

«ЗАНЯЛСЯ ОТ СТРАХА ДУХ...»: «УЖАСНОЕ» В ЭСТЕТИКЕ И ПОЭЗИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

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...».¹ Эти последние критик связывал с «готической» эстетикой романтической баллады: «...мрачные картины фантастической действительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодействами и преступлениями — темными преданиями средних веков...».² Балладные «ужасы» под определенным углом зрения могли производить и производили на читателей впечатление художественной антитезы меланхолическим интроспекциям элегической лирики.

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

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

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

¹ Белинский В. Г. Русская литература в 1845 году // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1955. Т. IX. С. 384.

² Там же.

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

жет — самое второстепенное дело, а лирикой являются и они. Весь Жуковский — лирик, и в этом отношении „Золова арфа” мало чем отличается от „Сельского кладбища”». ⁴

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

* * *

Еще в ранних (относящихся к 1805 году) эстетических штудиях-конспектах классических трудов по теории литературы Жуковский сосредотачивал свою мысль на «законах» такого жанра, как трагедия, акцентируя в его поэтике одно совершенно особое качество. Так, пытаясь составить представление об эстетическом учении Аристотеля по многотомному «курсу» французского классика Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей», ⁵ он отводил этому качеству заметное место в своих выписках из первого тома: «Трагедия есть подражание действию важному <...> которое, приводя в жалость и ужас, должно в нас исправлять сии страсти (очищать, умерять, изменять), т. е. делать их приятными посредством подражания, то есть чтобы мы, сожалея о том, что бы в натуре произвело в нас чувство тягостное и неприятное, не чувствовали сей неприятности и вместо того наслаждались». ⁶

Среди литературно-критических статей Жуковского, помещенных им позднее в журнале «Вестник Европы», значением определенной программности было наделено «Рассуждение о трагедии» (1811. Ч. LXI. № 8), переведенное из английского философа-сенсуалиста Давида Юма («Of Tragedy», 1757). Весьма примечательной здесь была достаточно удаленная от классического репертуара эстетических тем мысль о чувственно-психологической природе эстетических состояний, а равно и о том, если последовать формулировке историка английской философии, «что именно происходит с чувствительными переживаниями в нашем сознании при образовании эстетических представлений». ⁷ Основной же вопрос, которым задавались автор статьи и, не в последнюю очередь, ее переводчик, носил, однако, признаки того же эстетического парадокса, который Жуковский уже однажды подметил в конспекте Лагарпа: «Удовольствие, которое во время представления хорошей трагедии зритель находит в ощущениях ужаса, горести, сострадания, по натуре своей неприятных, может с первого взгляда показаться неизъяснимым. <...> Единственная цель стихотворца — возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас; чем живее сии чувства, тем живее и самое наслаждение; мы счастливы в ту минуту,

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 69.

⁵ *La Harpe S. F. Lycée ou course de littérature ancienne et modern: 16 t. en 19 vol. Paris, 1799—1805.*

⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999—2013. Т. XII. С. 13. В дальнейшем сочинения Жуковского, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома римскими цифрами и страницами арабскими.

⁷ Нарский И. С. Эстетика Давида Юма и Адама Смита // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973. С. 277 (сер. «История эстетики в памятниках и документах»); см. также: Канунова Ф. З. Литературно-эстетические эссе Юма в восприятии В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1989. Вып. 15. С. 28—33.

когда слезами, рыданиями или воплями можем облегчить сердце свое, исполненное сострадания и нежной скорби» (XII, 302).

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

С сочувствием ссылаясь на Фонтенеля, рассуждения которого, бесспорно, предвосхищали предромантическое учение о «смешанных ощущениях» как психологической основе новоевропейской поэзии,⁸ Юм вместе с тем видел в «удовольствии» от трагического не только иллюзию, создаваемую «успокаивающими» свойствами вымысла, но и проявление «симпатии» воспринимающего к воспринимаемому, их ассоциативную связанность. Кроме того, «неприятные» аффекты способны, по мысли Юма, преобразовываться в «приятные чувства» и за счет воздействия на человека художественных средств во всем многообразии этого понятия. «Живость воображения, сила выражений, гармония стихов, прелесть подражания, — такие эквиваленты терминологии английского сенсуализма Жуковский находил в своем переводе Юма, — сами по себе очаровательны для души; когда же все они соединяются в предмете, производящем в нас какую-нибудь особенную страсть, тогда они изменяют действие этой второстепенной страсти, совершенно подчиняя оную главной, сильнейшей, и удовольствие наше оттого возрастает. Страсть сия, будучи возбуждена простым явлением существенного предмета и не подчинена другой, более сильной, могла бы быть и неприятною и тягостною; напротив, производимая действием искусств изящных, смягченная ими или украшенная, она привлекательна и душа предается ей с живым наслаждением» (XII, 306—307).

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

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

⁸ См.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 16—19.

«смешанных ощущений», в «радостно-грустной» меланхолии как наиболее репрезентативном этико-эмоциональном состоянии человека Нового времени, состоянии, отражавшем, кроме того, нелинейные пути 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 тайло возможности романтического преобразования искусства.

* * *

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

Задолго до эстетических статей Юма, еще в начале столетия, один из издателей и постоянных авторов лондонского журнала «Зритель» («The Spectator») Джозеф Аддисон, представитель «эмпирической» школы в эстетике английского Просвещения, в одном из своих многочисленных журнальных эссе (1711. № 40) остановил взгляд на парадоксах трагедии: «Ужас и сочувствие оставляют в душе приятную боль и заставляют публику замирать в таком серьезном напряжении мысли, которое длится гораздо дольше и доставляет намного больше восторга, чем любые мелкие проходящие всплески радости и удовлетворения».⁹

Собственно эстетические претворения философии английского сенсуализма отличали появившееся в 1757 году «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» («A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful») Эдмунда Берка.¹⁰ «В действительности страх, — утверждал этот провозвестник эстетики сентиментализма, — во всех каких бы то ни было случаях, либо более открыто, либо скрытно, является господствующим принципом возвышенного».¹¹ Именно Берк впервые задумался о возможности положительного преобразования отрицательных переживаний — мысль, в силу своей диалектической природы непредставимая в классических эстетических учениях. Обосновывая это положение своей теории, Берк не случайно связывал его прежде всего с аффектами страха: «Все *общие* отрицательные состояния (privations), характеризующиеся отсутствием позитивного начала, — *пуч-*

⁹ «Спектейтор» // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 91 (сер. «История эстетики в памятниках и документах»).

¹⁰ Английское издание этого трактата, выпущенное в 1792 году, зарегистрировано в составе библиотеки В. А. Жуковского. См.: Библиотека В. А. Жуковского. Томск, 1981. С. 355 (№ 2591).

¹¹ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 89 (сер. «История эстетики в памятниках и документах»).

тота, темнота, одиночество и молчание — величественны, потому что все они вызывают страх».¹²

«Полагаю, что великий художник может сделать прекрасным изображение голов Эвменид, покрытых извивающимися змеями, — откликнулся исканиям английской эстетики в своих «Салонах» («Les Salons», записи 1776—1777 годов), хотя и не без традиционалистского морализма, французский просветитель Дени Дидро. — Пусть Медуза будет красивой, но пусть выражение ее лица внушает мне ужас; это вполне возможно: это женщина, на которую мне приятно смотреть, но подойти к ней я боюсь. (...) Устрашайте меня, я на это согласен; но пусть ужас, внушаемый вами, будет ослаблен какой-нибудь великой нравственной идеей».¹³

Чем ближе европейская культура подошла к границам романтизма, тем более взаимодействовали этико-психологические и эстетические полярности, тем более оправданий было у этих сближений. Ранний немецкий романтик Вильгельм Вакенродер в своем эстетическом сочинении «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» («Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst», 1798) констатировал: «Чтобы насытить свою жажду жизни, она (душа. — Ю. П.) неустрашимо проникает во все более дикие лабиринты, дерзновенно ищет ужасов меланхолии, горьких мук боли...».¹⁴ При этом романтический мыслитель вполне отдавал себе отчет в том, что эти духовные процессы были прямо сопряжены с кризисом прежнего доверия к рационалистической картине мира, поскольку в его рассуждениях подчеркивалась «своенравность, с которой в душе человека дружат и рождаются между собой радость и боль, природа и искусственность, невинность и неистовство, смех и страх...».¹⁵

В 1790-е годы эстетические идеи слитного существования отрицательных и положительных состояний, «ужаса» и «удовольствия» получают распространение и в русской литературе и критике.¹⁶ На «швейцарских» страницах «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина помещен, среди прочего, рассказ о внезапной и ужасной гибели двух влюбленных из «горной деревеньки» — Лизеты и Жана — во время прогулки в Альпах (записи от 4 и 6 марта 1790 года). Повествование здесь носит почти бытовой характер, однако в концовке переключается в своего рода мифопоэтический регистр: альпийский пейзаж оказывается увенчан фигурой сидящей на развалинах «богини Меланхолии во мшистой своей мантии». В непосредственных путевых впечатлениях автора также смешиваются реальное и воображаемое: «Со всех сторон окружали нас пропасти, из которых каждая напоминала мне Лизету и Жана, — пропасти, в которые нельзя смотреть без ужаса. Но я смотрел в них и в этом ужасе находил некоторое неизъяснимое удовольствие, которое надобно приписать особливому расположению души моей».¹⁷

Мотивы «Писем русского путешественника» находили продолжение и развитие в критике и публицистике Карамзина, не в последнюю очередь в обширной серии статей и заметок, помещенных писателем в 1795 году в отделе «Смесь» газеты «Московские ведомости». Читатель встречал здесь, к

¹² Там же. С. 101.

¹³ Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 329—330.

¹⁴ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 177 (сер. «История эстетики в памятниках и документах»).

¹⁵ Там же. С. 178.

¹⁶ См.: Арзуманова М. А. Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII века // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 210—216 (сер. «XVIII век»; сб. 6); Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 52—54.

¹⁷ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 275.

примеру, переведенный из «Исследования природы» («Études de la Nature») Бернарден де Сен-Пьера лирико-медитативный фрагмент «О чувстве меланхолии», в котором автор лишний раз обращал внимание на родственность меланхолического мирозерцания ощущениям притягательности «ужасного»: «Гармония между телом и душой бывает причиною того, что самые ужасные феномены природы часто нравятся нам лучше веселых картин ее. Путешественники ездят в Неаполь более для Везувия, нежели для прекрасных садов, его окружающих; поля Италии и Греции, усеянные мшистыми развалинами, приятнее обработанных полей Англии; картина бури занимательнее картин тишины, и падение башни привлекает более зрителей, нежели ее строение».¹⁸

Затронутую Карамзиным тему не обошли вниманием его многочисленные последователи. В переведенном «из Ривароля» сочинении «О вежливости нравов» В. В. Измайлов придавал эстетическому открытию сентиментальной литературы характер «общего места»: «...Ужасное, приятное и высокое равно проистекают из {...} общего источника».¹⁹

Из числа последователей Карамзина как путешественник, очеркист, эпистолограф, наблюдатель природы, между прочим, не может быть исключен и Жуковский, в дневниках и письмах которого мы встречаем немало реплик и замечаний, «калькирующих» описательную риторiku «Писем русского путешественника»: «Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца...» («О таинственности», 1808—1809; XIII, 53); «...И с высоты {...} любовались ужасом окрестностей» («Путешествие по Саксонской Швейцарии», 1821; XIII, 177); «Фридриху теперь задана задача: кто-то хочет иметь две картины; на одной должна быть изображена природа Италии во всей ее роскошной и величественной прелести; на другой — природа Севера, во всей красоте ее ужасов, и последнюю взялся написать Фридрих» (там же; XIII, 182). Противопоставление Италии и Севера в последней записи из дневника Жуковского, необходимо уточнить, имело в виду далеко не только географические координаты; эти противоположности обозначали на карте мира и культурные полюса: Италия знаменовала собой родину классического искусства, а Север и «природа Севера» выступали в качестве естественной почвы искусства романтического.

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

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она:
Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна.²⁰

* * *

Мысли о трагедии, об «ужасе» как ее неотъемлемом атрибуте, о просветляющем потенциале этого «ужаса» и вообще об эстетических свойствах

¹⁸ Там же. Т. 2. С. 72.

¹⁹ Измайлов В. В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 2. С. 170.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 100.

«ужасного» совершенно не случайно занимали Жуковского на рубеже 1800—1810-х годов. 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»²¹ предусматривались в качестве отдельного, обособленного «подвида» в системе новых романтических жанровых форм.

Будучи носителем «ужасного», баллада, согласно теоретико-литературным представлениям Жуковского, должна была усвоить, воспринять историческое наследие данной эстетической категории, даже если эта эстетическая категория в начале XIX века еще не вполне сложилась и во всяком случае не была узаконена в науках об искусстве.²²

Генеалогия баллады, английской и немецкой «баллады ужасного содержания» (XII, 23), как выразился Жуковский в своем переводе-конспекте (1806) «Поэтики» Эшенбурга, глубоко в толщу истории не уходила; как литературный жанр баллада возводила свою родословную только к XVIII столетию, и потому экстраполяция на ее поэтический мир «ужасного» трагедии, жанра с античными корнями, теоретического заблуждения не составляла. К «ужасной», согласно терминологии эпохи, балладе можно было приложить классические параллели и аналогии, коль скоро в ее жанровой основе зачастую лежала сопряженная с эмоциями страха сюжетная коллизия, и это художественное образование тоже должно было стать источником положительных эстетических впечатлений. О том, что Жуковский вполне сознавал эту проблематику, переживая ее как предмет авторефлексии, со всей определенностью свидетельствовали его дневниковые записи еще «добалладного» периода. Рассуждая в дневнике 1806 года о разновидностях балладного жанра и обозначая их именами Бюргера и Шиллера, будущий «балладник» подчеркивал в Бюргере «простоту рассказа», «счастливое употребление выражений простонародных», но и еще одно немаловажное достоинство: «В особенности изображает он очень счастливо ужасное, то ужасное, которое принадлежит к ужасу, производимому в нас предметами мрачными, призраками мрачного воображения; картины свои он заимствует от таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов; но мрачное владычество суеверия» (XIII, 36).

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

²¹ Жуковский В. А. Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. Издание «Русского архива» по подлинникам, хранящимся в Императорской Публичной Библиотеке. М., 1895. С. 132 (письмо от 1 декабря 1814 года).

²² Не будет лишним заметить, что в ожидании своего места среди категорий эстетической теории «ужасное» пребывало достаточно длительное время. Лишь к середине XX столетия в русской философской литературе приобретает некоторую систематичность попытка поставить слово «ужас» в точный понятийный ряд и очертить его «строгим» семантическим контуром. «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, — писал Н. А. Бердяев, — нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия» (Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 58). Положенный в основу этой классификации принцип едва ли можно подвергнуть сомнению, хотя язык акцентированных здесь в словах «страх» и «ужас» значений не содержит, противопоставленные слова тяготеют к синонимии.

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

На бросающиеся в глаза контрасты между классическим обликом, например, сюжета о гибельности любовной страсти (известного мировой поэзии с древнейших времен) и его романтической версией (как раз балладой и утвержденной) сразу обратили внимание первые читатели первой баллады Жуковского «Людмила» (1808), вольного переложения восходившей к фольклору баллады Готфрида Бюргера «Ленора» («Lenore», 1773), «неверного и прелестного подражания»,²³ согласно критической характеристике Пушкина. Оттенок хрестоматийности получило в летописях русского романтизма свидетельство Ф. Ф. Вигеля, литератора и мемуариста, входившего в общество «Арзамас» под кличкой «Ивигов Журавль», о ранних впечатлениях читателей от «Людмилы», ложившихся еще на почву классического литературного воспитания и вкуса: «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (я говорю только о просвещенных людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма».²⁴

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

Так-то всяческий род на земле, и люди, и звери,

И обитатели вод, и скотина, и пестрые птицы

В буйство впадают и в жар: вся тварь одинаково любит,²⁵ —

²³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 220.

²⁴ В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 164.

²⁵ Вергилий. Собр. соч. СПб., 1994. С. 97 (пер. С. В. Шервинского).

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

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

Вполне объяснимым было недоверие, с которым встречали баллады Жуковского читатели, смотревшие на них под углом зрения классических эстетических учений, в особенности же предстатели тех литературных кругов, которые Ю. Н. Тынянов в свое время объединял определением «младоархаистического движения».²⁶ Таковым был, как известно, А. С. Грибоедов, участник полемики о балладе, происходившей в 1816 году в журнале «Сын отечества».

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

Чу! совы пустынной крики! <...>²⁷

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

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

(I, 53)

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

«Кажется, что крик сов вовсе не заманчив и он должен бы удержать Людмилу от ночной поездки <...>, — продолжал Грибоедов свои иронические комментарии к балладе Жуковского. — Наконец, когда они всего уже наслушались, мнимый жених Людмилы признается ей, что дом его гроб и путь к нему далек. Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался, но не все видят вещи одинаково. Людмила обхватила мертвеца нежною рукой и помчалась с ним».²⁸

²⁶ См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 36—56.

²⁷ Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Сын отечества. 1816. Ч. 31. № XXX. С. 158; см. также: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 261.

²⁸ Там же.

При всем остроумии грибоедовской полемики ее всепроникающий логизм оказывался не вполне пригодным критерием оценки обсуждаемой сверхлогической материи. «Если бы героиня послушалась доводов рассудка, — замечала современная исследовательница, — поэту было бы не о чем рассказывать и сюжет не состоялся бы».²⁹ Между тем поэт рассказывает здесь о том, что в человеческой природе дают о себе знать силы, превышающие власть рассудка, и любовная страсть относится к числу этих затаенных непостижимых сил.

Некоторые из баллад Жуковского воссоздавали и хорошо знакомые классической поэзии ситуации предстояния человека перед таинствами природы; архаическими прообразами этих ситуаций были еще опыты Одиссея. К числу баллад подобного рода относились произведения, переведенные поэтом в 1818 году из И. В. Гете: «Рыбак» («Der Fischer», 1778) и «Лесной царь» («Erlkonig», 1782), «фантастические баллады фольклорного содержания».³⁰ Также вызвавшие журнальную полемику, и опять-таки на основании своего иррационализма, стилистического и образно-понятийного, эти баллады обнаруживали признаки творческого единства не только по принадлежности к одному поэтическому миру, но и прежде всего по той «философии природы», которая была в них заключена. Природа представляла в этих произведениях лишь снаружи облеченной в покровы материальных предметов и явлений, внутренняя же ее жизнь всецело определялась присутствием таинственных духовных сущностей, аналогичных тем, которые носил в глубине своей души тоже воплощенный в материальной оболочке человек. Эти духовные сущности время от времени выходили на материальную поверхность бытия и даже принимали, подобно «лесному царю» и его «дочерям», антропоморфные обличия, хотя и двоящиеся («лесной царь» — «туман над водой», его «дочери» — «ветлы седые»). Спиритуальные признаки, в экстремальных случаях сбрасывающие с себя камуфляж бестелесности и обнаруживающие подобие воплощенности, они тем не менее были по преимуществу скрыты от человеческого созерцания, не давались эмпирическому знанию, уклонялись от света разума, являвшего, впрочем, при столкновении с ними ограниченность и бессилие, и по своей непостижимости соотносились с миром чудесного. «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, обобщавший распространенные теоретико-литературные представления первых десятилетий XIX века, трактовал чудесное как фундаментальный элемент баллады немецкого происхождения: «У немцев баллада состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романса наиболее тем, что всегда основана бывает на чудесном...».³¹

Чудесное, однако, крайне редко открывалось человеку сторонами благоволения и дружелюбия. Напротив, оно было к нему безучастно и, более того, враждебно, подстерегало его в состояниях уязвимости и слабости, создавало вокруг него атмосферу прельстительных и губительных искушений и соблазнов, пребывало в неизменной готовности обернуться по отношению к нему ликами ужаса, явить в себе, говоря словами В. В. Розанова, «лешее начало». «У Жуковского ребенок погибает от страха, — писала об отличиях перевода от оригинала известной немецкой баллады М. И. Цветаева. — У Гете от Лесного Царя».³² Но русский поэт едва ли мог провести сколько-нибудь

²⁹ Иезутова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 90.

³⁰ Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 82.

³¹ Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 1. С. 62—63.

³² Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 433.

отчетливую грань между сливающимся с туманом персонажем анимистических мифов и чувством вселяемого им в человеческую душу безотчетного и непреодолимого страха.

* * *

Жуковский, отмечал в критико-библиографической заметке 1817 года Н. И. Греч, «удивительно владеет языком, столь упорным против большей части наших стихотворцев, и чрезвычайно живо изображает описываемые им в стихах предметы, особенно величественные и ужасные». ³³

Литературная репутация такого рода, которую составили Жуковскому во многом его ранние баллады, была в русской поэзии 1810-х годов явлением новым и небывалым, а потому и удивляющим, но при всем том на пути «ужасного», особенно в его начальных стадиях, поэт вступал с известной осторожностью. Его не могла не занимать, уже в поэтической практике, та эстетическая проблема, которую он в годы своих занятий теорией словесности обдумывал как единство «ужасного» и «приятного». Отчасти поэтому, словно ставя преграды ничем не ограниченному развитию поэтических стихий «ужасного», создававших определенную угрозу эстетическому равновесию романтической поэзии, он вносил в свои баллады значительную долю сдерживающей эти стихии и отчасти сентиментальной идеализации. Грибоедов имел основания дать загробному герою «Людмилы» иронические характеристики: «Этот мертвец слишком мил, живому человеку нельзя быть любезнее. (...) Потом мертвец опять сбивается на тон аркадского пастушка...». ³⁴

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

Тенденции эстетического «смягчения» и «сглаживания» образов «ужасного», которые давали себя знать в первых балладах Жуковского, наложили заметный отпечаток на критические и читательские представления о преобладающем характере поэтического мышления поэта и определяющих качествах его стиля. Весьма характерно, что одно из наиболее ярких впечатлений, которое эти баллады оставили, например, у П. А. Вяземского, оказалось вызвано не столько «страшным», сколько соединением «страшного» с «трогательным». Об этом он напишет в стихотворении «К подруге» (1815), полном самых разных суждений на литературные темы. Трехстопный ямб, избранный здесь поэтом в качестве стиховой формы, заметим попутно, сразу относил это стихотворение к тому кругу насыщенных литературными воп-

³³ [Греч Н. И.]. Современная русская библиография. Новые книги. 107. Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского // Сын отечества. 1817. Ч. 39. № XXXII. С. 231.

³⁴ Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора». С. 158—159; см. также: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 260, 262.

росами стихотворных посланий 1810-х годов, центром которого было стихотворение К. Н. Батюшкова «Мои Пенаты. Послание к Ж(уковскому) и В(яземскому)» (1811—1812):

...И, может быть, младой
Наперсник фей и граций,
Веселый, как Горацій,
И сумрачный порой,
Как самый Громобой,
К полуночи ненастной
Балладою ужасной
Придет нас восхищать
И внемлющих безгласно
И трогать, и пугать...³⁵

В менее смягченных и завуалированных формах, без идеализирующей эстетической «редукции», «ужасное» являло себя у Жуковского там, где его поэзия соприкасалась с особой областью христианской мифологии — демонологической фантастикой. Это, кстати сказать, проливало свет и на то, почему, например, на заседаниях литературного общества «Арзамас» (где Жуковский носил прозвище Светлана) поэта порой удостаивали титула «Бесописец Светлана».³⁶

Один из важнейших творческих фактов этого — очерченного демонологическими мотивами — тематического круга — переведенная Жуковским в 1814 году из Роберта Саути «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» («The old women of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her», 1799). Особую поэтическую достоверность этой «небылице» — «британской музы небылице» — придавало существование средневековых источников. Для Саути таким источником послужил датированный 852 годом латинский текст Матью из Вестминстера, известный как рассказ о Берклейской ведьме («The witch of Berkeley»),³⁷ — поэт приводил его в качестве предисловия к своей балладе в прижизненных изданиях. Сюжет об умершей колдунье, души которой домогается в течение трех ночей сатана, был знаком и русскому читателю, в виде главы составленного в XVII веке сборника переводных памятников повествовательной прозы (иногда их называют новеллами) «Великое Зерцало». Это глава 138 «О некоей чаровнице и о ее осуждении», текст которой не лишен сходства с текстом предания о Берклейской ведьме.³⁸ Сравнивая этот «занимательный сборник» с литературой, которую питали византийские источники, Ф. И. Буслаев относил его к кругу «более свободного, легкого и поэтического чтения», которое «приучало наших предков смелее смотреть на беса и даже несколько заинтересоваться его проделками более искусной западной работы».³⁹

В письме к А. И. Тургеневу (от 20 марта 1814 года) Жуковский представлял свою балладу как не лишенный экстремальности опыт поэтизации страха: «...вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы!»⁴⁰ Действительно, среди «ужас-

³⁵ Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 61.

³⁶ См.: «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 329.

³⁷ Жуковский В. А. Стихотворения: [В 2 т.]. Л., 1939. Т. 1. С. 394 (Библиотека поэта. Большая сер.; комм. Ц. Вольпе).

³⁸ См.: Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 138—140, 307—308.

³⁹ Буслаев Ф. Бес // Буслаев Ф. Мои досуги: В 2 ч. М., 1886. Ч. 2. С. 10.

⁴⁰ Жуковский В. А. Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. С. 128.

ных» баллад Жуковского это произведение занимает совершенно особое место уже потому, что поэтическая атмосфера страха сгущается здесь даже не по мере приближения повествования к кульминационной вершине сюжета (как это происходит, например, в переведенной Жуковским также из Саути балладе «Адельстан», 1813), но заполняет собой весь объем сюжетного пространства, с усилением напряженности соответственно фольклорному «принципу троичности с нарастанием». Более того, в балладе о «старушке» Жуковский делает попытку дать, как мы отметили, со ссылкой на Ф. И. Буслаева, изображение дьявола, да еще и торжествующего, что, согласно свидетельствам современников и ряду исторических документов, навлекло на это сочинение цензурные гонения. «Баллада „Старушка“, ныне явившаяся „Ведьмой“, — такова была резолюция цензора, перечеркнувшего текст красными чернилами, — подлежит вся запрещению, как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом».⁴¹

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

And in He came with eyes of flame
The devil to fetch the dead,
And all the church with his presence glow'd
Like a fiery furnace red.⁴²

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

Работая над переводом этого четверостишия, Жуковский создал несколько вариантов текста, причем отвергнутые варианты не только не уступали окончательному, но отчасти его и превосходили. Поэт должен был, как показал Н. В. Измайлов, уступить в данном случае требованиям цензуры.⁴³

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

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

(III, 55)

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

И Он предстал весь в пламени очам,
Свирепый, мрачный, разъяренной;
И вокруг него огромный Божий храм
Казался печью раскаленной.⁴⁴

⁴¹ Русская старина. 1887. Т. 61. С. 485.

⁴² Southey R. The Poetical Works: In XV vol. London, 1815. Vol. XIII. P. 205. Издание с момента своего выхода в свет находилось в библиотеке Жуковского и до сих пор хранится в фондах ИРЛИ РАН; см.: Библиотека В. А. Жуковского. С. 385. № 2774.

⁴³ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 812 (Библиотека поэта. Большая сер.; прим. Н. В. Измайлова).

⁴⁴ ИРЛИ. Ф. 475. Р. 1. Оп. 9. № 8. Л. 3.

Этот вариант перевода, кроме того, ближе к оригиналу, не говоря о том, что красный цвет, в который окрашивает здесь храм дьявольское пламя, воспроизводит колорит мифологических первоисточников: он имел символическое значение цвета одного из трех лиц сатаны, а именно лица, запечатленного гневом, психологическим состоянием, противоположным любви.⁴⁵ Но и та, и другая версия перевода в одном от оригинала все же отстоят. В изображении дьявола Жуковский избегает называть его прямым именованием, предпочитая любому определяющему слову, существительному или прилагательному, выполняющее функцию эвфемизма местоимение *он*. Это, между прочим, отражает бытующую во многих народно-национальных культурах традицию табуирования имен и названий «нечистой силы».⁴⁶

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

В «Великом Зерцале» эти преграды, крепость и твердость которых кажутся героине повествования неприступными и непреодолимыми, регламентируются с обстоятельностью иных духовных завещаний: «Завещаю же вам тело мое еленею кожей обшейте и во гроб намеренный вложивши железом покройте и оловом спаяйте, и еще обвейте тремя великими ужици».⁴⁷

Саути превращает представления средневекового сознания в эстетическую игру «тяжелыми предметами», в поэтические комбинации образов камня и железа:

And they chain'd her in her coffin of stone,
And with iron barr'd it down,
And in the church with three strong chains
They chain'd it to the ground.⁴⁸

[И они оковали ее в ее гробу из камня,
И заколотили его,
И в церкви тремя крепкими цепями
Приковали его к земле].

Жуковский идет по следам романтической эстетики английского оригинала, иногда позволяя себе заменить одно, традиционное, впрочем, материальное «вещество» на другое (гроб колдуньи в его балладе — не из «камня», но из «свинца») или к одному сакральному числу («три цепи») прибавить другое, не менее сакральное («семь обручей»); у него, кроме того, появляются приметы православного храма в интерьерных описаниях:

Семь обручей на гроб положены;
Три цепи тяжкими винтами
Вонзились в гроб и с ним утверждены
В помост пред Царскими дверями.

(III, 52)

⁴⁵ См.: Аверинцев С. С. Сатана // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991 Т. 2. С. 414.

⁴⁶ См.: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 132.

⁴⁷ Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

⁴⁸ Southey R. The Poetical Works. Vol. XIII. P. 200.

Порой русский поэт обогащает ряд знакомых читателю образов «ужасного» введением новых, отсутствующих в английском источнике. А. Н. Веселовский обратил в свое время внимание на то, что в восьмой строфе баллады «один стих, не отвечающий оригиналу, подсказан был Жуковскому, может быть, русским поверьем: ведьма „власы невест в огне волшебном жгла“». ⁴⁹ Оригинал несколько беднее перевода и в изображении атрибутов явления дьявола:

И стук у врат: как будто океан
Под бурю ревет и воет, —

эти стихи находят некоторое соответствие в балладе Саути. Но продолжением их служат строки из собственного поэтического арсенала Жуковского, неожиданные как по своему предметному содержанию, так и по своему словарю:

Как будто степь песчаную оркан
Свистящими крылами роет.
(III, 54)

Этот *оркан* (от нем. *orkan* — ураган) усиливает «ужас» сцены самой непонятностью своего лексического значения, к тому же благодаря *свистящим крылам* в слове пробуждается метафорический образ большой хищной птицы. Вместе с тем образ урагана мотивирован здесь далеко не одной авторской фантазией и занимает обоснованное место в общей картине. В архаических культурах Востока и Запада имело широкое распространение представление, в соответствии с которым сильный ветер, вихрь выступал как атрибут дьявола или даже сам дьявол в одной из своих «невидимых» материализаций. ⁵⁰

Средневековый читатель упомянутых первоисточников должен был получить урок, удивившись и ужаснувшись слабости, непрочности, иллюзорности любого материального вещества перед могуществом сверхматериальной дьявольской субстанции. «В третью же ночь такожде сим поющим прежде пения куров бысть рвение земли, ограждения и гром страшный... — гласило «Великое Зерцало». — И се един страшный демон высоковозрастен зело двери храма затрясе и в трески сокруши и полома и гордым ступанием приближися ко гробу... <...> И абие основание оно, яко паучину, вельми мощное растерза...». ⁵¹

Саути следует архаическим прообразам достаточно пунктуально:

The strong church door could bear no more,
And the bolts and the bars they fled.

<...>

He laid his hand on the iron chains,
And like flax they moulder' d asunder,
And the coffin, lid that was barr' d so firm
He burst with his voice of thunder.⁵²

[Крепкая церковная дверь не могла больше выдержать,
И винты и обручи исчезли.

<...>

⁴⁹ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 475.

⁵⁰ См.: Толстой Н. И. Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976. С. 306—308.

⁵¹ Державина О. А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. С. 308.

⁵² Southey R. The Poetical Works. Vol. XIII. P. 205.

Он положил свою руку на железные цепи
 И, как лен, они рассыпались на части,
 И крышку гроба, столь крепко прикованную,
 Он разрушил своим громовым голосом].

Перевод Жуковского также не расходится с предметными рядами древнего предания:

...И храма дверь со стуком затряслась
 И на пол рухнула с петлями
 <...>
 И с громом гроб отторгся от цепей,
 Ничьей не тронутый рукою;
 И вмиг на нем не стало обручей...
 Они рассыпались золою.

(III, 55)

В первую очередь эти мотивы относительности материальных сил перед абсолютностью сил трансцендентных, ограниченности земного перед безграничностью потустороннего воспринимались в средневековой культуре как определял направление творчества Жуковского Белинский. Однако прекращение действия законов материального мира — и крепкое становится некрепким, и нетленное — тленным, и мертвец встает из гроба силой слова; бессилие церковной святыни 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 всеилии дьявола, сколько о том, что нездешнюю силу дьяволу дает тяжесть совершенного человеком греха. Тем сильнее дьявол, чем тяжелее человеческий грех. Такого рода зависимость несла в себе черты подлинно «ужасающих» закономерностей, но им во многом были обязаны своей содержательностью балладные сюжеты.

Здесь, кроме того, налицо учительный, моралистический пафос. Он во многом и послужил все-таки тем основанием, на котором в творчестве Жуковского происходила поэтизация средневековых преданий о встречах с потусторонним, а следовательно, и поэтизация «ужасного», нашедшего теперь образ в гармонических формах языка и стиха и окруженного занимательностью повествования, психологическим разнообразием персонажей, всей сложностью и богатством художественных ресурсов романтизма.

Поэтическое изображение дьявола в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем...» могло вызвать цензурные опасения не только по той причине, что сюжетные обстоятельства произведения открывали перед антагонистом Бога возможность добиться своего, завладеть добычей, «адским стяжаньем», и восторжествовать, но еще и потому, что образ «губителя» и «врага», согласно двум его отчасти иносказательным определениям, и при наличии архаических средневековых источников не был здесь, как можно было бы ожидать, «наивным». Жуковский воздерживался от прямых его характеристик или описаний (за исключением стиха «Свиристый, мрачный, разъяренный», акцентирующего в нем, как и красный цвет, постоянство пребывания в гневе), выдвигая на первый план характеристики и описания косвенные, относящиеся к числу сопро-

⁵³ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 221.

вождающих его материализацию и тоже материальных явлений («гром у врат», «как бы удар землетрясения», угасание церковных свеч, «вихрь», пламя, разрушение естественного порядка вещей, «страшный след» черного и пышущего огнем коня...). Изображение сопутствий «ужасного» производило большее художественное действие, чем изображение самой сопутствующей фигуры.

При всем том в поэзии Жуковского мы не раз встретим и гораздо более «простодушные» демонологические образы:

Старик с шершавой бородой,
С блестящими глазами,
В дугу сомкнутый над клюкой,
С хвостом, когтьми, рогами, —

таков Асмодей в балладе «Громобой» (1810; первая часть баллады-дилогии «Двенадцать спящих дев», 1810—1817; III, 83), «ночной балладе», согласно определению современного исследователя, проникнутой типичной для поэта тематикой «мрака и ужасов ночи». ⁵⁴ Критика, возобладавшая в более позднюю по отношению к романтизму эпоху, в 1860-е годы, со свойственным ей недостатком историзма не упускала случая адресовать иронические упрёки балладным образам Жуковского: «Сам Асмодей не производит того мрачного, грозного впечатления, которое хотел возбудить автор, украсив Асмодее теми атрибутами дьявола, которыми его украшают на лубочных картинках: хвостом, рогами, клюкой. Окружив его бичами и горячей смолой, он показал бессилие или неумение свое создать истинно страшный образ демона, страшный не хвостом и рогами». ⁵⁵

Образ Асмодее в балладе Жуковского «Громобой», между тем, носил на себе как очевидные признаки фольклорного происхождения (с которым следует связывать и его сходство с образами народных картинок), так и отнюдь не чуждые балладному поэтическому миру черты иронии. Персонаж «с хвостом, когтьми, рогами», с одной стороны, отражал определенные формы фольклорно-мифологического сознания и именно те из них, которые предполагали наличие у «нечистой силы» внешних признаков животного, «антропозооморфизм». С другой стороны, этот образ был обрисован в балладе Жуковского не вполне всерьез, в ключе иронической стилизации, и если еще не олицетворял собой того «комического черта», который был хорошо знаком народной культуре и даст о себе знать в ранней прозе Гоголя, то во всяком случае оказывался не лишен признаков снижающего бытового сознания. Обнаруживало этот обыденный «склад ума», например, расположение «беса» к тому, чтобы «поторговаться» с грешником относительно условий заклада его души или пуститься перед ним в расхваливание жизни в аду.

Воображение разных народов рисовало злого духа в самых разных обликах. Еще раз сошлемся на Буслаева, который подчеркивал большие несходства между «византийским ефиопом» и «романским чудовищем». ⁵⁶ Гротескно-фантастический облик «чудовища» с нарочито «ужасной» наружностью принимал и Асмодей Жуковского:

И змеи в пламенных власах —
Клубясь, шипят и свищут...

(III, 102)

⁵⁴ См.: *Виницкий И.* Нечто о привидениях. История о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998. С. 36 (Учен. зап. Московского культурологического лицея. 1998. № 3—4).

⁵⁵ *Фирсов Н.* Василий Андреевич Жуковский // *Рассвет*. 1861. № 10. С. 108.

⁵⁶ *Буслаев Ф.* Вест. С. 22.

«Змеи в пламенных власах» — образ античного происхождения, мифическое «убранство» греческих горгон и эринний, а равно и римских фурий; ср. упоминание римских богинь мести в греческом мифологическом контексте в балладе Жуковского «Кассандра» (1809):

Машут Фурии змиями...

(III, 19)

Наличие частицы античного мифологического контекста, даже столь малой, в балладе, представлявшей собой опыт усвоения романтической поэзией сюжетного строя и образных мотивов христианских легенд, — а именно таковой была баллада «Двенадцать спящих дев», — связывало поэзию Жуковского с имевшими давнюю историю эстетическими спорами. То были споры о необходимости выбора, который должна была сделать поэзия Нового времени между античным мифом и средневековым христианским преданием как преимущественными источниками средств художественно-образного освоения мира. Античная мифология долгое время сохраняла в этом отношении положение первенствующее, что было следствием исторических традиций искусства и многовековых эстетических «отложений». Еще Никола Буало в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674), получившем широкую известность как литературно-эстетический кодекс классицизма, высказывал убеждение, что античный миф, заключая в себе и картину природного явления, и его истолкование с позиций разума, представляет собой естественный материал поэзии и соперников в этом отношении не имеет. Христианское предание, зародившись вне связи с источниками поэзии, взывает не столько к разуму, сколько к вере, не говоря о том, что отнесение евангельской истории к кругу преданий чревато вольным или невольным святотатством, равно как и изображение богоборчества сатаны:

Неправы те из нас, кто гонит из стихов
Мифологических героев и богов,
Считая правильным, разумным и приличным,
Чтоб уподобился господь богам античным.
Они читателей все время тащат в ад,
Где Люцифер царит и демоны кишат...
Им, видно, невдомек, что таинства Христовы
Чуждаются прикрас и вымысла пустого
И что писание, в сердца вселяя страх,
Повелевает нам лишь каяться в грехах!
И так, благодаря их ревностным стараньям,
Само евангелие становится преданьем!
Зачем изображать прилежно сатану,
Что с Провидением всегда ведет войну
И, бросив тень свою на путь героя славный,
С Творцом вступает в спор, как будто
с равным равный?⁵⁷

«Рыцарский роман с привидениями» «Die zwölf schlafenden Jungfrauen» (1795—1796) немецкого писателя Хр.-Г. Шписа, послуживший в творческой истории баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев» своего рода «строительным материалом», был использован здесь прежде всего в качест-

⁵⁷ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 85.

ве источника сюжетной схемы, типичной для католических легенд о сделках вероотступников с дьяволом и искуплении их греха деяниями подвижников. Современники закономерно видели в этом обращении поэта к христианскому преданию крепнущую оппозицию нового, романтического искусства традициям классицизма, в соответствии с которыми предпочтительным материалом поэзии должна была оставаться античная мифология. «...Она, — писал о «поэме» Жуковского в петербургской газете «*Conservateur impartial*» (1817. № 63) «арзамасец» Д. Н. Блудов, — лишний раз доказывает, что поле чудесного у современных народов отнюдь не истощено и что образы нашей религии, христианские небеса и ад принадлежат поэзии, несмотря на презрение современных философов и авторитет Буало».⁵⁸

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. С тем и другим читатель сталкивался в поздней балладе «Рыцарь Роллон» (1832), переведенной Жуковским из немецкого романтического поэта Людвиг Уланда (в оригинале «*Junker Recheberger*», 1811). В сюжетных обстоятельствах «Рыцаря Роллона», воспроизводивших распространенные в Средние века предания о договоре человека с дьяволом, отражена «рыцарская» вариация этой «игры с судьбой». Рыцарь, — а речь идет о разбойничающем рыцаре — забывает в часовне свою перчатку; ею завладевает дьявол, который просит рыцаря ссудить ему обе перчатки «хоть год поносить»; через год дьявол возвращает перчатки (они здесь не просто деталь одежды, но часть рыцарских доспехов и в этом смысле предмет статусный) и забирает душу рыцаря. Эту сюжетную перипетию целиком и полностью определяет участие злого духа, однако самый его образ здесь лишен и изобразительной конкретности, и какой-либо психологической выразительности. Это, между прочим, может быть истолковано как косвенное отражение особого рода предопределенности: отсутствия в Новом Завете внешнего образа сатаны. «Нечистый» в этой балладе — лишь впечатление ужаса, пережитое щитоносцем, которого рыцарь Роллон послал в часовню за забытой перчаткой:

Посланный, бледен как мертвый, назад прискакал.
«Этой перчаткой другой завладел, — он сказал. —
Кто-то нездешний в часовне на камне сидит;
Руку он всунул в перчатку и страшно глядит...»

(III, 211)

Зримость и осязаемость дают образу дьявола в этом произведении не его изобразительная наглядность и не попытки психологических проникновений за внешние обличия, но то, что мы назвали образами-сателлитами, в данном случае образ сопутствующего ему inferнального коня, обрисованный при посредстве крайних контрастов живописности — черноты и огня:

...Черные рыцари едут попарно; ведет
Сзади слуга в поводах вороного коня;
Черной попоной покрыт он; глаза из огня.

⟨...⟩

⁵⁸ Блудов Д. Н. «Двенадцать спящих дев». Поэма г. Жуковского // «Арзамас». Кн. 2. С. 99.

Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь...

{...}

В полночь к могиле ужасный ездок прискакал;
Черного, злого коня за узду он держал...

(III, 211—213)

Черноогненный адский конь — устрашающий гиперболизмом своих качеств спутник сатаны; именно конь оказывается и носителем колорита преисподней, и орудием воли своего господина. Примечательно, что этот конь появляется в балладах Жуковского не раз, поскольку ему была отведена важная сюжетная и поэтическая роль и в английских, и в немецких источниках его поэзии.

В балладе, переведенной из Саути и бывшей уже предметом нашего рассмотрения, образ этого коня попадает, как нетрудно заметить, в само заглавие — «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем...» — и получает значимое место в тексте, с очевидностью предвосхищая и будущую переводческую интерпретацию баллады Уланда:

Шатаясь пошла она к дверям:
Огромный конь чернее ночи,
Дыша огнем, храпел и прыгал там,
И, как пожар, пылали очи.

(III, 56)

Экспрессивность балладной картины потустороннего мира достигает в образе адского коня одного из своих эмоциональных пределов. Дополняющую поэтическую параллель к этому образу представляет собой в балладах Жуковского наделенный фольклорной родословной, хотя подчас напоминающий и о «грозных эффектах чернокнижия»⁵⁹ ворон. Этот ворон простирает свое крыло над заснеженными ландшафтами баллады «Светлана» (1812—1813):

Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Ворон каркает: печаль!..

(«Светлана», 1812—1813;
III, 35)

В упоминавшейся уже белой рукописи баллады о «старушке», содержащей значительное число разночтений с печатным текстом, ворон — старославянский *вран* — занимает передний план повествования в первом четверостишии, имеющем здесь значение экспозиции:

На кровле вран печально прокричал...
Старушка слышит и бледнеет!
Ужасну весть ей черный вран сказал...
Над ней час смерти тяготет...⁶⁰

В балладе «Вадим» (1817; вторая часть дилогии «Двенадцать спящих дев») зловеший образ ворона, «птицы ночи», находящей обиталище на могильном камне, оказывается соединен еще с одним ночным и кладбищенским мотивом — восходящим в данном случае к английской предроманти-

⁵⁹ Ильин В. Н. Арфа царя Давида в русской поэзии. Брюссель, 1960. С. 1.

⁶⁰ ИРЛИ. Ф. 475. Р. 1. Оп. 9. № 8. Л. 1.

ческой поэзии мотивом загорающегося над могилами пламени. Это природное явление, способное вселить в наблюдателя чувство потери границ между реальностью и галлюцинацией, действительно как будто бы обладало какой-то мистической связью с «тайнами гроба» и даже казалось их материальным знаком. Из «меланхолического» контекста британской музыки XVIII столетия образ его перешел в балладные ландшафты Жуковского:

Вадим подходит: невади
 Могильный виден камень,
 Крест наклонился до земли,
 И легкий, бледный пламень,
 Как свечка, теплится над ним...

(III, 127)

Это была еще одна подробность картин *сельского кладбища* в описательном репертуаре поэта.

* * *

Повторяемость устойчивых образов, которые были использованы Жуковским в переводах разных поэтов, представляющих разные страны и разные языки, побуждает к более широкому видению этой закономерности и к предположению, что в его поэзии, тематически соприкасающейся с областью «ужасного», и более всего в балладах, могут быть отмечены не только образные повторения, но и сюжетные. И действительно, варьирующее дублирование сюжетных построений у Жуковского не редкость, хотя совпадения в событийных структурах разных баллад подчас оставались незамеченными, «заслонялись» происходившими в них переменами исторических или этнографических декораций и новым звучанием обновлявшихся стиховых форм.

Случай подобного рода мы встречаем в одной из наиболее известных баллад Жуковского «Замок Смальгольм» (1822), источником которой послужила баллада Вальтера Скотта «The Eve of St. John» (1799). Вальтер Скотт насыщает свою балладу историческими реалиями XVI века, именами и названиями, которые создают не только поэтический колорит шотландского средневековья, но и его историко-археологический абрис, достаточно достоверный и точный. Жуковский при всем том отчетливо сознает, что шотландская старина будет воспринята здесь русским читателем лишь в ауре некоторого условного экзотизма, для чего можно пожертвовать даже приблизительными соответствиями между фактом и образом. Комментируя расхождение перевода Жуковского с оригиналом Вальтера Скотта, Б. Г. Реизов, в частности, замечал: «„Знаменитый Смальгольмский барон“, — пишет Жуковский. Барон этот ничем не знаменит, и Скотт не назвал бы так своего героя, иначе рассказ о его судьбе удивил бы любознательных антиквариев и внушил к себе недоверие».⁶¹ По поводу стихов «И без отдыха гнал, меж утесов и скал, / Он коня, торопясь в Бротерстон» исследователь пояснял: «Барон спускался по каменистой дороге, а не „меж утесов и скал“. Ему незачем было торопиться в Бротерстон. Бротерстон — вересковая пустошь, сообщает Скотт, и Жуковскому это было хорошо известно; он привел это пояснение в своем комментарии. У Скотта барон едет по дороге, ведущей к

⁶¹ Реизов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер») // Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 439.

Бротерстону. Скотт упомянул об этой пустоши, чтобы локализовать событие. Жуковский понял эти слова как точный адрес». ⁶²

Один из выводов Б. Г. Реизова, сделанный на основании сопоставления целого ряда значимых мест в текстах Вальтера Скотта и Жуковского, гласил: «Археология, местный колорит, выраженный в топографических и исторических деталях, могли бы помешать художественной эмоции, которую Жуковский вызывал каждой строфой и каждой фразой своего перевода. Он переводил балладу для русского читателя, в традиции русской литературной баллады, но так, что читатель постоянно ощущал ее шотландский колорит и историческую глубину». ⁶³

Что касается стиховых форм баллады «Замок Смальгольм», они, как и ее исторический фон, тоже отличались, во всяком случае для своего времени, признаками определенной раритетности. С известной обобщенностью можно даже сказать, что в этих чередованиях строк четырех- и трехстопного анапеста, заостренных наконечниками мужских клаузул, началась история русского анапеста. Открывалась совершенно особенная ритмико-мелодическая стихия, музыкальность которой Жуковский еще и усилил неслыханным ранее звукорядом: из 49 строф (четверостиший) баллады 28 содержат в себе внутренние рифмы, чрезвычайно обогащающие звучание стиха и, благодаря их расположению на концах полустихий, акцентирующие ритм трехсложного метра:

Но в железной броне он сидит на коне;
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплен двадцатифунтовой.

(III, 149)

Отмеченные художественные особенности баллады «Замок Смальгольм» действительно могли отвлекать внимание читателя от того весьма содержательного факта, согласно которому в этом произведении Жуковский возвращался к сюжетной модели, служившей основанием его первых баллад, прежде всего переложений Бюргера. Жених-призрак, определявший сюжетные коллизии ранней балладной поэзии Жуковского, уступал здесь место любовнику-призраку, но поэтический мотив, предполагавший понимание любви как чувства, имеющего продолжение за пределами земной жизни человека, сохранял все свои этико-философские прерогативы. В этом, может быть, отчасти сказывалось и то обстоятельство, что с перевода «Леноры» Бюргера начиналась поэтическая биография Вальтера Скотта.

Проследивая художественные связи внутри творческого мира Жуковского, невозможно пренебречь и рядом словесно-образных подробностей, которые переходят в «Замок Смальгольм» из баллад более ранних периодов. Смальгольмский барон, например, возвращается в свой замок после убийства соперника, рыцаря Ричарда Кольдингама, — «отуманен и бледен лицом» (III, 149). Сопоставляя этот стих перевода с соответствующей строкой подлинника, Б. Г. Реизов трактовал его в свете своей общей концепции жанрового сдвига — происходившего под пером Жуковского преобразования народной баллады, к которой хотел приблизиться Вальтер Скотт, в литературную: «„Через три дня домой возвратился барон“. — „And his looks were sad

⁶² Там же.

⁶³ Там же. С. 445. Об английской и шотландской топонимике и ономастике в балладе «Замок Смальгольм» см. также: *Аверинцев С. С.* Размышления над переводами Жуковского // *Аверинцев С. С.* Собр. соч. Связь времен. Киев, 2005. С. 246—247.

and sour” («и его взор был мрачен и угрюм»). Это тавтологический эпитет, характерный для балладного стиля. Жуковский пишет в литературном стиле: „Отуманен и бледен лицом”». ⁶⁴

Литературный, сказать точнее, сентиментально-романтический характер этой последней строки бесспорен, она звучит как отшлифованный поэтизм, формула стиля Жуковского. Ее вариации мы найдем в самых разных произведениях поэта, это и одна из ключевых психологических характеристик, созданных им на основе его концепции человека. В балладе «Светлана» рождается ранняя версия этого поэтического словообраза:

Он глядит на лунный свет,
Бледен и унылый.

(III, 34)

В балладе «Рыцарь Тогенбург» (1818) данный лексический комплекс приобретает устойчивость индивидуального авторского клише:

...Бледен ликом, и уныло
На окно глядел.

(III, 135)

Существование лексико-фразеологического клише в стиле Жуковского подтверждает много лет спустя и баллада «Братоубийца» (1832):

...перед дверями,
Бледен ликом он стоит...

(III, 216)

Что же касается причастия *отуманен*, то его можно признать одним из самых характерных элементов поэтического словаря Жуковского. Слово это в лексиконе поэта обладает значениями столь универсальными, что в равной мере характеризует реалии и средневековые, и античные:

Он умолк... в тумане Ида;
Отуманен Илион...

(«Ахилл», 1812—1814;
III, 72)

«Отуманенность» — понятие еще более зыбкое и неопределенное, чем элегический «туман», и как никакое другое соответствует той эстетике «таинственности», которую Жуковский обдумывал вслед за Шатобрианом в дневниковых записях 1808—1809 годов. Таинственное, по Жуковскому, есть то, что «соединено с некоторою неясностью», и сравнительно с ясными предметами «приводит душу в большее напряжение» (XIII, 53).

В словесно-стилистической ткани баллады «Замок Смальгольм» обнаруживаются и другие «элементарные частицы» стиля ранней балладной поэзии Жуковского, преимущественно «бюргеровских» баллад.

«Людмила»:

Чу!.. полночный час звучит.
Лишь полночный час пробьет...
Полночь только что пробила.

(III, 11, 12, 13)

⁶⁴ Реизов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер»). С. 441.

«Замок Смальгольм»:

Но полуночный час благосклонен для нас...

(III, 152)

«Людмила»:

Чу! совы пустынной крики...

(III, 12)

«Замок Смальгольм»:

И без умолку филин кричал...

(III, 150)

«Светлана»:

Милый друг ее — мертвец...

(III, 37)

«Замок Смальгольм»:

Там скитаюсь теперь мертвецом...

(III, 154)

Словесно-стилистические реминисценции балладных переложений Жуковского из Бюргера в такой отдаленной от них балладе, как «Замок Смальгольм», отдаленной и хронологически, и творчески, — автореминисценции — свидетельствовали о непреходящем значении дебютных баллад поэта для его поэзии в целом. Нельзя не прибавить, что эти произведения, и особенно «Людмила», — «было время (...), когда эта баллада доставляла нам какое-то сладостно-страшное удовольствие, — вспоминал Белинский, — и чем больше ужасала нас, тем с большею страстию мы читали ее»,⁶⁵ — обладали в свое время исключительной художественной влиятельностью и сыграли далеко выходящую за жанровые рамки баллады роль в самом обширном контексте русской литературы XIX века, от повести А. С. Пушкина «Мятежь» (1830) до повести И. С. Тургенева «Призраки» (1863), от стихотворения М. Ю. Лермонтова «Любовь мертвеца» (1841) до поэмы Н. А. Некрасова «Железная дорога» (1864).⁶⁶ Жанр становился своеобразной художественной концепцией, наследовавшей и его типическую поэтику.

Баллада «Замок Смальгольм», в свою очередь, тоже заняла свое место в кругу наиболее «реминисцентных» произведений русской поэзии. Оставляя в стороне многочисленные пародии на нее или, если прибегнуть к языку Ю. Н. Тынянова, использования ее форм «как макета для нового произведения»,⁶⁷ нельзя обойти вниманием некоторые из обозначившихся в ней художественных мотивов, продолживших свое существование в позднейшей истории словесности. В балладе есть, среди прочего, уже встречавшийся у Жуковского в других произведениях этого жанра мотив, в предметно-тематической основе которого лежало столкновение материального со сверхматериальным, реального с трансцендентным. Прикосновение потустороннего к земному неизменно оставляло на последнем разрушительный или травми-

⁶⁵ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая. С. 168.

⁶⁶ См.: Янушкевич А. С. Романтизм Жуковского и пути развития русской литературы XIX века // Проблемы метода и жанра: Сб. статей. Томск, 1990. Вып. 16. С. 3—22.

⁶⁷ Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 290.

рующийся след, метафизический ожог. Именно таково изображенное здесь Жуковским касание руки призрака:

Он тяжелою шуйцей коснулся стола;
 Ей десницею руку пожал —
 И десница как острое пламя была,
 И по членам огонь пробежал.
 И печать роковая в столе вожжена:
 Отразились пальцы на нем;
 На руке ж — но таинственно руку она
 Закрывала с тех пор полотном.
 (III, 155)

Это, решимся предположить, поэтический прототип образа, поражающего воображение читателя в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1829—1839):

Поныне возле кельи той
 Насквозь прожженный виден камень
 Слезою жаркою, как пламень,
 Нечеловеческой слезой!..⁶⁸

Что же касается обращения к центральному сюжетному мотиву «Леноры» / «Людмилы» в балладе «Замок Смальгольм», то оно не означало, что Жуковский воссоздавал в позднейшем произведении и моральную коллизию тех баллад, с которых начиналась история жанра в его творчестве. В балладе, переведенной из Вальтера Скотта, полностью преодолена архаическая однозначность того конфликта, на основе которого разворачивались сюжетные обстоятельства «Людмилы» и который по преимуществу являл собой повод для создания поэтической атмосферы балладности. Атмосфера балладности царит и в балладе «Замок Смальгольм»: и здесь поэтизируются реалии феодально-рыцарского средневековья, эпохи величественной и мрачной; и здесь есть лирика любви, предстающая в окружении мистических начал смерти; и здесь события происходят на пересечении мира земного и потустороннего; и здесь жизнь и судьба человека окутаны непроницаемой тайной... Но нравственные проблемы в этой балладе не сводятся к простому возмездию за ропот на Бога, как это обстоит в «Людмиле». Узел нравственных проблем завязывается там, где создается необходимость сложного выбора между любовью и законом, преступлением и покаянием, своеволием и христианским спасением. Последняя тема осуществляется в произведении в том роковом вопросе, который живой человек в своем воображении может обратиться к человеку, находящемуся за гранью смерти:

Содрогнулась она и, смятенья полна,
 Вопросила: «Но что же с тобой!
 Дай один мне ответ — ты спасен ли иль нет?..»
 Он печально потряс головой.

(III, 154)

«Замок Смальгольм» — баллада, переходящая из разряда «страшных» в разряд трагических: герои ее вступают не только в поединок между собой, но и в борьбу с миропорядком, с установлениями земного бытия. Тем замет-

⁶⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 481.

нее становится контрастирующий, не звучащий в унисон с этим трагизмом мелодизм ее стиховых форм, о которых следует упомянуть еще раз. Первые строфы баллады проникнуты интонациями воинственными, даже героическими. Но по мере развития действия анапест Жуковского утрачивает призыв «железной брони», сопряженный с рыцарской тематикой, наполняясь музыкальностью самых разных тонов и оттенков, и психологической, и лирической, и, далеко не в последнюю очередь, «сладостной». Трагическое в «сладостной» ритмико-мелодической и интонационной форме утверждается в качестве одного из фундаментальных принципов поэтики Жуковского.

* * *

«Ужасное» как особая эстетика, как художественная атмосфера, как достаточно замкнутый круг поэтических тем и образов отбрасывало свои рефлексии не только на баллады Жуковского, но и на ряд других эпических и лиро-эпических жанров его поэзии, сказки, поэмы, стихотворные повести. Чрезвычайно необычным, не имеющим историко-литературных аналогов явился предпринятый Жуковским в 1831 году 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, того, что современник поэта называл «слогом сельским»,⁶⁹ а позднейшая исследовательница определяла как «тон идиллического простодушия и сентиментальной нравочительности»,⁷⁰ «сказовый» гекзаметр «разуворалял» 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»,⁷¹ несколько, впрочем, ее не разрушая, но внося в нее порой недостающий ей драматизм.

...Признаться, днем я не трус, а ночью в такое
 Время пойти туда, где, быть может, в потемках
 Гость из могилы встретит тебя, — извините; с живыми
 Сладить можно, а с мертвым и смелость не в пользу; храбрися
 Сколько угодно душе, я что ты сделаешь, если
 Вдруг пред тобою длинный, бледный, сухой, с костяными
 Пальцами станет, и два ужасные глаза упрутся
 Дико в тебя, и ты ни с места, как камень?..

(IV, 54)

В 1820—1830-е годы «ужасное» стало играть роль своеобразного индикатора романтического направления в литературе, заняв видное место в ху-

⁶⁹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Ч. II. С. 226 (письмо П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 22 ноября 1821 года).

⁷⁰ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 479 (прим. И. М. Семенко).

⁷¹ См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 532.

дожественном строе прозаической повести, в ее фольклорной и фантастической разновидности 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.⁷²

Своеобразной кульминации влияние Жуковского на развитие русской повести достигает в повести Н. В. Гоголя «Вий» (1833—1835), входящей в его повествовательный цикл «Миргород» (1832—1835). В гоголевской литературе не раз отмечалось, что в этом произведении можно наблюдать скрещение традиций славянского фольклора с сюжетно-композиционным и образно-тематическим влиянием «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди».⁷³ Гоголем воспроизводились и отразившийся у Жуковского фольклорный (сказочный) сюжет «смерти ведьмы»,⁷⁴ и образные мотивы сыплющейся сквозь окна и двери несметной «нечисти», поддержанные и «опорными словами» из контекста, как показал В. Э. Вацуру, другого перевода Жуковского из Саути — баллады «Суд Божий над епископом» (1831),⁷⁵ и не чуждый балладной поэзии композиционный «принцип троичности с нарастанием». «Гоголь, — отмечал Л. В. Пумпянский, — нацупал один из великих фантастических сюжетов, где все есть: и страх души, обреченной нечистому, и чудная красота ведьмы, и любовь ведьмы к смертному, и месть ведьмы за пренебрежение, и великое явление вещуна нечисти, Вия. Пугающее, таким образом, восходит к эпическим элементам фольклора самого и даже в малоизмененном виде — прием балладный».⁷⁶

Творческая общность поименованных 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 глубинные сферы противостояния и противоборства добра и зла.

Публикация «Вия» вызвала, как известно, полемический отклик С. П. Шевырева (неожиданно нашедший поддержку и в статье В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835). Критик нашел повесть «слабейшей в „Миргороде“», усмотрев в ней противоречия, эстетические по преимуществу, и как раз в сфере изображения «ужасного»: «Ужасные видения семинариста в церкви были камнем преткновения для автора. Эти видения не производят ужаса, потому что они слишком подробно описа-

⁷² См.: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 138—166.

⁷³ См.: Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 14—15; Гуконский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 190; Вацуру В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 307—309; Гоголь Н. В. Миргород. СПб., 2013. С. 481—482 (сер. «Литературные памятники»; прим. В. Д. Денисова).

⁷⁴ См.: Сумцов Н. Ф. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // Киевская старина. 1892. № 3. С. 472.

⁷⁵ См.: Вацуру В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя. С. 308—309.

⁷⁶ Пумпянский Л. В. Гоголь // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 288.

ны. Ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность; если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду с какими-то челюстями вместо ног и с языком вверх... тут уж не будет ничего страшного — и ужасное переходит просто в уродливое».⁷⁷

Не вполне ясно, на каком эстетическом основании, кроме схоластического и догматического, утверждала себя идея, согласно которой «ужасное» в искусстве не может быть подробно. Далеко не в последнюю очередь подробности обеспечивали художественную экспрессивность образов «Вия». вполне допустимо в этой связи предположение, что не были поверхностными и те разногласия, которые Жуковский испытал при общении с Шевыревым в путешествии по Италии в 1838—1839 годах и даже отметил дневниковой записью от 7 (19) декабря 1838 года: «Вечеру у княгини Волхонской вместе с Гоголем и Шевыревым. Шевырев вечно на кафедре и все готовые, округленные, школьные мысли» (XIV, 141). Во всяком случае на основании творческой практики Жуковского эстетический запрет на подробности «ужасного» появиться никак не мог. В 1831 году, незадолго до создания повести Гоголя, Жуковский завершил работу над переводом баллады Фр. Шиллера «Кубок» (в подлиннике «Der Taucher» — «Водолаз», 1797) — о бесстрашном ныряльщике в морскую пучину. В этой балладе Жуковский тоже отдает дань романтической эстетике «ужасного», развертывая перед читателем картину морской бездны и населяющих ее чудовищ. В русской литературе в продолжение XIX века сложился так называемый «морской комплекс», и один из его мотивов «связан с дном моря как образом смерти и ужаса».⁷⁸ Именно в таком качестве предстают картины морского дна в балладе «Кубок»:

Я видел, как в черной пучине кипят,
В громадный свиваясь клуб,
И млат водяной, и уродливый скат,
И ужас морей однозуб;
И смертью грозил мне, зубами сверкая,
Мокой ненасытный, гиена морская.

{...}

И я содрогался... вдруг слышу: ползет
Стоногое грозно из мглы,
И хочет схватить, и разинулся рот...
Я в ужасе прочь от скалы!..

(III, 164)

Обитатели морского дна, наводящие на человека ужас своей невиданностью, чудовищностью неземных форм, ужасающие, кроме того, и зрелищем «кишения», создают образный ряд, который находит продолжение в изображении бесконечно прибывающего «скопища» подземных гномов, наполняющих пространство храма в повести «Вий» («ужас!.. это были все вчерашние гномы; разница в том, что он увидел между ими множество новых»)⁷⁹.

В первой редакции «Вия», вошедшей в состав изданного в 1835 году сборника «Миргород», читательское внимание останавливали характерные

⁷⁷ Шевырев С. Миргород... // Московский наблюдатель. 1835. Ч. I. С. 410.

⁷⁸ Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. 1995. С. 589.

⁷⁹ Гоголь Н. Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». СПб., 1835. Ч. 2. С. 91.

речевые особенности, позволявшие видеть в Гоголе восприимчивого читателя Жуковского и его баллады «Кубок». Словесную конструкцию Шиллера —

Regte hundert Gelenke zugleich⁸⁰

(Шевелилось сто суставов одновременно) —

Жуковский передал одной из своих излюбленных грамматических форм — субстантивированным прилагательным:

...ползет

Стоногое грозно из мглы...

Сопоставляя текст баллады «Кубок» и текст первой редакции повести «Вий», мы увидим известное сходство и в гротескной физиологии подводных и подземных монстров («многоногость»), и грамматические параллели: «На противоположном крылосе уселось белое, широкое... <...> Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею... <...> С вершины самого купола со стуком грянулось на средину церкви какое-то черное, все состоявшее из одних ног... <...> Одно какое-то красновато-синее... <...> Почти насупротив его стояло высокое... <...> В стороне стояло тонкое и длинное...».⁸¹

Прилагательные среднего рода, замещившие собой существительные и взявшие на себя и грамматические, и семантические функции существительных, иначе говоря, слова, обозначающие качества предметов и вытеснявшие из смыслового поля сами предметы, и у Жуковского, и у Гоголя знаменовали один психологический и эстетический феномен: неназываемость, неопределимость, в конечном счете невыразимость «ужасного», если вспомнить одно из программных стихотворений Жуковского «Невыразимое» (1819) и перенести высказанные в нем представления о прекрасном на противоположный полюс его эстетической аксиологии.

* * *

Романтическая баллада, и в этом заключалось ее существенное отличие от романтической элегии, не была жанром одного «настроения». В балладах Жуковского «ужасное» и трагическое, комическое и просто «веселое» составляли достаточно многосложный и подчас причудливый симбиоз. Эти сближения и слияния различных эмоциональных и эстетических стихий, происходившие в балладном мире поэта и ложившиеся столь же многосложными проекциями на впечатления его читателей, были во многом предопределены и предсказаны таким жанровым экспериментом, как баллада «Светлана». В «Светлане» есть эпизоды с большей концентрацией образов «ужасного», чем в «Людмиле», с большим сгущением психологической атмосферы страха, чем в «Двенадцати спящих девах». Такова здесь, среди прочего, сцена в избушке, с встающим из гроба навстречу героине мертвецом, прототипический набросок гоголевского «Вия»:

Смогло все опять кругом...

Вот, Светлане мнится,

Что под белым полотном

Мертвый шевелится...

Сорвался покров; мертвец

(Лик мрачнее ночи)

⁸⁰ Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: [В 2 т.]. М., 1985. Т. 2. С. 178.

⁸¹ Гоголь Н. Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». С. 78—79, 91.

Виден весь — на лбу венец,
 Затворены очи.
 Вдруг... в устах сомкнутых стон;
 Силится раздвинуть он
 Руки охладелы...
 Что же девица?.. Дрожит...
 Гибель близко... но не спит
 Голубочек белый.

(III, 36)

Эпизоды именно этого ряда, в которых участниками балладного действия становятся гробовые призраки, исторгают из уст автора баллады относящуюся к героине поэтического повествования метафорическую ремарку, в которой есть образ *огня*, хотя слова *огонь* нет:

Занялся от страха дух...

(III, 33)

Вместе с тем ночные страхи Светланы, как известно, бесследно рассеиваются от «луча денницы», когда выясняется их сновидческая природа, — оказываются «сняты» и забыты. Заключительные строки «страшной» баллады — апофеоз безоблачной радости, оправдание «светлого» имени героини:

...Ни минутной грусти тень
 К ней да не коснется;
 В ней душа как ясный день;
 Ах! да пронесется
 Мимо — Бедствия рука;
 Как приятный ручейка
 Блеск на лоне луга,
 Будь вся жизнь ее светла,
 Будь веселость, как была,
 Дней ее подруга.

(III, 39)

Поэтизируя свою героиню, Жуковский создает, согласно традициям читательского восприятия баллады «Светлана», одно из первых в русской поэзии национальных олицетворений. Существо этого олицетворения безошибочно — на сей раз этого нельзя не признать — определил С. П. Шевырев в своей мемориальной речи о Жуковском, произнесенной в Московском университете 12 января 1853 года: «Светлана представляет тот вид красоты в русской поэзии, для которого нет выражения ни в какой немецкой эстетике, а есть в русском языке: это наше родное *милое*, принявшее светлый образ Богданович первый отгадывал этот вид русской красоты в своей Душеньке. Для Жуковского *милое* совершилось в очью в его Светлане».⁸²

В истории русской культуры имело значение и то, что этот поэтический образ и именно с этой тематической доминантой нашел и свой изобразительный эквивалент. Им стала появившаяся в гораздо более поздние, хотя еще романтические времена картина «Гадающая Светлана» (1836), принадлежащая кисти К. П. Брюллова, художника, который вызывал у Жуковского, согласно его дневниковому признанию, «чувство национальной гордости» (XIV, 97).

⁸² Шевырев С. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853 Кн. 2. № 2. Отд. I. С. 117.

Продолжая же тему «преодоления» балладных «ужасов», приемами ли обнаружения их иллюзорности, или теми средствами, которые давали превосходство над силами «ужасного» силам эстетического, обратим внимание еще на один факт восприятия баллад Жуковского, в данном случае читателем, с одной стороны, наивным, поскольку здесь имеются в виду его детские впечатления, а с другой стороны, имевшим возможность непосредственного общения с автором баллад и тем самым как будто бы перешагнувшим границу между «зрителем» и «сценой», попавшим за кулисы балладного «театра». Этот читатель — Л. Н. Павлицев, племянник А. С. Пушкина, сын его сестры О. С. Павлицевой. В конце XIX столетия он опубликовал некоторые главы своей «семейной хроники», в том числе те из них, в которых действующим лицом выступал Жуковский: «Мать была большой почитательницей Василия Андреевича Жуковского. Лира его, по ее мнению, — образец изящного; в особенности высоко стояли в ее глазах его „Аббадона” и „Ундина”. Познакомила меня она, когда мне и девяти лет не было, с „Громобоем”, „Варвиком”, „Смальгольмским бароном”, „Красным карбункулом”, „Похищенной нечистым колдуньей-старушкой” и тому подобными ужасными балладами Василия Андреевича. В особенности любила она рассказывать их во время прогулок, что и отразилось на моих нервах: засыпал я среди „страхов ночных”, пряча голову под одеяло, но при этом полюбил я фантазии: не раз во время бури и грома убежал я в рощу, прилегающую к купленной моими родителями даче в колонии Пельцовизна, расположенной в гористой живописной местности, в 3-х верстах от Варшавы, и убежал, лишь бы помечтать об описанных Жуковским привидениях, и — как ни покажется странным, — наслаждаться мучительным чувством собственного детского страха перед сверхъестественным миром. Знаменитый певец ужасов, — добрейший и веселый Василий Андреевич, — проездом за границу через Варшаву в 1842 году, — захал к нам на эту же дачу на пару дней(...)».⁸³

Эти в определенном смысле заведомые психологические парадоксы — «наслаждаться мучительным чувством (...) страха», «знаменитый певец ужасов, — добрейший и веселый Василий Андреевич» — не содержали в себе для мемуариста логических противоречий и даже были отмечены чертами уже сложившейся в культурном обиходе традиционности. Во всяком случае в них как будто бы оживали давно знакомые оксюмороны: и описанное Карамзиным «неизъяснимое удовольствие» «ужаса», и восхитившее Вяземского в «ужасной балладе» Жуковского сочетание «страшного» и «трогательного», и пережитое Белинским при первых чтениях «Людмилы» «сладостно-страшное удовольствие», и, прибавим, вышедшая из-под пера Погодина антиномическая характеристика Жуковского как автора «ужасно-прелестных баллад»,⁸⁴ и многие другие родственные упомянутым двойственные эстетические суждения и реакции, отражавшие совместность существования в подобного рода поэтических источниках противоположных, а то и взаимоисключающих «чувств» и «эмоций».

Порождаемое балладной поэзией взаимодействие контрастирующих психологических начал, — а воспоминания Л. Н. Павлицева являли собой свидетельство именно об этом, — обнаруживало открытость этих составляющих внутренней жизни человека по отношению друг к другу, их свободную сочетаемость, отсутствие непреодолимых границ между ними. Единство душевной сферы, в которой страх, антипод наслаждения, становился его причиной и основанием, оказывалось более тесным, чем было принято думать

⁸³ Павлицев Л. Н. Из семейной хроники // Исторический вестник. 1888. Т. XXXI. Февраль. С. 296—297.

⁸⁴ Москвитянин. 1841. Ч. I. № 2. С. 602 (отд. «Смесь»).

ранее, и она представляла в освещении более сложном и менее схематическом. Страх, преображенный в горниле художественных контекстов, как следовало из баллад Жуковского, мог приобретать магнетические свойства, самому же поэту, сделавшему «ужасное» одной из наиболее выразительных линий своего творчества и рекомендовавшему себя на склоне лет «поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»,⁸⁵ ничто не мешало совмещать эту литературную роль с непосредственным душевным складом и поведением «добрейшего и веселого» человека, каким многие его запомнили в дружеском и родственном кругу.

При всем том мы совершим ошибку, если попытаемся истолковать «ужасное» в поэзии Жуковского только как поэтическую игру. По характеру своего отношения к действительности этот художественный и эстетический мир оказывался в немалой степени аналогичен тем объективно-субъективным явлениям, которые были обозначены в заглавии одной из самых поздних «философических» статей Жуковского — «Нечто о привидениях» (1848). «Сии явления, — рассуждал здесь Жуковский, — все останутся для нас навсегда между *да* и *нет*. В этой невозможности приобрести насчет их убеждение выражается для нас закон самого Создателя, который, поместив нас на земле, дабы мы к здешнему, а не к какому другому порядку принадлежали, отделил нас от иного мира таинственною завесою. Эта завеса непроницаема; она порою сама перед нами приподымается, чтобы мы знали, что за нею не пусто; но нашу силою никогда быть раздернута не может».⁸⁶

Образ таинственной завесы, разделяющей земное бытие и потусторонний космос, один из центральных, ключевых и устойчивых образов религиозно-философской метафизики Жуковского, константа создававшейся им картины мироздания, отнюдь не исключал попыток человека заглянуть в «очарованное Там» («Весеннее чувство», 1816), используя для этого, наряду со многим другим, и условно-игровые формы поэзии, и «страшные», и «смеховые»:

...В тот час, как изменил неверный вам платок,
 Забыв себя, за ним я бросился б в пучину
 И утонул. И что ж? теперь бы ваш певец
 Пугал на дне морском балладами *Ундины*
 И сонный дядя *Студенец*,
 Склонивши голову на влажную подушку,
 Зевал бы, слушая *Старушку!* —

иронизировал Жуковский над героями и мотивами своих «страшных» баллад и еще не написанной, а только лишь задуманной поэмы «Ундина» в «павловском» послании «Графине С. А. Самойловой» (1819; II, 125). Это лишний раз подтверждало, что без игровых слагаемых поэзия не живет, а архаическая мифология, служившая во многом сюжетно-тематическим субстратом эпической и лиро-эпической поэзии Жуковского, в литературе Нового времени все более тяготела к тому, чтобы принимать игровой облик. Но те внутренние и в существе своем этические коллизии, которые облекались во внешние формы «ужасного», фантастического, выходящего за пределы «здешнего порядка», становясь содержательной сердцевиной поэзии Жуковского, сохраняли для него полноту качеств реальности, ту подлинность, которая нередко ищет необходимой для нее «прикровенности» в мире условностей.

⁸⁵ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 664 (письмо к А. С. Стурдзе от 10 марта 1849 года).

⁸⁶ Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. СПб., 1901. С. 958.