ю. Виницкий, автор оригинальных работ о поэтической историософии Жуковского, а также о меланхолии в его мирозерцании («Утехи меланхолии», 1997). Этот последний труд оказал известное влияние на развитие замысла вошедшей в состав нашей книги главы о проблемах меланхолии, освещаемой нами, впрочем, не только в связи с мирозерцанием Жуковского, но прежде всего в отношениях к его поэтической практике.

В продолжение последней четверти XX столетия в Томском государственном университете на основе исследований входящей в его книгохранилище библиотеки Жуковского происходит становление филологической школы, осуществляющей себя в первую очередь как школа изучения Жуковского. Большинство трудов этой школы включает в круг своей проблематики и вопросы поэтики. Отличительная черта подхода к этим вопросам, обозначенного в нашей работе, заключается в сосредоточенности на тех основаниях творчества Жуковского, которые получают наименование категорий его поэтического мышления. *Категорией поэтического мышления* мы называем наделенное образными формами устойчивое понятие, проникающее творческий мир поэта, концентрирующее вокруг себя комплексы художественных мотивов и знаменующее собой своеобразие авторской индивидуальности. В центральных главах диссертации подробно рассматриваются две из этих категорий: меланхолия как этико-эстетическая доминанта элегической лирики Жуковского и «ужасное» как поэтизируемое качество его балладного (и не одного балладного) мира.

Что касается вопросов об исторических судьбах традиций, порожденных поэзией Жуковского, то нельзя не увидеть, что изучение этой проблематики относилось по преимуществу к творчеству младших современников поэта, более всего к Пушкину и писателям пушкинского круга, а также к Лермонтову, Гоголю и отчасти Тютчеву. Воздействие, оказанное Жуковским на более поздние явления русской литературы, считалось, во многом ошибочно, уже затухающим. Между тем творчество Жуковского сохраняло значение живого и влиятельного фактора развития для большинства писателей и во второй половине XIX, и в начале XX столетий. Научная литература, например, о Некрасове изобилует указаниями на постоянное присутствие в его поэзии памяти о Жуковском, хотя обобщающая работа о творческих связях двух поэтов библиографиями не зафиксирована. Попыткой восполнить этот пробел в историко-литературных знаниях, а

равно систематизировать наблюдения, уже накопленные в науке ранее, является раздел нашей работы, в котором рассматриваются усвоение и преобразование творческих уроков Жуковского в поэзии Некрасова. Новые сведения, отражающие ключевое положение Жуковского в литературном кругозоре писателя XX века Бориса Зайцева сосредотачиваются в главе, посвященной этой малоизученной тематике.

Необходимость новых путей в изучении эстетики и поэтики Жуковского, а равно и расширения диапазона научных представлений о значении традиций поэта в развитии русской литературы XIX-XX вв.; продолжающиеся в сегодняшнем научном движении и затрагивающие нашу работу процессы обособления предмета историко-литературной гносеологии от гегемонизма общественной истории, — все это обуславливает **актуальность** предпринятого исследования.

Объектом научного рассмотрения послужила в монографии совокупность художественных (по преимуществу поэтических), литературно-критических, эпистолярных сочинений Жуковского, а также его дневники, эстетические конспекты, внежанровые записи и фрагменты.

Предмет исследования – различные формы и аспекты соотнесенности творчества Жуковского с историко-культурным контекстом современной ему эпохи и, под определенным углом зрения, прошлого и будущего.

Цель работы состоит в обнаружении и описании наиболее значимых эстетических и художественных оснований творчества Жуковского, установлении их историко-литературного генезиса, их содержательного объема и своеобразия, а также перспектив наследования в литературе и культуре исторически развивающихся традиций.

Достижение обозначенной цели предусматривает решение ряда **основных задач**:

— воссоздать на основе прижизненных журнальных публикаций, дневников, эпистолярного наследия Жуковского, архивных источников и опубликованных материалов его библиотеки эстетический кругозор поэта, историю и эволюцию его литературно-критического творчества;

— проследить динамику эстетических воззрений Жуковского и его литературной позиции, начиная от новаторских исканий 1800-1810 гг. и заканчивая консерватизмом 1840-х гг.; показать внутреннее единство различных этапов развития литературного и эстетического мышления поэта;

— исследовать исторические истоки и сложившиеся в творчестве Жуковского формы *меланхолии* как ключевой категории его поэтического мышления в лирических жанрах;

— изучить поэтическую топику и психологическое содержание *меланхолии* в произведениях Жуковского;

— рассмотреть «меланхолические» темы поэзии Жуковского как начальный фазис психологизма русской литературы XIX в.;

— поставить вопрос об «ужасном» как новой категории поэтического мышления Жуковского, рождающейся в контексте его балладного творчества и в связи со становлением поэтики русского романтизма;

— изучить поэтические модификации «ужасного» в произведениях Жуковского и их своеобразие; проанализировать трагическое в «сладостной» форме как выражение поэтической индивидуальности Жуковского;

— рассмотреть влияние «ужасного» как характерной особенности творчества Жуковского на литературу русского романтизма и в частности на романтическую повесть;

— поставить вопрос о развитии традиций Жуковского в поэзии второй половины XIX в.;

— рассмотреть воздействие Жуковского на поэзию Н. А. Некрасова в разные периоды творческой биографии последнего;

— проанализировать закономерности отрицания и утверждения традиций Жуковского в поэзии Некрасова;

— выявить мотивы творческих интересов Б. К. Зайцева к биографии и поэзии Жуковского;

— показать творческое родство Жуковского и Зайцева в исканиях сверхлогических значений слова.

Методологическую основу исследования образует историко-литературный подход к предмету изучения, сочетающийся со сравнительно-историческим и формальным методами анализа литературных произведений.

Историко-литературный подход к изучаемому материалу, обозначенный в качестве ведущего в заглавии работы, предусматривает, как писал еще А. П. Скафтымов («К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы»), прежде всего генетическое понимание предмета, его рассмотрение «в процессе становления», «знание его опричинивающих факторов». 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

богатым генетическим наследством, главным образом под этим углом зрения рассматривается в работе.

В области методологии историко-литературного знания, а равно теоретико-литературных представлений, значение ориентиров сохраняли для автора монографии принадлежащие к разным научным традициям и школам и вместе с тем обращенные многими своими сторонами к обозначенным филологическим подходам и методам труды А. Н. Веселовского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, Г. А. Гуковского, А. П. Скафтымова, Н. Я. Берковского, В. Н. Топорова, В. Э. Вацура...

Источниками исследования стали в первую очередь поэтические произведения Жуковского, в большинстве своем опубликованные в собраниях сочинений поэта, прижизненных изданиях, периодической печати XIX-XX столетий, дневники и переписка поэта, также увидевшие свет в книгах и журналах, по преимуществу на рубеже этих веков, архивные материалы. В круг источников диссертации входят также произведения русских и зарубежных писателей и теоретиков литературы современных Жуковскому и образующих параллели к его эстетическим и художественным исканиям, а также литературные памятники позднейших исторических эпох, составившие и обозначившие собой продолжение и развитие традиций Жуковского в русской литературе второй половины XIX-XX столетий (наиболее обстоятельно рассматриваются в этом отношении поэзия Н. А. Некрасова и биографические повествования Б. К. Зайцева о русских писателях-классиках).

Научная новизна исследования обуславливается той историко-литературной проблематикой, в свете которой рассматривается в нем творчество Жуковского. В книге впервые выявлены и описаны наиболее значимые категории его поэтического мышления (меланхолия, «ужасное»), комплексы традиций поэта, участвовавших в развитии русской литературы позднейших исторических периодов. В этой связи внимание в работе уделяется тем аспектам творчества Жуковского, которые ранее не были предметом научного рассмотрения и анализа. В книге впервые публикуются обнаруженные нами в архивном собрании рукописей Жуковского переводы фрагментов Священного Писания. Новонайденные материалы помещены в Приложении.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Ранние эстетические представления Жуковского, выразившиеся в его литературно-критических выступлениях в 1800-е гг. (до 1811 г.), а также материалы его самообразования («Конспект по истории литературы и критики»), свидетельствуют о его

широчайшем критико-эстетическом кругозоре, сложившимся под влиянием главенствовавших учений эпохи Просвещения. Можно утверждать, что ни одно из сколько-нибудь значительных явлений, составлявших эту сферу знаний в европейском Просвещении, не прошло мимо внимания Жуковского.

2. В литературном и эстетическом наследии эпохи Просвещения Жуковский останавливал внимание прежде всего на том, что заключало в себе «романтический потенциал».

3. В своих занятиях литературной критикой Жуковский, следуя сложившимся правилам и обычаям, нередко касался традиционных тем просветительской литературной мысли. Одна из них, получившая характер центральной, – «о нравственной пользе поэзии» (название статьи 1809 г.). Однако уже в относительно ранний период своей биографии поэт не возлагал ни на литературу, ни на критику дидактических функций и не мыслил литературного творчества вне сферы его самоценности. По его убеждению, нравственная миссия литературного произведения возможна ровно настолько, насколько оно выполняет свое самостоятельное предназначение. Требование моральности Жуковский исключает из ведомства теоретической поэтики, оставляя его необходимым лишь для личности художника.

4. Во второй половине 1810-х – начале 1820-х гг. создаются эстетические декларации Жуковского, которые должны рассматриваться как манифесты романтического писателя. Особое место среди них принадлежит очерку «Рафаэлева Мадонна», мотивы которого сближаются с мотивами ряда стихотворений этой поры, предполагающими, что искусство призвано облекать во внешние материальные образы рационально непостижимые сущности бытия.

5. В последние десятилетия своей жизни Жуковский застает в литературе такие процессы и явления, в которых он не мог не ощущать глубокой чуждости. Демократизация художественной и прежде всего литературной деятельности, обращение искусства к воспроизведению низового социально-бытового материала, эстетизация «натуральности», вторжение в художественное пространство массового человека, — все это заставляет Жуковского занять позицию протестующего антагониста нового литературного движения. В изменившемся литературном ландшафте Жуковский продолжает отстаивать традиционные ценности классического и романтического, в его идеалистическом изводе, искусства.

6. Среди категорий поэтического мышления особое 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. 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. На основе меланхолической душевности произошло становление психологизма в поэзии Жуковского, а через нее — и в позднейшей русской лирике и русском романе XIX в.

7. Ключевую роль играет в поэтической системе Жуковского категория «ужасного», 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, было «сладостным». Наибольшее развитие у Жуковского категория «ужасного» получила в балладах. Усложнение балладных сюжетов позволило Жуковскому создать и произведения с новым качеством поэтики «ужасного» — облекающие трагическое в «сладостные» интонационно-мелодические формы («Замок Смальгольм»).

8. Поэтические традиции, сформировавшиеся в творчестве Жуковского, получили сложное развитие в поэзии второй половины XIX в. Одним из восприимчивых этих традиций стал Н. А. Некрасов. Отношение к Жуковскому на протяжении его 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 традиции собственными исканиями, особенно в области стихосложения. Некрасов унаследовал от Жуковского, впервые широко применившего трехсложные стихотворные размеры и более всего в балладах, эти метrorитмические 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. В 1870-е гг. в поздней лирике Некрасова реминисценции Жуковского становятся более акцентированными. В

высокой поэзии романтизма поэт ищет подтверждения поэтических прав заполнявшей его произведения народной темы.

9. 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 пронизывающего повествование психической атмосферы, и твердое вещество эпоса стремится перейти в «воздушные» состояния лирики.

Три биографических книги — «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954) отражают для Зайцева единый 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 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 русской литературе развивающуюся эстетику, в основе которой лежит стремление привести в действие сверхрациональный потенциал слова. Исток этой эстетики заключает в себе творчество Жуковского.

Теоретическая значимость работы состоит в осуществлении и развитии историко-литературного подхода к изучению явлений словесного творчества в единстве их генетических и формальных признаков.

Научно-практическая значимость. Материалы и результаты работы могут найти практическое применение в изданиях сочинений В. А. Жуковского и других русских писателей, при подготовке научного комментария к ряду памятников русской литературы XIX-XX столетий. Положения и выводы монографии могут также быть использованы в учебной практике средней и высшей школы, в общих и специальных курсах по истории русской литературы, при разработке учебных и методических пособий для студентов филологических факультетов ВУЗов, что было уже предпринято нами в процессе подготовки главы «В. А. Жуковский и “элегическая школа”» в учебнике для высшей школы, выпущенном издательским центром «Академия» в 2012 г. (см. список работ, опубликованных по теме диссертации, № 40, а также примыкающие к нему №№ 38-39).

Апробация исследования. Положения и выводы исследования прошли апробацию при чтении лекционных курсов и проведении семинарских занятий по русской литературе XIX в. на филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета в 2007/2008 – 2013/2014 учебных годах, а также на факультете менеджмента культуры Санкт-Петербургской Академии культуры и искусств в 2000/2001-2010/2011 учебных годах. По мотивам монографии были сделаны доклады на XXXIII (январь 2006 г.), и XXXIV (январь 2008 г.) и XXXVI (январь 2012 г.) Некрасовских конференциях в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН, на международной научной конференции «Основание национального театра и судьбы русской драматургии» в Санкт-Петербургском научном центре РАН (сентябрь 2006 г.). Доклады, отражающие материалы книги, были включены в программы Третьих Лихачевских чтений в Пушкинском Доме, посвященных 100-летней годовщине академика Д. С. Лихачева («Культурное наследие Древней Руси», ноябрь 2006 г.) и научной сессии Отделения историко-филологических наук РАН «Проблемы сохранения и изучения культурного наследия: к 100-летию академика Д. С. Лихачева» (декабрь 2006 г.). Проблематика одной из центральных глав исследования, посвященной меланхолии как категории поэтического мышления Жуковского, была изложена в докладе, прочитанном на научной конференции «В. А. Жуковский в XXI веке» во Всероссийском музее А. С. Пушкина (апрель 2008 г.). Усвоение традиций Жуковского в поэзии Некрасова стало предметом доклада, сделанного на I Некрасовских чтениях в Пушкинском Доме (апрель 2009 г.). Два доклада на темы эстетики и поэтики Жуковского были прочитаны на ежегодных Герценовских чтениях на кафедре русской литературы в Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена (апрель 2012 г., апрель 2013 г.). Поэтика «ужасного» в поэзии Жуковского была рассмотрена в докладе на международной научной конференции «Все страхи мира: horror в литературе и искусстве» в Пушкинском Доме РАН (апрель 2014 г.).

Существенная часть апробационной работы была выполнена в процессе подготовки и редактирования изданий академического типа и научного комментария к ним: Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова в 4-х томах (издательство Пушкинского Дома, 2014; т. 2. Поэмы. Ответственный редактор тома), Полного собрания стихотворений А. К. Толстого в 2-х томах (СПб.: Наука, 2016, серия «Литературные памятники»; ответственный редактор), Полного собрания сочинений А. К. Толстого в 5-ти томах (М.: Классика, 2017; т. 1. Стихотворения. Ответственный редактор тома); т. 2. Лирика. Баллады. Сатирические стихотворения. (М.: Классика, 2017. Ответственный редактор тома).

Основное содержание работы.

Во **Введении** освещаются краткая история изучения творчества Жуковского в историко-литературной науке, степень научной разработанности проблематики, затронутой в монографии, а также актуальность и научная новизна исследования.

В главе первой – «Критико-эстетические воззрения В. А. Жуковского: источники, содержание, эволюция», — имеющей значение базовой для изучения эстетики поэта, автор сосредотачивает внимание на его теоретических представлениях об искусстве и литературе, нашедших наиболее полное отражение в его литературно-критических сочинениях.

Предметом рассмотрения становятся в главе истоки творчества Жуковского-теоретика литературы и литературного критика, его образовательный базис. Поэт опирался на богатейшую критико-эстетическую традицию XVII-XVIII вв., на наследие эпохи Просвещения, которое он воспринимал не в качестве архаики литературной мысли, но в качестве ее классики. В 1808-1811 гг. в журнале «Вестник Европы» появляется не менее пятнадцати произведений Жуковского в жанрах критической прозы, обширный цикл статей о литературе, театральных рецензий, эстетических рассуждений и заметок.

Литературно-критические сочинения Жуковского, появившиеся на свет одновременно с теми его поэтическими произведениями, которые определили общее направление его творчества (в это же время создавались его первые баллады), оставляли у позднейших читателей впечатление определенного литературного отставания критико-эстетической мысли Жуковского от его поэтического развития. Между тем и романтизм позднейшей поэзии Жуковского, романтизм ранний, формирующийся, многими нитями связанный с доромантическими литературными явлениями, медлил развернуться в полноте метода и избегал крайностей эстетического бунтарства, свойственного кульминационным стадиям романтического искусства.

Внимание к эстетике эпохи Просвещения 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 характернейших морально-психологических настроений сентиментализма и раннего романтизма, а именно того, которое Лоренс Стерн именовал «joy of grief», «наслаждение печали», и тематизация которого происходила во

многим в образах переходного душевного состояния, пограничного между отрицательным и положительным мироощущением, — меланхолии.

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).

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. Осознание и объяснение непосредственных реакций художественного вкуса, образуемого «чувством и знанием красоты в произведениях искусства», равно как и непосредственных проявлений творческого духа, того «пути, по которому творческий гений дошел до своей цели», составляли для Жуковского генеральную задачу критики.

Значительное место в литературно-критическом творчестве Жуковского занимал унаследованный от XVIII в. вопрос о моральном содержании и назначении критики. 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.

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».

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 нравоучение в басне, поскольку объективным следствием такого требования оказывалось не что иное, как утрата нравоучением прежнего господства.

Что касается сатиры, то 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 отметил возможность поэзии в самой дидактике. Кантемир у него психолог, стилист, художник.

В статье «О басне и баснях Крылова» выдвигалась 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. 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, пояснения путей преобразования французской басни в русскую в творчестве Крылова одновременно проливали 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 нисколько не помешали 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*» (А. Н. Веселовский), служит доказательством и статья «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» (1810), перевод фрагментов предисловия Ж. Делиля к французскому изданию «Георгик» Вергилия (1784). 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 личностного опыта, в соответствии этого опыта внутреннему миру создателя оригинала.

1810-е годы и в особенности их вторая половина, начало 1820-х годов по справедливости признаются историками литературы периодом творческих кульминаций Жуковского как романтического писателя. Именно в это время создаются такие его поэтические произведения, 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.

В насыщенном романтическом контексте родился в 1821 году и еще один критический этюд Жуковского, читавшийся современниками как эстетическая декларация, — «Рафаэлева Мадонна». 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. В «Приготовительной школе эстетики» (1804), главном эстетическом труде Жан-Поля, Жуковский мог прочесть знаменательные строки: «Мария придает романтическое благородство всем женщинам; Венера — только прекрасна, а Мадонна — образ романтический».

Возможность романтического истолкования ренессансного образа, распознавание романтических значений в 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 послужила важным источником статьи Жуковского о «Сикстинской мадонне».

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».

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 осмыслял современное его творческому закату литературное движение с повысившимся градусом оценочности, 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), понимавший красоту в искусстве в отношениях 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».

Критико-эстетические опыты Жуковского были во многом опытами осмысления гуманистического содержания литературы и искусства. В терминах истории философии эта позиция получила наименование «эстетического гуманизма» (В. В. Зеньковский). Образовавшее собой исток русской поэзии, творчество Жуковского содержало в себе и предпосылки развития русской мысли.

В главе второй — «Категории поэтического мышления В. А. Жуковского. Меланхолия» — рассматриваются история и исторически изменчивое содержание обозначенного в заглавии понятия, лежащего в основании творчества поэта. В понятии меланхолии, в самом слове, широко бытовавшем в европейском гуманитарном обиходе в эпоху Просвещения, 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: темперамент обозначался образами вечера, осени и пожилого возраста. Научно-философские представления о меланхолии, сложившиеся в античности и во многом унаследованные средневековьем, соединяли ее с кругом тематики по преимуществу отрицательного характера, с образами мрачности, печали и скорби (Данте, Монтень и др.). В эпоху Возрождения содержание понятия меняется, оно обогащается качествами внутренней углубленности и творческой потенциальности. Этому в значительной мере способствует гравюра А. Дюрера «Меланхолия» (1514). Дюрер возвысился над условностями аллегоризма и сочетал олицетворение меланхолии с мыслью о глубинах творческого духа, с идеей гения.

В 1630-е гг. Джон Мильтон, написал «парные» поэмы «L' Allegro» («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».

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, взалкавшей знания и веры». Божество песнопений, Меланхолия Мильтона — это еще и богиня уединения и отшельничества, чтения и философствования, созерцательности, визионерства и вообще духовного зрения.

Для элегической лирики XVIII — начала XIX вв. чрезвычайно перспективным оказался намеченный Мильтоном 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) и которая ляжет в основу критических представлений об элегическом жанре, но и во многом предопределял одну из тематических доминант жанра. Британская поэзия личности, — а именно таковой она явилась 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», прокладывая 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 кладбищенские элегии Томаса Грея, ни ностальгические картины сельской гармонии у Оливера Голдсмита. В меланхолии литература Англии открывала богатейший источник гуманистической 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 былого греха.

Открытая этой поэзией новая поэтичность отражала пришедшую в культуру рефлексию относительно непрямых путей протекания психологической жизни человека, недоступных логическому познанию способов мировосприятия.

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» 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 запечатлела единственным знаком и словом: «меланхолия».

Мадам де Сталь суммировала в своем трактате важнейшие имена и художественные факты, составившие английскую традицию сентиментально-предромантической «меланхолической» поэзии. С большой степенью точности писательница прогнозировала готовую уже развернуться творческую биографию русского поэта Жуковского. Названные ею памятники английской поэзии 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 следы в его позднейшем творчестве.

Концентрация «меланхолической» *топики* как совокупности тематически ассоциированных художественных мотивов происходила у Жуковского уже 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». Эта в определенной степени «школьная» проза аккумулировала в себе отмеченные типологической близостью образные клише и сочетала их в единой *картине меланхолически окрашенного мира*. Меланхолический «тихий» пейзаж — воплощенное в образах «спокойной природы» 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», согласно образной

формуле поэта; тишина, нарушаемая лишь шелестом листвы или журчаньем ручья; гладь воды (озера, реки, потока), отражающая берега, нередко — главы церквей; дубравы (рощи, лес) и долины (поля, луга) как «обители 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.

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 — подчеркнем и то, 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. 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 и русская философская эстетика и литература XVII столетия.

О двойственной природе меланхолических чувствований писал в своем сочинении «О приятности грусти» (1781; перевод из Ф.-Х. Геллерта) розенкрейцер, известный переводчик и мистический писатель екатерининских времен А. М. Кутузов, один из первых пророков меланхолии в русской литературе, оказавший заметное влияние на Н. М. Карамзина, 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».

Наибольший же литературный резонанс среди карамзинских поэтических деклараций получило стихотворение «Меланхолия. Подражание Делилю» (1800), вольное переложение фрагмента поэмы Жака Делиля «Воображение» (1780—1806). Под пером

Карамзина меланхолия представляла не столько как смешение печали и радости, сколько как пограничное состояние, наделенный свойствами обратимости переход одной психологической противоположности в другую. Восприимчиком и наследником этих традиций был Жуковский. Состояние «сладостной печали» есть господствующее состояние природы и человека в элегиях Жуковского. Уже в «Сельском кладбище» внимание читателя останавливало не лишенное загадочности душевное состояние меланхолически настроенного «элегического героя»: «в горести беспечной». Тоскуя по утраченной юности, лирический персонаж элегии «Вечер» (1806) равным образом представлял в поэтическом свете и ее положительные, и ее отрицательные переживания. 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. Поэт ищет наслаждений и в отцветающей осенней природе, в состояниях ее предсмертного замирания («Славянка», 1815).

В аналогичную эстетическую среду попадает у Жуковского и предельное из отрицательных состояний мироздания — сама смерть, предстающая в окружении избранных образных эссенций элегической поэзии, как «любимая мечта», в венке из «цветов меланхолии» («К Филалету», 1809). 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: живописный портрет Жуковского, написанный в 1816 г. О. А. Кипренским. 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... В пушкинской стихотворной надписи к портрету («Его стихов пленительная сладость...», 1818) отразилось глубокое понимание и поэтического мира Жуковского, и живописного замысла Кипренского. Пушкин дает вернейшее прочтение его психологического и культурно-исторического содержания, его «меланхолической» идеи. Эти взаимосвязи и взаимопереходы противоположных душевных состояний, это сосуществование печали и

радости, скорби и утешений, сосуществование, доходящее до взаимообусловленности, — это и есть в существенных чертах содержание поэтических созерцаний Жуковского, отмеченных «печатью меланхолии».

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. В предпосланном поэме «Наль и Дамянти» (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». 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). 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. В отличие от мадам де Сталь, Жуковский не считал меланхолию преимущественной принадлежностью христианской культуры. В написанной в период работы над переводом «Одиссеи» статье «О меланхолии в жизни и поэзии» (1846), различие меланхолии и христианской скорби приобретало характер этико-теософской концепции.

Те представления об индивидуальной психологической жизни, которые предполагали ее составленность из разнородных и противоположных начал, допускали в бытии этих начал взаимопроникновения, 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). В поэзии молодого Пушкина та противоречивость душевной жизни, которая первоначально была осознана как преимущественное психологическое содержание меланхолии, представала содержанием любовного переживания в его подлинной глубине и сложности («Желание», 1816; редакция 1825 г.). В поздней же пушкинской лирике поэтические приемы

«меланхолического текста», обнаруживающие эстетическую равноценность аксиологически контрастирующих явлений, становятся необходимым художественным оснащением, без которого нельзя обойтись в стихотворении на традиционную тему, с канонической топикой и заглавием, — таком, к примеру, стихотворении, как «Осень» (1833). Философско-метафизический акцент вносил в меланхолическое восприятие осени Ф. И. Тютчев, но наслаждение увяданием — и его пейзажная тема («Овеян вещею дремотой...», 1850). 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.

Мотивы психологической рефлексии, порожденной меланхолической культурой, звучали и в русском романе XIX века, жанре, для которого задачи психологического познания личности имели первенствующее значение. Интеллектуальное и имажинативное наследие поэзии и романа XIX века приняла в начале XX века и русская философская мысль.

Меланхолия явилась этико-психологической репрезентацией человека Нового времени, совокупностью душевных свойств, отличающих его от человека более ранних исторических эпох, знаменательной философско-поэтической темой 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. 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”» — посвящена малоизученной проблематике тех эмоционально-психологических аффектов «страха», которые вошли в литературу вместе с открытиями романтизма.

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...». Эти последние критик связывал с эстетикой романтической баллады. Балладные «ужасы» под определенным углом зрения могли производить и производили на читателей впечатление художественной антитезы меланхолическим интроспекциям элегической лирики.

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

Весьма характерен для Жуковского оказался его интерес к жанру трагедии, выразившийся, в частности, в переводе статьи английского философа-сенсуалиста Давида Юма «Рассуждение о трагедии» (Вестник Европы. 1811. № 8). Основной вопрос, которым задавались автор статьи и ее переводчик, сводился здесь к тому, что трагедия парадоксальным образом сочетает в себе отрицательные аффекты («ужас, горечь, сострадание») с их положительным воздействием на зрителя. «Неприятные» аффекты способны, по мысли Юма, преобразовываться в «приятные чувства» и за счет воздействия на человека художественных средств во всем многообразии этого понятия.

К трагедии как особому и даже исключительному художественному виду, который «делает для нас ужас и сожаление приятными» («Конспект по истории литературы и критики»), 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. 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.

Чем ближе европейская культура подходила к границам романтизма, тем более сближались этико-психологические и эстетические полярности, тем более оправданий было у этих сближений. В 1790-е годы эстетические идеи слитного существования отрицательных и положительных состояний, «ужаса» и «удовольствия» получают распространение и в русской литературе и критике, наиболее заметным образом – в творчестве Н. М. Карамзина. 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».

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 время 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*» предусматривались в качестве отдельного, обособленного «подвида» в системе новых, романтических жанровых форм.

Литературная репутация, которую составили Жуковскому 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».

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. 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 черном коне вдвоем, и кто сидел впереди». Особую поэтическую достоверность этой «небылице» — «британской музы небылице» — придавало существование средневековых источников.

Мотивы относительности материальных сил перед абсолютностью сил трансцендентных, ограниченности земного перед безграничностью потустороннего в первую очередь воспринимались в средневековой культуре культурой романтической. 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 всемогуществе дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха. Такого рода зависимость несла в себе черты подлинно «ужасающих» закономерностей, но им во многом были обязаны своей содержательностью балладные сюжеты.

Изображение владыки ада в балладах Жуковского наряду с концентрацией сверхъестественного, как в балладе, переведенной 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.

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. Дополняющую поэтическую параллель к этому образу представляет собой в балладах Жуковского наделенный фольклорной родословной, хотя подчас напоминающий и о «грозных эффектах чернокнижия» ворон.

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. Варьирующее дублирование сюжетных построений у Жуковского не редкость. 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). «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. 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 повествовательный «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, «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», нисколько, впрочем, ее не разрушая, но внося в нее порой недостающий ей драматизм.

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. 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). Творческая общность баллад Жуковского и гоголевского «Вия» 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 закрытые, в глубины противостояния добра и зла.

Порождаемое балладной поэзией взаимодействие контрастирующих психологических начал 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, оказывалось более тесным, чем было принято думать ранее, и она представала 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», 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. Здесь, безусловно, являл себя и игровой характер поэзии, коль скоро 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 сердцевиной поэзии Жуковского, сохраняли для него полноту качеств реальности, ту подлинность, которая нередко ищет необходимой для нее «прикровенности» в мире условностей.

В четвертой и пятой главах 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”» исследование останавливается на лирике (и отчасти лиро-эпике) Н. А. Некрасова (**глава четвертая «Исторические судьбы традиций В. А. Жуковского в русской литературе. В. А. Жуковский и Н. А. Некрасов»**). Воздействие Жуковского на поэзию Некрасова сказалось уже в первой и отмеченной печатью подражания некрасовской книге – «Мечты и звуки» (1840). 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»). 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. В балладе «Рыцарь» разрабатывался также восходящий к Жуковскому сюжетный мотив превращения героя-воина в героя-святого. Баллада «Водяной» была связана с мотивами тех баллад Жуковского, в которых природа представляла как таинственный мир, одушевленный внутренней жизнью, но закрытый от человека непроницаемой материальной оболочкой.

Достаточно давно обратило на себя внимание критики и то обстоятельство, что уже в юношеских стихотворениях Некрасова, а тем более в его позднейшей поэзии возрастает, прежде всего в сопоставлении с поэзией предшествующих периодов, доля трехсложных стихотворных размеров. Перевеса над ямбами и хорями трехсложники в метрическом арсенале Некрасова, впрочем, не получают, их распространенность становится здесь немногим выше уровня четверти стихотворных строк, и рост их использования 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 «дактилизирован» 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 хореическим 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 брожения» «разложением пушкинского канона».

Чрезвычайно показательна 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 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. «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.

Одной из основных форм некрасовской рецепции наследия Жуковского в 1840-1850-е гг. становится пародирование. В 1845 г. Некрасов решил испытать «эпический иммунитет» гексаметра, 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, опубл. в 1844 г.) вышла из-под пера Жуковского на основе немецких источников, в частности переложения, сделанного поэтом и ориенталистом Фридрихом Рюккертом. Выбор гексаметра 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, что позволяло ему перенести греческий гекзаметр на древнеиндийский эпос, он, рассматривал свою работу над «Налем и Дамаянти» как одно из предварений работы над переводом «Одиссеи». 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.

Преодоление традиций Жуковского в творчестве Некрасова — одно из показательных явлений характерной для русской литературы середины XIX в. «деромантизации». Полемика с Жуковским введена в целый ряд значительных, хотя и наружно далеких от литературных споров некрасовских стихотворений. Полемические 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 кладбище» (1802). 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 канон 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 александрийский стих.

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. В одной из хрестоматийных поэтических деклараций («Вчерашний день, часу в шестом...», 1848) 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). Воспроизведением акустического и отчасти графического рисунка, уже вошедшего в состав поэтической традиции, отношение к ней и связь с ней в стихотворении 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.

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. 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.

Во второй половине творческой биографии, в 1860-1870-е гг., характер взаимодействий с литературными предшественниками в поэзии Некрасова заметно меняется. 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. В стихотворении «Элегия» Некрасов возвращается к той картине мира, которую создавала сентиментально-романтическая элегия, воспроизводит и некоторые синтаксические особенности, характерные для языкового строя элегической поэзии Жуковского. Здесь вновь совершается актуализация и традиционных символов поэтического ремесла, таких, как *Муза* и *лира*, и элегических образов сельского уклада и земледельческого труда. 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.

Пятая глава работы – «Исторические судьбы традиций В. А. Жуковского в русской литературе. В. А. Жуковский и биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева» — посвящена сложным отражениям поэзии «первого русского романтика» в прозе «последнего классика». Творчество Зайцева 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 самым 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*.

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 высокоразвитую 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». Неотъемлемым свойством зайцевского «рассказа-поэмы» было создание волнующей психической атмосферы, по своему значению неизмеримо более «экзистенциальной», чем источавшая эту атмосферу эмпирическая материя повествования. 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.

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 бóльшую содержательность. Этот метод – имеющий странную судьбу в русской литературе, как бы не вполне в ней осуществившейся, хотя и многих писателей коснувшийся, — импрессионизм.

Борис Зайцев принадлежал к числу тех русских писателей, которые сочетали художественное творчество с постоянными занятиями «теоретической» словесностью: литературной критикой, искусствознанием, историей литературы. 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, импрессионистическим методом.

Среди сочинений Зайцева, посвященных истории русской литературы, центральное место занимают три биографических повествования, созданных в эмигрантскую пору: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). Первостепенной важностью обладает в биографических повествованиях Зайцева выбор литературных имен. Этот выбор 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. Зайцев анализирует в своих литературных биографиях не столько внешние объекты, сколько внутренние истоки своего писательства, его исторические прототипы.

Лучшее в Тургеневе, неувыдающее, 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.

Если в книге «Жизнь Тургенева» и сопровождающей ее серии «тургеньевских» 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. Объективные и утвержденные на фундаменте первоисточников жизнеописания классиков русской литературы оставляли их автору место и для размышлений о собственных культурных корнях. 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. Меланхолия Зайцева не была тождественна меланхолии Жуковского. Жуковский видел в меланхолических состояниях человека его усложнившийся 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.

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. Когда критика первых десятилетий XX века искала историко-литературных объяснений поэтике лирической прозы Зайцева, питательной средой этого художественного явления ей представлялась, впрочем, не проза Чехова, а в гораздо большей степени чеховская драматургия, с ее склонностью к тому, чтобы принести действие в жертву «настроению». 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 творческом сознании Зайцева Жуковский, Тургенев, Чехов образовали проникнутый единством эволюционный ряд, составили проходящую через все пространство классической литературы линию художественного развития. Поэзия Жуковского, выразившая «невыразимые» состояния и оттенки психологического 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, начало же этому процессу было положено в творчестве Жуковского.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и намечаются перспективы изучения творчества Жуковского. Одна из таких перспектив прямо связана с той особенностью его поэтики, на которую обращено внимание в последней главе нашей книги и в соответствии с которой Жуковский активизировал сверхрациональный потенциал слова и встал у истоков суггестивности в поэтическом строе русской лирики. А. Н. Веселовский особым образом отметил в поэзии Жуковского такую примечательную черту, как «искание настраивающей выразительности». Это определение вызвало помету А. А. Блока на принадлежавшем ему экземпляре книги А. Н. Веселовского. «Настраивающая выразительность» оказалась тем качеством, которое отличало Жуковского, поэта с очевидной архаической составляющей в языковом мышлении, и тем не менее предвосхитило пути русского литературного модернизма в XX столетии.

В **Приложении** к монографии публикуется одна из ранних редакций перевода Священного Писания (восемь псалмов из Псалтыря и восемь глав из Евангелия от Матфея), предпринятого Жуковским на рубеже 1840-1850-х годов и опубликованного в этой версии нами по архивной рукописи. Публикация сопровождается предисловием, содержащим сведения об истории создания перевода и его месте в творчестве Жуковского, об его историко-культурном контексте и значении в русской культуре XIX века.

Работы, опубликованные по теме исследования

I. Авторские книги. Монография.

1. Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом». 2013. 376 с. 23,0 печ. л.
2. В. А. Жуковский в историко-литературном освещении. Эстетика. Поэтика. Традиции. Монография. СПб.: ООО «Полиграф» («Росток»), 2017. 406 с. 24,0 печ. л.

II. Текстологическая, редакторская, комментаторская и составительская работа.

3. В. А. Жуковский-критик (составление, подготовка текста, вступительная статья, комментарии). М.: Сов. Россия, 1985. 320 с. 17,0 печ. л.
4. Дебюты Бориса Зайцева. Публикация, вступительная статья // Новый журнал. 1993. № 3. С. 101-120. – 1,75 печ. л.

5. Из рукописного наследия В. А. Жуковского. Переводы фрагментов Священного Писания. Публикация и предисловие // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1994. С. 128-156. (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). 2,0 печ. л.

6. Русские писатели XI – начала XX века. Биобиблиографический словарь. Книга для учащихся. Составление, редакция. М.: Просвещение, 1995. 575 с. (в соавторстве с В. А. Котельниковым). Общий объем – 45,0 печ. л., объем вклада – 25,0 печ. л.

7. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб.: Пушкинский Дом, 2014. Т. 2. Поэмы. 704 с. 44,0 печ. л. Ответственный редактор тома.

8. *Толстой А. К.* Полн. собр. Стихотворений: В 2 т. СПб.: Наука, 2016 (Лит. памятники). 41,4 + 27,7 печ. л. Ответственный редактор.

9. *Толстой А. К.* Полн. собр. соч. и письма: В 5 т. М.: Классика, 2017. Т. 1. Лирика. Былины. Баллады. Притчи. Поэмы. 752 с. 42 печ. л. Ответственный редактор тома

10. *Толстой А. К.* Полн. собр. соч. и письма. М.: Классика, 2017. Т. 2. Лирика. Баллады. Сатирические стихотворения. 632 с. 39,5 печ. л. Ответственный редактор тома.

См. также отнесенные к третьему разделу списка №№ 11, 12, 13.

III. Статьи и публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых изданий ВАК РФ.

11. *Борис Зайцев.* Жуковский. Подготовка текста, предисловие, примечания // Русская литература. 1988. № 2. С. 103-124. (Предисловие. – Главы «Мишенское и Тула», «Университетский пансион», «Поэт», «С Протасовыми». — Примечания). 3,0 печ. л.

12. *Борис Зайцев.* Жуковский. Подготовка текста, предисловие, примечания // Русская литература. 1988. № 3. С. 78-109. (Главы «Деятель», «Воейков и Жуковский», «Дерит – Петербург», «При дворе», «Милые сердцу». – Примечания). 4,0 печ. л.

13. *Борис Зайцев.* Жуковский. Подготовка текста, предисловие, примечания // Русская литература. 1988. № 4. С. 70-100. (Главы «Горе», «Новые судьбы», «Светлана», «Наставник», «Прощание с Россией», «Елизавета Рейтерн», «Семья, Гоголь, “Одиссея”», «Его душа возвысилась до строю...». — Примечания). 4,0 печ. л.

14. Осмысливая классику // Русская литература. 1991. № 2. С. 215-219. 0,5 печ. л.

15. Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика // Русская литература. 1994. № 3. С. 44-63. 1,5 печ. л.

16. В. А. Жуковский в изданиях и исследованиях Томской филологической школы [в соавторстве с Ф. З. Кануновой] // Русская литература. 2008. № 1. С. 263-269. Общий объем – 0,7 печ. л., объем вклада 0,5 печ. л.

17. «И меланхолии печать была на нем...». (К характеристике художественного мышления В. А. Жуковского) // Русская литература. 2009. № 1. С. 3-48. 3,0 печ. л.
18. «Венец страдания на челе...». Из литературной истории образа Музы в поэзии Н. А. Некрасова // Русская литература. 2011. № 2. С. 46-62. 1,5 печ. л.
19. Творческая родословная *sub specie* истории литературы. Биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 2013. № 1. С. 33-52. 1,5 печ. л.
20. Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри». Опыт прочтения // Литература в школе. 2014. № 7. С. 7-10. 0,5 печ. л.
21. «Юнкерские» поэмы Лермонтова. Комментарии и параллели // Русская литература. 2014. № 3. С. 13-27. 1,5 печ. л.
22. «...Мой избранный род поэзии». Баллады В. А. Жуковского // Литература в школе. 2016. № 1. С. 11-16. 1,0 печ. л.
23. «Занялся от страха дух...». «Ужасное» в эстетике и поэзии В. А. Жуковского // Русская литература. 2016. № 2. С. 19-50. 2,25 печ. л.
24. В. А. Жуковский и Н. А. Некрасов: пути русской поэзии в XIX веке. Статья первая // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. № 5. С. 5-17. 1,15 печ. л.
25. В. А. Жуковский и Н. А. Некрасов: пути русской поэзии в XIX веке. Статья вторая // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. № 6. С. 5-18. 1,35 печ. л.

IV. Статьи и публикации в других изданиях

26. Поэма Н. А. Некрасова «Несчастные» и традиции русского романтизма // Pädagogische Hochschule «Karl Liebknecht» Potsdam. Wissenschaftliche Zeitschrift. Jahrgang 28/1984. Heft 2. S. 317-326. 0,75 печ. л.
27. Литературно-критическое творчество В. А. Жуковского // В. А. Жуковский-критик. М.: Сов. Россия, 1985. С. 3-22. 1,5 печ. л.
28. Стихотворение «Тройка» в творческой эволюции Н. А. Некрасова // Анализ художественного произведения. М.: Просвещение, 1987. С. 74-88. 1,0 печ. л.
29. Жуковский Василий Андреевич // Русские писатели XI – начала XX в. Библиографический словарь. Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1995. С. 203-209. 0,7 печ. л.
30. От Просвещения – к романтизму. Творческий опыт В. А. Жуковского – критика // Очерки истории русской литературной критики. СПб.: Наука, 1999. Т. I. С. 194-220. (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН). 1,75 печ. л.

31. Русская литература XIX века. – Жуковский // Пушкинский Дом. М.: издат. центр «Классика», 2003. С. 94-99. 0,75 печ. л.
32. Пушкинский Дом как научная школа // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2006 год. М.: Наука, 2007. С. 563-570. 0,5 печ. л.
33. К литературной истории стихотворения Н. А. Некрасова «Родина» // А. М. Панченко и русская культура. Исслед. и мат-лы. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 150-170. (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН). 1,0 печ. л.
34. Апология меланхолии // Вестник Европы. 2008. № 22/23. 0,5 печ. л.
35. Д. С. Лихачев – исследователь русской литературы Нового времени // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2007. М.: Наука, 2009. С. 339-349; также: Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 2010. Т. 61. С. 142-150. (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН). 0,75 печ. л.
36. О меланхолии: К историческим истокам понятия // «Слово – чистое веселье...». Сб. ст. в честь А. Б. Пеньковского. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 231-238. (Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН). 0,5 печ. л.
37. Меланхолическая традиция: поэтический диалог Дж. Мильтона, В. А. Жуковского и Н. А. Некрасова // Карабиха: ист.-лит. сб. Ярославль, 2009. Вып. VI. С. 17-24. 0,5 печ. л.
38. Поэтика лирики В. А. Жуковского. Из материалов к лекционному курсу // Историческая поэтика и пути изучения и преподавания русской словесности. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. С. 214-229. 0,75 печ. л.
39. Лирика В. А. Жуковского // Материалы международной научно-практической конференции «Кросскультурные связи и полиязычные образования в условиях современного мира». Костанай, 2009. С. 443-451. (Казахстан). 0,5 печ. л.
40. В. А. Жуковский и «элегическая школа» // История русской литературы XIX в.: В 3 т. Учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования. М.: Издат. центр. «Академия», 2012. Т. 1. С. 31-56. 1,5 печ. л.
41. Судьба «сентиментального сюжета» в лирике Н. А. Некрасова. (Стихотворение «Свадьба») // In memoriam. 100-летию со дня рождения Г. П. Макогоненко (1912-1986). Сб. статей и воспоминаний. СПб.-Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. С. 81-89. 0,5 печ. л.
42. «Ужасное» в эстетике и в поэзии В. А. Жуковского // Все страхи мира: топос в литературе и искусстве. Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 39-53. 0,75 печ. л.
43. Критико-эстетические опыты В. А. Жуковского: на путях к «эстетическому гуманизму» // Герценовские чтения. Религиозно-философская мысль и русская

литература. Литература в контексте гуманитарного знания. Материалы конференций. М., 2015. С. 24-44. 1,0 печ. л.

44. «Кавказский пленник». Из лекций об А. С. Пушкине // Проблемы изучения российской словесности. Сб. ст. по материалам Всеросс. науч. конференции в честь 90-летия проф. Б. Ф. Егорова: «Герценовские чтения – 2016». СПб.: Нестор-История, 2016. С. 176-185. (РГПУ им. А. И. Герцена). 0,5 печ. л.

42. Традиционное и новое в лирике Некрасова. Из лекций по истории русской поэзии XIX века // Русская классика. Сборник научных работ к 85-летию со дня рождения и 60-летию научной деятельности члена-корреспондента РАН Н. Н. Скатова. СПб.: Росток, 2017. С. 282-320. 2,0 печ. л.