

---

*ЖУКОВСКИЙ*  
*и литература*  
*конца*  
*XVIII-XIX*  
*века*

---



---

*«НАУКА»*

---





*В. А. ЖУКОВСКИЙ*  
*Портрет работы Герарда Рейтерна*  
*Акварель. 1834*

*Академия наук СССР  
Институт мировой литературы  
имени А.М. Горького*

---

*ЖУКОВСКИЙ*  
*и литература*  
*конца*  
*XVIII-XIX*  
*века*

---



---

*Ответственный редактор*  
*В. Ю. Троицкий*

---



*Москва*  
*«НАУКА»*  
*1988*

ББК 83.3(0)5

Ж86

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук  
В. Ю. ТРОИЦКИЙ,  
член-корреспондент АН СССР  
И. И. БАЛАШОВ,  
доктор филологических наук  
К. Н. ЛОМУНОВ

Рецензенты:

доктор филологических наук  
И. В. ФРИДМАН,  
доктор филологических наук  
Л. Д. ГРОМОВА-ОПУЛЬСКАЯ

Ж86 Жуковский и литература конца XVIII—XIX ве-  
ка.— М.: Наука.— 1988.— 320 с.

ISBN 5-02-011405-7.

В сборнике рассматриваются актуальные проблемы творчества В. А. Жуковского в связи с традициями и литературным процессом конца XVIII—XIX века, освещаются разнохарактерные взаимодействия поэзии Жуковского с литературными течениями и творчеством наиболее значительных русских поэтов и писателей его времени, а также с рядом западноевропейских литератур.

Авторы сумели выделить в наследии Жуковского главные, стимулирующие творческие начала и показать значение творчества этого поэта в мировой литературе.

Для литературоведов.

Ж  $\frac{460300000-174}{042(02)-88}$  330—88—III

ББК 83.3(0)5

ISBN 5-02-011405-7

©Издательство «Наука», 1988

## От редколлегии

С именем В. А. Жуковского (1783—1852) связана целая эпоха художественного развития отечественной литературы и знаменательные вехи в духовной жизни русского общества. Выдающийся поэт и один из самых видных участников культурной жизни своего времени, Жуковский оказал заметное воздействие на современников и потомков. Его поэтические завоевания значительно повлияли на самобытное литературное движение, которое именуется русским романтизмом, определяли творческие взлеты его последователей и в дальнейшем.

Среди поэтических наследников Жуковского первым пужно назвать гениального Пушкина, «начало всех начал»<sup>1</sup> отечественной литературы нового времени. Он признавал в Жуковском своего учителя и отдавал ему дань восхищения: «Никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его»<sup>2</sup>. В этой, пусть несколько преувеличенно эмоциональной, характеристике передано то глубокое уважение, которое питал Пушкин к своему старшему другу и собрату по перу.

«Могущество и разнообразие слога» Жуковского было не только следствием его незаурядного поэтического таланта, оно определялось качественно новым художественным мышлением поэта, для которого поэзия и действительность были органически связаны во внутренней сокровенной жизни и тем самым соединялись в его художественном сознании и творчестве. Это дало право В. Г. Белинскому, высоко оценив роль поэта в развитии русской литературы, сказать, что Жуковский дал «русской поэзии душу и сердце»<sup>3</sup>. Спустя 11 лет Н. Г. Чернышевский определил как бы два периода художественного развития отечественной литературы, обозначив первый как «то, что было у нас до Жуковского и Пушкина»<sup>4</sup>. Таким образом, современники и потомки воспринимали творчество Жуковского в качестве одного из основных источников в художественном развитии литературы.

<sup>1</sup> Горький А. М. Письмо П. Х. Максимова, 28 августа (10 сентября) 1911 // Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 181.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Письмо П. А. Вяземскому и Л. С. Пушкину, 25 мая и около середины июня 1825 // Пушкин-критик. М., 1978. С. 98.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 181.

<sup>4</sup> Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 3. С. 26.

Изображение мира, возникшее из тонкого восприятия душевных переживаний, из углубленного самосознания, из убеждения в высоком духовном призвании человека, было важным шагом вперед на пути художественного осмысления бытия. Эти эстетические и этические традиции восприняли Пушкин и Лермонтов; эти традиции нашли своеобразное воплощение у Гоголя; они влияли на поэзию Н. Некрасова и такого самобытного поэта, как Ф. Тютчев; к ним в известных отношениях восходит и углубленный психологизм Ф. Достоевского, и пронизательное воспроизведение «диалектики души» в гениальной прозе Л. Толстого.

Оригинальная и в лучших образцах художественно совершенная поэзия Жуковского удивительно разнообразна, и уже поэтому чрезвычайно широко ее влияние. То элегическая, то проникнутая ораторским пафосом, назидательная и глубоко лирическая поэзия эта неизменно отличалась душевной искренностью. И не только искренностью, но постоянным стремлением к художественной достоверности. Ведь сам Жуковский писал, что понимает «под словом поэзия искусство представлять предметы так живо, что они кажутся присутственными»<sup>5</sup>. Его поэзия всегда соответствовала эстетическим представлениям о высокой миссии художника слова. Он видел миссию поэта в «распространении идей, благодетельных для человечества, наслаждений, совершенствующих душу»<sup>6</sup>.

Жуковский близок нам и сознанием святости своего долга служения отчизне. Его патриотические стихотворения, возникшие как отклик на события Отечественной войны 1812 г., проникнуты глубоко личным чувством и вместе с тем истинной любовью к родине. «Патриотическое чувство, которое в поэзии классицизма во многом оставалось внеличной ценностью, становится в лирике Жуковского неотъемлемой частью духовного мира личности, выражает разные стороны и грани ее отношения к окружающему миру»<sup>7</sup>.

Творчество Жуковского явилось как бы арсеналом многих гуманистических представлений; в нем широко выражено стремление к «всеобщему добру, человечности

---

<sup>5</sup> Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова // Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 77.

<sup>6</sup> Жуковский В. А. Письмо из уезда к издателю // Там же. С. 26.

<sup>7</sup> История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2: От сентиментализма к романтизму. С. 121.

и просвещению, наконец — романтический пафос псевдоувлеченности тогдашней действительностью; отразилось тревожное влечение к светлой мечте, к прекрасному, неведомому идеалу.

Однако некоторые консервативные начала его политических воззрений трансформировались и вытеснялись в его поэзии иными духовными потоками. В связи с этим известный критик А. Григорьев писал так: «Есть избранные, необыкновенно ясные души, которых мрак вовсе не касается (...) Такова была, например, ясная и светлая душа Жуковского, которого самые мистические размышления ни разу не доводили до сомнения в значении высших стремлений человеческих...»<sup>8</sup>

Поэзия Жуковского, уча русское общество «любить, плакать и мечтать», смогла «пробудить его чистейшие инстинкты»<sup>9</sup>, вызвала стремление к чему-то далекому и прекрасному, порождая неясное сомнение и неудовлетворенность обыденностью и пошлостью.

Жуковский одним из первых обратился к национальным источникам художественного вдохновения. Он приобщал русскую поэзию к отечественной истории, к богатым родникам народного творчества, в круг его произведений вошли баллады, мастерски воплощенные в живой и богатой русской речи.

В то же время «Жуковский был наш отзыв на всю поэзию Запада, как Карамзин был наш отзыв на всю кипучую умственную деятельность западной жизни. В них обоих сказались наши силы понимания, силы сочувствия»<sup>10</sup>.

И здесь перед нами раскрывается еще одна сторона его огромного дарования: Жуковский выступает как переводчик. Достижения мировой поэзии были восприняты, сочувственно осмыслены им и получили самобытный отклик в замечательных переводах, художественный уровень которых зачастую превосходил их источник. «Что такое наш Жуковский? — восклицал Н. В. Гоголь. — Это одно из замечательных явлений, поэт, явившийся оригинальным в переводах, возведший все сильные и малосильные

---

<sup>8</sup> Григорьев А. Оппозиция застоя: Черты из истории мракобесия // Эстетика и критика. М., 1980. С. 289—290.

<sup>9</sup> Достоевский М. М. Жуковский и романтизм // Пантеон: Журн. литературно-художественный, издаваемый Федором Кони. СПб., 1852. Т. III. Кн. 6. С. 32, 33.

<sup>10</sup> Григорьев А. Народность и литература // Эстетика и критика. С. 188.



оригиналы до себя, создавший новый, совершенно оригинальный род — быть оригинальным»<sup>11</sup>.

Переводы Жуковского приобретали особое значение, ибо в каждом из них был как бы осуществлен эстетический синтез русской духовной поэтической культуры с культурными традициями других народов. Произведения античных авторов, в том числе «Одиссея» Гомера, многие сочинения Ф. Шиллера и Д. Байрона, Л. Уланда и И. Гердера, В. Скотта, других известных европейских поэтов, а также поэзия Востока (индийская повесть «Наль и Дамаанти», персидская — «Рустам и Зораб») стали благодаря Жуковскому достоянием русского читателя...

Нельзя оставить без внимания наследие Жуковского-мыслителя, и в частности его теоретические и критические статьи и заметки о художественной литературе, русской и зарубежной. Здесь мы найдем не только тонкую наблюдательность, но обнаружим глубину и пронизательность обобщений и ряд суждений, и сегодня сохраняющих свое историко-литературное значение. Чтобы в этом убедиться, достаточно перечитать его статьи «О нравственной пользе поэзии» (Письмо к Филарету, 1809), «О басне и баснях Крылова» (1809), «О критике» (1809), «О поэзии древних и новых» (1811), «Конспект по истории русской литературы» (1826 или 1827) и другие работы. Следует, однако, заметить, что научное исследование и осмысление литературно-теоретических трудов поэта только начинается.

Выдающееся значение для отечественной культуры имело нравственное влияние творчества и личности Жуковского. В условиях крепостнической России, несмотря на консерватизм своих социально-политических воззрений, Жуковский — поэт и человек — оставался духовно независимым и отзывчивым одновременно. Так, несмотря на то что Жуковскому был чужд политический образ мыслей декабристов, лучших представителей прогрессивной русской культуры его времени, поэта объединял с ними гуманистический пафос романтизма. Да и сам «декабризм — поэтическая мечта о свободе, рожденная на почве романтизма»<sup>12</sup> был в известном смысле итогом того умственного движения, той богатой духовной культуры, в фор-

---

<sup>11</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 538—539.

<sup>12</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 34.

мировании которых Жуковскому принадлежала крупная роль.

Неоднозначность общественной позиции поэта заставляет внимательно прислушиваться к свидетельствам, в которых отмечена его внутренняя оппозиционность, неудовлетворенность российской действительностью и даже критическое отношение к ряду общественных явлений своего времени. Поэт был слишком честен в мыслях и чувствах, чтобы рабски покоряться принятым идеям и мнениям. Не случайно хорошо знавший Жуковского в пору его приближения ко двору А. И. Тургенев, сравнивая роль поэта с ролью Адашева при Иване Грозном, предупредил его 4 августа 1837 г.: «На тебя смотрит вся Россия, вся Европа (...) Повторяю тебе, ты ходишь по ножевому остию. Помни, родовая сволочь па все способна»<sup>13</sup>. А наблюдательный П. А. Вяземский четыремья годами позже провел резкую черту между поэтом и приспешниками самодержавия: «Для некоторых любить Отечество — значит дорожить и гордиться Карамзиным, Жуковским, Пушкиным и тому подобным. Для других — любить Отечество — значит любить и держаться Бенкендорфа, Чернышева, Клеймихеля и прочих и прочего...»<sup>14</sup>

Сказанное дает основания воспринимать Жуковского — поэта и гражданина — во многом противостоявшим по своему разуму, совести и образу мыслей официальной идеологии и политике. Эта сторона личности и воззрений Жуковского не является предметом настоящего сборника, однако здесь, как и во всех других случаях, необходимо придерживаться ленинского принципа отношения к культурному наследию прошлого: уметь отделить в нем консервативное, паносное, случайное и то, что принадлежит будущему; необходимо ценить деятелей прошлого за их позитивный вклад в человеческую культуру, за непреходящее и прогрессивное в их творчестве.

Этим принципом и руководствовались авторы настоящего сборника, цель которого — представить многообразное творческое наследие Жуковского в контексте литературы конца XVIII — XIX в.

*В первом разделе* сборника рассмотрен ряд проблем творчества и поэтики В. А. Жуковского.

<sup>13</sup> <Дневник А. И. Тургенева с 27 июня по 4 августа 1837 года>. Цит. по кн.: Грот К. Я. Жуковский в Москве в 1837 году. СПб., 1902. С. 6—7.

<sup>14</sup> Запись П. А. Вяземского от 18 апреля 1841 г. // Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 275.

Так, в статье *А. А. Смирнова* о принципе лирического самовыражения в поэзии Жуковского анализируются некоторые важные способы художественной выразительности Жуковского-лирика и в связи с этим рассматриваются особенности его поэтической системы.

В статье *Н. И. Прокофьева* «Образы прошлого в поэтическом мире Жуковского» выявляются черты художественного мышления поэта в его отношении к мотивам и образам исторического прошлого, отраженным в древней русской литературе. Это должно служить важным ориентиром при анализе произведений Жуковского того времени, когда, пользуясь словами его современника, «сама поэзия принимает форму истории и силою воображения отгадывает многие тайны оной»<sup>15</sup>.

Своеобразие произведений поэта в зависимости от «типа поведения» и отношения к действительности лирического героя показано в статье *С. Е. Шаталова* «Характерология элегий и баллад Жуковского (к вопросу о единстве художественного мира поэта)».

Рассматривая некоторые труды В. А. Жуковского в свете поставленных в них историко-литературных и теоретических задач, *А. С. Курилов* в статье «Методологические уроки В. А. Жуковского — критика, теоретика и историка литературы» выявляет некоторые существенные черты теоретико-литературного и критического анализа Жуковского, определившего качественно новый подход к ряду литературных явлений.

*И. Я. Лосиевский* в статье «Литературно-философский кружок пансионера В. Жуковского» освещает атмосферу этого кружка, отмечая ряд генетических влияний, оказанных этим кружком на творческую жизнь поэта.

Известным этапом осмысления творчества Жуковского в XIX в. являются суждения о нем революционно-демократической критики, оценивающей поэта с высот нового, революционно-демократического мировоззрения. Этой теме посвящена статья *Г. Г. Елизаветиной* «Наследие Жуковского и революционно-демократическая критика».

Во *втором разделе* сборника помещены исследования о взаимодействии творчества В. А. Жуковского с русской литературой.

Преемственность и отталкивание от художественных традиций отечественной литературы XVIII столетия рас-

<sup>15</sup> Моск. вестн. 1828. Ч. VII. С. 64.

смотрены в статье *Э. Л. Афанасьева* «Настроения и мотивы русской литературы XVIII в. в наследии Жуковского».

Одной из наиболее значительных и самобытных традиций русской литературы — ораторской — и воплощению ее в гражданско-патриотической лирике Жуковского посвящена статья *Л. И. Кашкиной*.

Статья *А. С. Янушкевича* «Влияние сентиментализма на Жуковского-поэта» обращена к сложной проблеме взаимосвязей и взаимодействия творчества Жуковского с сентиментализмом; в связи с этим исследуются поиски поэтом своего мироощущения и стиля, включающие ряд черт сентименталистской эстетики и поэтики в сферу его новых литературно-эстетических представлений.

Вопросу о двух течениях в лоне русского романтизма и роли в их формировании выдающихся русских поэтов посвящена статья *В. А. Кошелева* «Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова». Формирование разных «романтизмов» рассматривается автором с учетом своеобразия творческих взаимоотношений названных поэтов, принадлежащих одному литературному движению, но придерживающихся во многом разных поэтических позиций.

Значение поэзии В. А. Жуковского в становлении и развитии русской романтической прозы в связи с утверждением в ней эпического мышления, новых способов художественного осмысления характеров и своеобразия авторского отношения к художественной действительности рассмотрено в статье *В. Ю. Троцкого*.

Статья *В. И. Коровина* и *А. А. Макарова* «Этапы развития русской поэзии: Жуковский и Пушкин» существенно дополняет наши представления о связях выдающихся поэтов двух разных поколений. Здесь освещается прежде всего характер поэтического мышления Жуковского и Пушкина, а также восприятие и эстетическое переживание Жуковским творчества великого национального поэта.

К наиболее значительным «вдохновляющим» взаимодействиям Жуковского следует отнести его долголетние отношения с Н. В. Гоголем. Сложная проблема творческих контактов этих художников слова была отмечена еще Н. Г. Чернышевским. Критик указывал более всего на разность их натур: «Теоретические обоснования были одни и те же у них, но результаты, произведенные этой теорией, вовсе не одинаково отражались и на нравственной, и на литературной, и даже на органической жизни Гоголя и его товарищей учителей <...> Умеренность и жи-

тейская мудрость — вот отличительные черты натуры Жуковского по вопросу о применении теории к жизни <...> У Гоголя не то. Многосложен его характер, и до сих пор загадочны многие черты его. Но то очевидно с первого взгляда, что отличительным качеством его натуры была энергия, сила страсти; это был один из тех энтузиастов от природы, у которых нет середины...»<sup>16</sup>. Некоторые стороны связей Жуковского и Гоголя освещены в статье *В. И. Сахарова*.

*Третий раздел* сборника посвящен связям творчества В. А. Жуковского с рядом западноевропейских литератур.

Он открывается обширной статьей *С. С. Аверинцева* «Размышления над переводами Жуковского», затрагивающей актуальные проблемы переводческой деятельности поэта. Автор обозначает характерные черты творческого подхода Жуковского к разным по духу, содержанию и художественному уровню переводимым оригиналам, а также различные формы художественного воплощения оригинальных произведений в самобытных переводах первого русского романтика.

В статье *С. В. Тураева* «Шиллер в переводах Жуковского» продолжается разработка проблемы восприятия и интерпретации В. А. Жуковским творчества великого немецкого поэта, оказавшего огромное воздействие на духовную жизнь русского общества первой половины XIX в.

О своеобразном восприятии В. А. Жуковским произведений французского просветителя Ж.-Ж. Руссо и противоречивом отношении поэта к его наследию говорится в статье *Ф. З. Кануновой* «Восприятие Жуковским идей Ж.-Ж. Руссо», написанной по материалам находящейся в Томском государственном университете личной библиотеки поэта.

В исследовании *А. Г. Пиотровской* «Жуковский и польские романтики» раскрыто огромное влияние творчества Жуковского на развитие романтизма в польской литературе, в особенности на польскую романтическую балладу.

---

<sup>16</sup> *Чернышевский П. Г.* Сочинения и письма Н. В. Гоголя // Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1949. Т. 4. С. 663—664.

## ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ПОЭТИКИ ЖУКОВСКОГО

А. А. СМИРНОВ

### *Романтический принцип «самовыражения» в лирике В. А. Жуковского*

Среди многих проблем, встающих перед исследователями поэзии Жуковского, на первом месте оказывается совершенно новый для русской поэзии той эпохи романтический принцип «самовыражения» поэтического «я». В творческом воплощении Жуковского принцип этот явился той новаторской стороной художественного мышления русских поэтов XIX в., которая позволила им существенным образом обогатить мировую лирику новыми способами поэтического видения мира.

Как и любой другой принцип романтизма — ведущего литературного направления начала XIX в., — он требует крупномасштабного изучения. Частные аспекты и детали его функционирования остаются неуловимыми при отказе от использования обобщающих историко-литературных понятий. Недаром теоретические споры вокруг проблем романтизма не утихают до сих пор. Исследуемый принцип может служить важнейшим определителем своеобразия всей системы лирики Жуковского.

В начале XIX в. ведущей темой русской лирики становится человеческая индивидуальность во всем богатстве ее «развертывающегося» сознания. Когда В. Г. Белинский во второй главе цикла статей «Сочинения Александра Пушкина» формулировал свое определение романтизма: «...в теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» (VI, 114)<sup>1</sup>, —

<sup>1</sup> Здесь и далее Белинский цитируется по: Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. В тексте римскими цифрами указан том, арабскими — страница.

то он имел в виду прежде всего творчество Жуковского, «поэта стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу» (VI, 182). И хотя Белинский в этой статье абсолютизировал романтизм путем его отождествления с романтикой как идейно-эмоциональным пафосом жизни и творчества: «романтизм — общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее» (VI, 123); романтизм — «вечная потребность духовной природы человека» (VI, 127), «вечная сторона натуры и духа человеческого» (VI, 141), «вечное и неопределенное стремление» (VI, 122), — именно на примере анализа стихотворений Жуковского он точно подметил тот факт, что романтики не сосредоточиваются исключительно на своей «внутренней, задушевной жизни» (VI, 114), что она является в основном лишь той сферой, «таинственной почвой», откуда «подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией» (VI, 115).

Лирика Жуковского воссоздает процесс движения от *внутреннего* к *внешнему* в наиболее оптимальном для русской поэзии начала XIX в. варианте. Возросший под влиянием целого ряда общественно-исторических событий рубежа XVIII—XIX вв. интерес к внутреннему миру личности, к «самовыражению» не исключал, а предполагал обращение ко всему богатству внешнего мира, правда, лишённому в глазах романтиков объективной самооценности, так как значимость каждого внешнего объекта заключена для поэта в его глубинной сопричастности к размышлениям, чувствам и настроенности лирического «я».

Выдвижение принципа романтической субъективности и возникшее на этой основе новое понимание процессов душевной жизни Г. А. Жуковский считал важнейшим идейно-художественным завоеванием Жуковского, открывшим широкую перспективу не только для новой русской лирики, но и для всего последующего литературного процесса XIX в.<sup>2</sup> И. М. Семенко следующим образом сформулировала это качество его поэзии: «Жуковский заставляет человека отнестись к „всеобщим“ понятиям как к достоянию своей личной, внутренней духовной жизни (курсив наш. — А. С.). Всеобщее перестало быть „внешним“, «он настолько расширил пределы внутренней жизни

---

<sup>2</sup> См.: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. 354 с.

человека (курсив наш.— А. С. ), что в нее смогло войти как ее органическая часть то, что для поэтов прежней эпохи оставалось вовне»<sup>3</sup>.

Новое отношение к роли сознания человека вызвало и новую оценку поэтической индивидуальности художника. Сложность и богатство внутренней жизни в романтической поэзии — основа для воссоздания объемного, многокрасочного характера в классической реалистической литературе XIX в. Однако новый подход таил в себе известную односторонность в понимании творящей функции сознания, которую романтики преувеличивали и даже мистифицировали. Суверенность внутренней жизни «я» устанавливалась ими произвольно. Поэтому глубокая мысль И. Ф. Гёте о поэзии Жуковского сохраняет свою силу и сегодня: «Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего, они и вожделеют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту (*mehr aufs Objekt*)»<sup>4</sup>.

Процесс свободного движения стихии романтического творчества Жуковский художественно-выразительно и почти наглядно передал в стихотворении «Мечты» (1812). Задавшись вначале вопросом о том, куда устремила свой полет мечта свободного воображения, лирический герой внезапно ощущает неведомую силу вдохновения:

И неестественным стремленьем  
Весь мир в мою теснился грудь;  
Картиной, звуком, выраженьем  
Во все я жизнь хотел вдохнуть.  
И в нежном семени сокрытой,  
Сколь пышным мне казался свет...  
.....  
Как бодро, следом за мечтою  
Волшебным очарован сном,  
Забот не связанный уздою,  
Я жизни полетел путем.  
.....  
Ни высота, ни отдаленье  
Не ужасали смелых крыл.

(I, 147)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 121.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 323.

<sup>5</sup> Здесь и далее в тексте Жуковский цит. по: Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. В скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница. Везде в тексте курсив автора.



Легенда о Пигмалионе служит яркой иллюстрацией исключительной силы художника-творца:

И мрамор вял любви стенанье,  
И мертвый был одушевлен —  
Так пламенно объята мною  
Природа хладная была;  
И, полная моей душою,  
Она подвиглась, ожила.

(I, 147)

В итоге Жуковский прибегает к типично романтической гиперболе:

И мертвое отзвонком стало  
Пылающей душе моей.

(I, 147)

Стихотворение «Мечты», являющееся вольным переводом шиллеровских «Идеалов», заканчивается строками, характерными для итоговых умонастроений Жуковского:

Всегда творить не разрушая,  
Мирить печального с судьбой  
И, силу в сердце водворяя,  
Беречь в нем ясность и покой.

(I, 148)

В этом стихотворении в предельно выразительной форме предстает *сущность* поэтического самовыражения поэта-романтика, осознаваемая как процесс идеального предосуществления личности и рождающейся способности к внутреннему самоуглублению. Стихотворение «Мечты» открыло в русской поэзии традицию лирических деклараций о могуществе внутреннего поэтического воображения. Наиболее последовательно развивает эти образы Лермонтов в стихотворении «Русская мелодия»:

В уме своем я создал мир иной  
И образов новых существованье<sup>6</sup>,—

в стихотворении «Смерть»:

Одно воображение творит  
Тот новый мир, который заставляет  
Нас презирать бесчувственную землю<sup>7</sup>.

В не менее категоричной форме заявит об этом и Тютчев:

Лишь жить в себе самом умей —  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;

<sup>6</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 34.

<sup>7</sup> Там же. С. 301.

Их оглушит наружный шум,  
Дневные разгонят лучи,—  
Внимай их пенью — и молчи!..<sup>8</sup>

Чувства лирического героя Жуковского носят, как и у большинства романтиков, «центробежный» характер, «проникают» в различные объекты внешнего мира (главным образом природные — море, небо, горы, долины, леса), приобретая новую окраску, новые оттенки. Романтическая личность требует для своего обнаружения безграничного простора, освобождения от внешних, сковывающих сил, безудержно стремится раздвинуть рамки лирического «я». Пространство и время вовлекаются в круг «расширяющегося» самопознания, в лирике господствует пафос целого, больших дистанций, глобального времени. «Мечта» позволяет романтику преодолеть любые препятствия, построить любое художественное здание, его творческий дух универсален и всеобъемлющ. Оставаясь ядром самосознания, лирическое «я» романтика постепенно становится связующим звеном его личности с общественным и природным окружением. Гегель усматривал отличительную особенность романтизма в «увеличивающейся всеобщности и неутомимой деятельной глубине души»<sup>9</sup>, развивая тезис Фихте о всеохватывающей силе субъекта: «я» требует, чтобы оно обнимало всю реальность и достигало бесконечности.

Исследователи творчества Жуковского справедливо полагают, что лирическая поэзия в его творчестве благодаря утверждению принципа самовыражения весьма последовательно реализует свои *родовые* возможности. Принцип бесконечной свободы выражения внутренних чувств поэта мог быть последовательно проведен именно в сфере лирики, которая по своей родовой сущности способна не только сосредоточиваться на душевных переживаниях человека, но и отвлекаться от реальной пространственно-временной определенности их существования. Это открывало простор новым формам собственно лирической изобразительности и выразительности. В. Д. Сквозников верно в связи со сказанным констатирует: «Специфику лирического рода образует наличие образа лирического переживания»; он «служит средствам перехода, превращения переживания поэта в акт сопереживания читателя», имен-

<sup>8</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1957. С. 72.

<sup>9</sup> Гегель Г. Ф. В. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 242.

но от этого «прямо зависит мера лиричности поэтического произведения»<sup>10</sup>.

Романтическая лирика Жуковского открыла принципиальную безграничность движения мыслей, чувств, стремлений, впечатлений, намерений человеческого «я», их несводимость к рациональным мотивировкам, к одномерности и однокачественности. Одновременно — это особенно важно — она выявила новые возможности воспроизведения внешнего мира, предстающего уже не в своей суммарности и совокупности, а в сложной дифференциации в зависимости от того, что актуализируется в сфере воспринимающего сознания лирического субъекта. Во внешнем мире поэт усматривает все более (почти беспредельно) расширяющийся круг аналогий своим чувствам. От слитности в изображении чувств поэт движется к расчленению сложных душевных состояний, а затем к новому синтезу.

Классическим примером является элегия «Славянка». Психологические размышления, душевные переживания поэта начиная с седьмой строфы как бы отрываются от пейзажных деталей, до этого сопровождавших авторские впечатления, приобретая внешнюю самостоятельность:

Воспоминая здесь унылое живет;  
Здесь, к урне приклонясь задумчивой главою,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С неизменяющей Мечтою.

(I, 261—262)

Роща, холмы, берега реки, окрестные леса, пустынный храм—

Все к размышленью здесь влечет невольно нас;  
Все в душу томное уныние вселяет;  
Как будто здесь она из гроба важный глас  
Давно минувшего внимает.

(I, 262)

Последующие 18 строф (с 9-й по 27-ю) рисуют более детализированные, «прочувствованные» картины природы. Но когда герой останавливается в одиночестве на берегу и «окрестность вся молчит», то вновь наступает момент так называемого прямого ипостазирования субъективных впечатлений автора, приобретающих надличностный характер

<sup>10</sup> Сказников В. Д. Лирика Пушкина. М., 1975. С. 11.

за счет приписывания им свойств окружающего пейзажа:

Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;  
Как бы эфирное там веет меж листов,  
Как бы невидимое дышит;

Как бы сокрытая под юных дров корой,  
С сей очарованной мешаясь тишиною,  
Душа незримая подымлет голос свой  
С моей беседовать душою.

И некто урне сей безмолвный приседит;  
И, мнится, на меня вперил он темны очи;  
Без образа лицо, и зрак туманный слит  
С туманным мраком полуночи.

(I, 264)

С. Е. Шаталов верно подметил разнообразие форм опосредования внутренних влечений, желаний, угасших надежд. Он писал, что элегический герой Жуковского, романтический мечтатель «живет *отраженным светом бытия* — воспоминаниями о пережитом и предчувствием того, что прошедшее, очистившись и обогатившись в раздумьях о нем, повторится в некоем инобытии»<sup>11</sup>.

Сосредоточенность на личном сознании парадоксальным образом привела к увеличению объектов реальной действительности, помогающих выявить новые стороны внутренней настроенности лирического персонажа. Внешние факты не исключаются, из них выбираются такие, которые служат *непосредственным* импульсом к переживаниям лирического субъекта:

Мой милый цвет, былинка полевая,  
Скорей покинь приют твой луговой:  
Теперь тебя рука нашла родная...

.....  
Но для меня твой вид — очарованье;  
*В твоих листах вся жизнь минувших лет;*  
В них милое цветет воспоминанье;  
С них веет мне давнишнего привет...

(«Цвет завета», I, 322)

В конце этого стихотворения содержится призыв к диалогу души поэта и природы:

Будь голосом, приветствующим друга;  
Посол души, внимаемый душой,  
О верный цвет, без слов беседуй с нами  
О том, чего не выразить словами.

(I, 325)

<sup>11</sup> Шаталов С. Е. Романтизм Жуковского // История романтизма в русской литературе. М., 1979. С. 129.

В последнем стихотворении Жуковского «Царскосельский лебедь» приметой непосредственного импульса становится наречие «здесь»:

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,  
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,  
Здесь сидишь на лоне вод уединенных!

(I, 409)

Статический предметный мир подчиняется энергии лирической взволнованности, как бы вбираете ее в себя, создавая условия для перехода к ее анализу. Такова знаменитая «пейзажная элегия» «Море»:

Безмолвное море, лазурное море,  
Стою очарован над бездной твоей.  
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,  
Тревожною думой наполнено ты.

Что движет твое необъятное лоно?  
Чем дышит твоя напряженная грудь?  
Иль тянет тебя из земцыя неволи  
Далекое светлое небо к себе?..

(I, 364)

Романтический герой Жуковского открывается в своих чувствах прежде всего природе и возвышается над границами духа и органического мира. Нет такой глубины в окружающем мире, в какую бы он не «погрузил» свою романтическую тоску, нет такой вершины, к которой бы не мог вознестись его дух! Манящая неизвестность дали, таинственная темнота, руины как символ того, что все в мире проходит, разрушенные замки — свидетели отдаленного величия былых времен, умолкнувшие песни и звуки — все возбуждает тоску и воспоминания лирического героя Жуковского. Даль прошлого и даль будущего, все бесконечное, неизмеримое, неисчерпаемое должны стать соответствиями бесконечной способности к самовыражению поэта-романтика. Оригинальность достигается не столько способами выражения, сколько одухотворяющей способностью лирического «я». Такова концовка «песни» «Путешественник»:

Ах! в безвестном океане  
Очутился мой челнок;  
Даль по-прежнему в тумане;  
Брег невидим и далек.  
И вовеки надо мною  
Не сольется, как поднесь,  
Небо светлое с землею...  
Там не будет вечно здесь.

(I, 99)

В прямом изображении природы Жуковский во многом сохраняет атрибутику раннего сентиментализма, культивирующего тихое уединение в самых разнообразных формах, и архаические аллегории позднего классицизма («Жизнь»; «Уединение»; «К Батюшкову»), отказывается от внешней объективации лирического «я», столь свойственной романтизму 30-х годов XIX в.

Инерция идиллической формы явственно ощущается в поэтике Жуковского, ее тонко уловил акад. А. Н. Веселовский в знаменитой книге «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“», односторонне провозгласив Жуковского сентименталистом. Но сквозь все формы традиционной поэтики проглядывает «романтическая душа» автора. Тонкое наблюдение в этом отношении принадлежит современнику Жуковского, проф. И. Я. Кронебергу: «Природа для человека находится в вечном антропоморфизме, и все зависит от того, *какою душой* она одушевляется»<sup>12</sup>.

Спокойно-уравновешенная личность элегического героя Жуковского находит соответствующую форму в воссоздании поэтом образа природы. Жуковский предпочитает спокойные чувства, исключает бурные аффекты, рисует «ровные» настроения, сдержанные реакции, тихое созерцание. Пространственно-природное окружение как бы восстанавливается духовной деятельностью лирического персонажа, порождающей бесконечный «ландшафт души».

Так, знаменитое описание Павловского парка в уже упоминавшейся элегии «Славянка» было исследовано с «топографической» позиции Р. В. Иезуитовой в книге «Жуковский в Петербурге» (Л., 1976). Оказалось, что ни один из пейзажных видов не предстает изолированным от воспринимающего субъекта, каждый из них обращен лишь к человеку и никогда к другой картине природы. Каждый лишен принципа ансамблевого единства, каждый ракурс картины соотнесен с точкой зрения лирического субъекта. От него исходит инициатива, его отношения с природой одухотворены.

Природа в изображении поэта представлена вне активного существования, дана как идиллически застывшая. Вследствие этого обстоятельства лирическая тема получает как бы падвременной характер, укладывается в об-

---

<sup>12</sup> Кронеберг И. Я. Мысли об изящных искусствах // Моск. телеграф. 1827. Ч. 15. № 9/12. С. 19.

плетипическую формулу: «Природа вся с душою говорила» (I, 323).

В лирике Жуковского произошла резкая актуализация значимости тем дружбы и любви, так как они наиболее близки его внутреннему миру. Эти темы он решает как типичный романтик, который в каждом объекте чувствует родственную душу, дух братства и все же остается одиноким, так как его бесконечное стремление к самовыражению не в состоянии обрести постоянную форму. Любовь рисуется поэтом как трагичное чувство:

Я могу лишь любить,  
Сказать же, как ты любима,  
Может лишь вечность одна!

(«К ней», I, 106)

Если любовь классического поэта исчерпывается ее предметом, не имеет продолжения, определена в своих границах (сравните «Римские элегии» Гёте), то романтической любви Жуковского свойственно чистое томление и безграничная тоска по возлюбленной, воспоминание о прошлом. Только музыка может дать подлинное выражение такому чувству, так как не имеет направленности во времени и пространстве. Не случайно многие стихи о любви написаны в жанре «песни» («Когда я был любим», «Мой друг, хранитель-ангел мой», «О милый друг, теперь с тобою радость», «Прошли, прошли вы, дни очарованья»). Манящая и привлекающая даль красоты оборачивается внутренней красотой душевных движений. Устремляя элегический взгляд в высоту, поэт погружается в свой собственный мир чувств. Особенно наглядно этот процесс представлен в стихотворении «Ночь».

Жуковский активно включает эмпирические элементы жизни, личные переживания в свою поэзию, но никогда не ограничивается бытописанием, незаинтересованной фиксацией эмпирических отдельных наблюдений, а возводит их к типическим, надличным категориям («Путешественник», «Пловец»). Многие стихотворения этой группы по лаконизму выразительных средств справедливо считаются классическими: «Цветок», «Дружба», «Листок». Настроение от пейзажа выливается в несколько строк в «Приходе весны»:

Зелень нивы, рощи лепст,  
В небе жаворонка трещет,  
Теплый дождь, сверканье вод,—

Вас назвавши, что прибавить?  
Чем иным тебя прославить,  
*Жизнь души, весны приход?*

(I, 381)

Целостность лирического субъекта в поэзии Жуковского достигается тем, что он лишен внешней экстенсивной конкретности, универсальной внушительности. Эмоции настолько сосредоточены на внутренней жизни, что герой и фон теряют границы, взаимно проникают друг в друга и образуют общую эмоциональную атмосферу.

С новым пониманием значения внутренней жизни поэты по-новому стали относиться и к окружающей «жизни» вещей. Однако реальное пространство, которое окружает романтический персонаж, вне вещей — лирическое начало лишено контуров, определенности:

На небе тишина;  
Таинственно луна  
Сквозь тонкий пар сияет;  
Звезда любви играет  
Над темною горой;  
И в бездне голубой  
Бесплотные, летая,  
Чаруя, оживляя  
Ночную тишину,  
Приветствуют весну...

(«Близость весны», I, 363)

Эмоционально выразительное впечатление «объективируется» внешним рядом событий, вызывающих чувство особой, порой загадочной связи:

Часто в жизни так бывало:  
Кто-то светлый к нам летит,  
Подымаст покрывало  
И в далекое манит.

(«Таинственный посетитель», I, 369);

Лишь грустию по милому привиденью  
Душа осталася полна.

(«Привидение», I, 366)

Каждое внешнее действие рассматривается интенционально — с точки зрения самого действующего: «Былое сбудется опять» («Я музу юную, бывало», I, 368);

Тебя я любил; мне тебя не забыть;  
Тебя я и в вечности буду любить!

(«Три путника», I, 346)



Внешний объект становится внутренне сопричастным субъекту:

О Гений мой, побудь еще со мною;  
Бывалый друг, отлетом не спеши;  
Останься, будь мне жизнью земною;  
Будь ангелом-хранителем души.

(«К мимопролетевшему знакомому гению»,  
I, 333)

Легкий, легкий ветерок,  
Что так сладко, тихо веешь?  
Что играешь, что светлеешь,  
Очарованный поток?  
Чем опять душа полна?  
Что опять в ней пробудилось?  
Что с тобой к ней возвратилось,  
Перелетная весна?

(«Весеннее чувство», I, 273)

Внутреннее переживание вызывает особое внимание, но его глубина ограничена, строго определенные линии лирических движений спокойными контурами очерчивают внутренний мир. Даже в экспрессивных видах лирической образности чувство обладает фиксированной эмоциональной емкостью («О милый друг! теперь с тобою радость!..»). В лирике Жуковского господствуют ассоциативно-описательные и символично-повествовательные типы лирической образности, непосредственная и открытая экспрессия не характерна, нет и напряженной рефлексии, эмоциональные впечатления чередуются упорядоченно и стройно. Романтический герой «выключен» из реально настоящего времени. Чтобы вступить в общую бесконечную жизнь, он переживает не вечно покоящийся в себе закон, но только творческое развитие жизни, пренебрегающее все границы. Неограниченное стремление к самовыражению лирического «я» исчерпывается лишь в постоянных изменениях.

Романтический принцип самовыражения означал для Жуковского не только поиск новых художественных средств для изображения многослойного внешнего мира в глубинном соотношении с внутренним, но и новый *этический* идеал, новую норму жизненного поведения. С полным на то основанием Белинский отмечал, что «с произведениями музыки Жуковского связано нравственное развитие каждого из нас» (VI, 198). Именно романтики утвердили тезис о единстве поэзии и жизни. Эта мысль и в ус-

тах лирического персонажа Жуковского:

И для меня в то время было  
Жизнь и Поэзия одно, —

(«Я музу юную бивало», I, 367)

и в теоретической декларации Батюшкова о *пиитической* диэтике в статье «Нечто о поэте и поэзии»: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь», «поэзия требует всего человека»<sup>13</sup>. Белинский в качестве главной заслуги Жуковского подчеркивал: «До Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзиею и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографиею» (VI, 155).

Творческий гений — явление природное, в известном смысле стихийное, поэтому жизнь поэта есть проявление эстетически идеального начала, прекрасного в самой действительности. Искусство — один из способов реализации личности поэта, которая в обычной жизни может быть богаче и значительней. Жуковский прямо говорит об этом в письме к И. И. Козлову: «Что такое истинная поэзия? Откровение в теснейшем смысле. Откровение поэзии происходит в самом человеке и облагораживает *здесьнюю* жизнь в *здесьних* ее пределах» (IV, 600).

То, что для романтика процесс поэтической деятельности важен как процесс *душевной самореализации*, объясняет глубоко этический характер его поэзии. От раннего наивно-дидактического стихотворного заявления: «Героем тот лишь назовется, // кто добродетель красну чит» (I, 23) — до прямого высказывания в письме к П. А. Вяземскому: «Поэзия есть добродетель, следовательно счастье! Наслаждение, какое чувствует душа, производя прекрасное в поэзии, можно только сравнить с чувством доброго дела» (IV, 562). Жуковский верен своей гуманистической убежденности.

Жуковский, так горячо и преданно любивший поэзию Шиллера, нашел в великом немецком поэте и теоретике новой «эстетической нравственности», близкой и созвучной его собственным размышлениям о назначении поэзии. Несомненно, что Жуковский продолжал идейные традиции шиллеровских писем «Об эстетическом воспитании человека». Его также интересовали вопросы о том, как поэзия способствует достижению идеальной нравственности, какие новые пути она открывает для морально-

<sup>13</sup> Батюшков И. И. Соч. М.; Л., 1934. С. 342.

го совершенства, как с ее помощью можно научиться быть благородным в своих желаниях.

Вопрос о свободе поэтической личности, поставленный здесь поэтом в плане свободы самосознания (как наиболее независимой, по взглядам романтиков, сфере человеческого существования), закономерно привел Жуковского к выводу о том, что совершенной свободой поэтического волеизъявления обладает человек, отказавшийся от пассивных ощущений в пользу доброй воли, четких моральных критериев жизненного поведения. Поэт тогда достигает полноты и искренности самовыражения, когда он исполняет нравственный закон, согласно которому то, чем он *должен* быть, и то, что он *есть*, совпадает.

В элегии «Сельское кладбище» он проводит мысль о том, что к добродетельному счастью стремится не только эстетически развитая индивидуальность поэта-певца, но и простой селянин. Путь морального совершенствования осознается как постоянное самоуглубление, самосозерцание:

Он кроток сердцем был, чувствителен душою,  
Чувствительным творец награду положил.  
Дарил несчастных он — чем только мог — слезою;  
В награду от творца он друга получил.

(I, 33)

Созерцая свое «я», проникая в глубь человеческой природы, поэт достигает ясного осознания всеобщего принципа гуманности в его индивидуальной форме. Идеал духовного самоуглубления носит у него, конечно, пассивный характер, но «пассивный в своем поведении» элегический характер в поэзии Жуковского «необычайно активный в чувствованиях и размышлениях»<sup>14</sup>.

Хотя Жуковский генетически связан с традициями русского сентиментализма в той его разновидности, которая представлена именами Муравьева, Хераскова, Дмитриева и Карамзина, культивировавших идеалы «умозрительной душевности», «мечтательной серьезности», он выражает *особое* понимание личности, определяемое новыми социально-этическими предпосылками. Человек, по Жуковскому, это самостоятельное, одаренное тонким и сложным миром чувств существо, обладающее неповторимой гаммой настроений, но помимо этого во внешних своих связях он является носителем «общечеловеческих» нравственных достоинств. При всем интересе к своеобра-

<sup>14</sup> Шаталов С. Е. Указ. соч. С. 129.

зию внутреннего мира человека Жуковский не рассматривает его самоцельно, вне зависимости от его социально-этического статуса. Конечный смысл поэзии — всеобщее счастье, достигаемое развитием духовных свойств личности. Индивидуальность человека рассматривается им в идеально-ценностном аспекте: всеобщее счастье не предполагает немедленной реализации (см. изложение этой концепции в программном стихотворении Жуковского «Теон и Эсхин»).

Этическая ценность личности состоит прежде всего в сохранении верности самому себе, в положительной «сущности души». Все деятельное нравственно, но не все нравственное требует сиюминутной реализации. Осуществление этических ценностей — главная цель в достижении добродетельного личного начала жизни. основополагающие ценности добра, благородства, совершенства, чистоты полнее всего переживаются и тем самым осуществляются в поэзии. Поэтому наибольшую ответственность за добродетельную реализацию своей личности несет поэт, так как он внутренне сопричастен к сфере счастья и свободы других людей. Поэтическая свобода — это прежде всего момент свободы самосознания человека (см. стихотворения «Цвет завета», «Невыразимое», «К мимопролетевшему знакомому гению»). Личность человека, по Жуковскому, в целом не автономна, связана с устойчивыми и всеобщими этическими ценностями.

Романтический принцип индивидуальной свободы у Жуковского глубоко этичен, хотя и расплывчат, неопределенен. Всякий безличный закон ложится бременем на свободу человека, который представляет собой не чистый разум, а «пезаконченное творение». Жуковский утверждал прогрессивный идеал нравственного единства человечества, отсутствие непроходимых границ между людьми. Общество мыслится им как всеобщая жизнь, ни одно лицо не может монопольно владеть определенными этическими ценностями, нет собственности на мысли и чувства. Внутреннее существо даже одинокого героя-романтика не может навсегда замкнуться в своей тоске, оно навсегда испытывает затаенную жажду к общению с родственной душой.

Идеал свободы у Жуковского выступал в конкретных политических условиях XIX в. как идеал свободного самосознания, и это было хотя и исторически преходящей и иллюзорной, но для того времени прогрессивной формой его существования. Именно в свете идеала раскре-

поощенного сознания у Жуковского рисуются мечты и надежды лирического героя, раскрывается его духовная устремленность. Личность является средоточием романтического идеала свободы, целое реализуется через подчеркивание своего важнейшего атрибута. «Наше счастье в нас самих!» (IV, 451—452) — заявляет Жуковский еще в 1805 г.

Романтики по сути своего мировоззрения не могут быть вне политики. От декларации принципа поэтической независимости один шаг до политического свободолюбия. Однако свободолюбие романтика открывается очень часто в легендах о его жизни.

В жестких условиях полицейского политического режима царской России первой половины XIX в. поэту почти невозможно было открыто выразить свои свободолюбивые мысли и настроения. Этим обстоятельством можно объяснить кажущуюся непоследовательность в мировоззрении Жуковского, преобладание абстрактного этического пафоса, что позволяло дореволюционным исследователям (и даже либеральным) считать его аполитичным. Как досадный пережиток эта мысль иногда встречается и теперь в популярных работах о поэте.

Романтизм Жуковского содержит определенные национальные особенности. Русская действительность начала века не предоставляла материала для создания односторонних личностей, с резко искаженным внутренним миром, что было присуще странам, находящимся на сравнительно зрелой стадии буржуазного развития. Лирику Жуковского отличает культ «умильной» душевности в дружеских посланиях, затаенная элегическая тоска; это, хотя и неотчетливо, свидетельствовало о постепенной кристаллизации национальной особенности душевного склада русского человека. Поэт не интересуется крайними формами выражения контрастных (или экстравагантных) сторон внутреннего мира; он не навязывает излишне категоричных оценок человеческим характерам, что свойственно Байрону, Гюго, Леопарди. Неполнота, недоговоренность, неразрешенность внутреннего конфликта — существенная черта романтического метода русского поэта.

Общую тенденцию к незавершенности образного решения, сплутности лирических характеров можно обнаружить в его элегии «Вечер». Образ поэта, достигающий биографической достоверности, дан неразвернуто: мы

видим лишь контуры, основы романтической души, полное раскрытие остается задачей будущего, мечта не может быть остановлена в своем движении:

Мне рок судил брести неведомой стезей,  
Быть другом мирных сел, любить красы природы,  
Дышать под сумраком дубравной тишиной  
И, взор склонив на пенны воды,  
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.  
О песни, чистый плод невинности сердечной!  
Блажен, кому дано цевницей оживлять  
Часы сей жизни скоротечной!

Так, неть есть мой удел... по долго ль?..  
Как узнать?..

(I, 49)

Незаконченность, незавершенность «пути» поэта, общий набросок его судьбы оставляют в душе читателя место для надежды на возможность возрождения и нового духовного подъема. Романтическая идея бесконечного расширения сознания точно была сформулирована проф. И. Я. Кронебергом: «Фантазия — сила, облекающая бесконечные идеи в индивидуальный образ»<sup>15</sup>.

Жуковский лишает образ поэта узкословных, этнографических, профессиональных и даже бытовых примет, всякой колоритной окраски. Индивидуальное облечено не в видовые, а в «общечеловеческие» одежды — юный поэт, склонный к томной меланхолии и тихой печали.

В переводческой деятельности Жуковского-лирика особенно наглядно отразилось это своеобразие его метода и стиля. Он настолько погружается в чужую поэтическую индивидуальность, настолько сливается с жизнью иных исторических эпох и культур, что исчезает граница между его собственной внутренней настроенностью и собственно поэтическим языком, теряется ощущение границ мировой истории.

Таковы, на наш взгляд, достижения и утраты, связанные с последовательным проведением в жизнь принципа романтического «самовыражения» у Жуковского.

Утвердив интерес личности к миру собственных чувств, к новым возможностям душевной жизни, Жуковский сделал очень много для нового понимания человека, задач поэзии в целом. Его творчество стало одним из круп-

<sup>15</sup> Кронеберг И. Я. Отрывки и афоризмы. Харьков, 1830. § 109.

ных факторов литературно-общественного развития в России, а глубоко гуманистическая этика, идеал нравственного единства человечества и до сих пор составляют непреходящую культурную ценность.



Н. И. ПРОКОФЬЕВ

*Образы прошлого  
в поэтическом мире Жуковского*

Жуковского отличали живой и постоянный интерес к истории и культуре ушедших цивилизаций, увлеченность античной и средневековой литературами, а также — шире — культурой Западной Европы и Востока; особенное же, сокровенное внимание проявлял он к прошлому родной страны. Внимание к историческому и культурному наследию поэт сохранил на всю жизнь: объем его знаний в этих областях постоянно расширялся, углублялось философское осмысление прошлого и исторических источников, к которым неизменно обращалась его пытливая мысль. О серьезном изучении Жуковским истории свидетельствуют многочисленные пометы, сохранившиеся на страницах отечественных и иностранных книг его библиотеки<sup>1</sup>.

Однако Жуковский не собирался быть и не был историком, ставящим своею целью самостоятельное изучение этой науки; поэт видит в ней прежде всего сокровищницу нравственного опыта человечества, источник нравственных, гражданских и эстетических мыслей и чувств. Такое отношение к истории определялось у поэта еще в начале второго десятилетия XIX в. «...Я хочу получить об истории хорошее понятие, — пишет он из Белёва А. И. Тургеневу 7 ноября 1810 г., — не быть в ней ученым, ибо я не располагаю писать историю, но приобрести философический взгляд на происшествия в связи. История из всех

<sup>1</sup> См.: Библиотека В. А. Жуковского: (Описание)/Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981; *Капунова Ф. З.* Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 400—465; *Янушкевич А. С.* Круг чтения В. А. Жуковского 1820—30-х годов как отражение его общественной позиции // Там же. С. 466—521.

паук самая важнейшая; важнее философии, ибо в ней заключена лучшая философия, то есть практическая, следовательно полезная. Для литератора и поэта история необходимее всякой другой науки: она возвышает душу, расширяет понятия и предохраняет от излишней мечтательности, обращая ум на существенное. Я хочу прочитать всех классиков-историков; но для того, чтобы извлечь из них всю возможную пользу и чтобы идея об истории была не смутная, а ясная, хочу предварительно составить себе общий план всех происшествий в связи»<sup>2</sup>.

Жуковский воспринимает историю прежде всего как поэт, ищет в ней вдохновения, поэтического конкретного материала и в то же время стремится понять ее смысл. Однако это были поиски прежде всего в сфере поэтического, образного осмысления истории. Именно поэтическая сфера была близка Жуковскому, и именно в ней проявилась сила его исторического мышления.

Интерес Жуковского к истории получал огромный стимул в романтическом движении, в русле которого развивалось его творчество с начала XIX в. Поэтому такое внимание вызывала у него история отечественная, источник самобытных тем и образов поэтического вдохновения. К ее изучению Жуковский обратился с особенным тщанием.

Если мировую историю возможно было усвоить по работам историков-классиков, то отечественную предстояло изучать по письменным источникам, особенно по летописям, и Жуковский, по его выражению, «погружается в океан летописей». В том же письме к А. И. Тургеневу говорится: «Русская история, однако, будет другого рода занятием. Тут уже нечего думать о классиках, а надобно добираться самому до источников. Но и для русской истории, прежде нежели погружусь в океан летописей, намерен я составить такой же точно план, для которого мне нужна будет какая-нибудь краткая, но хотя несколько сносная русская историйка»<sup>3</sup>.

Впоследствии В. А. Жуковский составил конспективное изложение древнейшего периода отечественной истории — «Черты истории государства Российского» (1834), в котором был обобщен многолетний опыт изучения «океана летописей» и других литературных источников по истории Древней Руси.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 475.

<sup>3</sup> Там же. С. 476.



Увлеченность отечественной историей не могла не вызвать у поэта восторженного интереса к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. 18 февраля 1816 г., когда еще не вышли первые тома карамзинской «Истории», В. А. Жуковский пишет И. И. Дмитриеву из Петербурга: «Недавно провел я у него (Н. М. Карамзина. — Н. П.) самый приятный вечер. Он читал нам описание взятия Казани. Какое совершенство! И какая эпоха для русского появления этой истории! Какое сокровище для языка, для поэзии, не говорю уже о той деятельности, которая должна будет родиться в умах. Эту историю можно назвать *воскресителем прошедших веков бытия нашего народа*. По сию пору они были для нас только мертвыми мумиями, и все истории русского народа, доселе известные, можно назвать только гробами, в которых мы видели лежащими эти безобразные мумии. Теперь все оживятся, подымутся и получают величественный, привлекательный образ. Счастливы дарования, теперь созревающие! Они начнут свое поприще, вооруженные с ног до головы»<sup>4</sup>.

Когда «История государства Российского» Н. М. Карамзина вышла в свет, Жуковский с увлечением читает ее. Карамзинская «История» познакомила не только с отечественным прошлым, но и с богатством древнерусской литературы в ее точных и блестящих переложениях: это был прежде всего свод литературно-художественных памятников, известных в то время. Труд Карамзина воспринимался как произведение художественной прозы. Оно сыграло великую роль в развитии исторического интереса в России, а также в развитии самой литературы и литературного языка. Позже Жуковский признается: «Как писатель я был учеником Карамзина»<sup>5</sup>.

Если в 10-х годах Жуковский воспринимал историю прежде всего с позиций поэтических и нравственно-назидательных, то в 30-х и особенно в 40-х годах его художественно-историческая концепция приобретает философское осмысление. Вместе с тем в эту пору у поэта обостряется ощущение разлада между мечтой и реально-историческими условиями, в которых протекала его жизнь.

В 1845—1850 гг., раздумывая об искусстве, его назначении, о познании истории, Жуковский различает три

<sup>4</sup> Там же. С. 568.

<sup>5</sup> *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. XII. С. 19.

рода историков. Первый занят описанием современности, не вникая в причины и следствия событий. «Это не историк, а летописец», — заключает он. Другой охватывает события в целом и опускает подробности. Третий род историков, видимо, больше всего импонирует поэту, ибо: «Третий историк представляет события не только в целом, — он видит их причины и угадывает их последствия. Он соединяет судьбу настоящего с намерениями Промысла; он изъясняет тайную власть неизменяемого бога посреди изменяющегося потока событий; он пророчит суд божий, еще сокрытый в тайне грядущего; ...он проповедник бога в делах человеческих; его образы, не теряя своей естественности, получают величие символическое и становятся эмблемами невидимого божественного мира посреди видимых событий мира человеческого»<sup>6</sup>.

В этом своего рода итоговом рассуждении поэта об истории (сквозь идеалистические и фаталистические рассуждения) просматривается стремление осмыслить ее движение. Однако это осмысление происходит как бы «в духе» тех памятников, к которым обращается поэт, он словно принимает взгляд древнего летописца, пытаясь взглянуть на историю его глазами, проникнуться его чувствами. Это поэтическое перевоплощение не приближало к научной истине, зато оно давало возможность пережить и понять то особое восприятие исторического движения, которое существовало, когда создавались произведения древнерусской словесности, помогало почувствовать самый «дух времени».

Для древнерусского летописца нет загадок в жизни: все в ней происходит и предопределяется свыше. Как бы «подчиняясь» этому восприятию истории, Жуковский формулирует свой взгляд на нее в известном письме к наследнику 1 января 1833 г.: «...бой добра и зла продолжается — и может ли быть иначе? Земля не рай, человек не ангел — но наше время, со всеми его конвульсиями, лучше прошедшего. Это *лучшее* само собой истекает из зла минувшего. И это лучшее — не человек своею силою производит его, но *время*, покорное одному Промыслу. Поколения исчезают; а *время* на гробах их пишет свои истины, которые читают следующие поколения, и обращают в свою пользу...»

Отсюда призыв писателя прислушиваться к биению пульса времени: «Иди шаг за шагом за временем, вслуши-

<sup>6</sup> Там же. Т. XI. С. 29.

вайся в его голос и исполняй то, чего он требует. Отставать от него столь же бедственно, как и перегонять его... Но, работая беспрестанно, неутомимо, наряду со временем, *отделяя от живого* то, что оно уже умертвило, *питая то*, в чем таится зародыш жизни, и *храня то*, что зрело и полно жизни, ты безопасно, без всякого губительного потрясения, произведешь или *новое необходимое*, или уничтожишь *старое*, уже бесплодное или вредное. Одним словом, *живи и давай жить...*<sup>7</sup>

Эта фаталистическая концепция, будучи научно несостоятельной, давала широкий простор фантазии и в то же время позволяла создавать великое разнообразие характеров, раскрывающихся в противоборстве чувств и настроений, поставленных судьбою перед выбором.

В этих своеобразных, пронизанных тревожным чувством и скорбным гуманизмом характерах отражались настроения, свойственные древнерусским писателям. Даже личная свобода человека трактуется Жуковским в духе библейского и древнерусского понимания «самовластья», т. е. свободы выбора человека в его деяниях между добром и злом: «Человек, во всякую настоящую минуту, может быть справедливым, в этом его человеческая свобода»<sup>8</sup>.

Все перечисленные черты освещаются Жуковским со свойственных ему нравственных позиций: он всюду старается утвердить идею душевного добра, красоты, терпимости к людям. Печать его цельной личности ложится на образы, создаваемые им. Придают эту цельность поэзии и натуре Жуковского четыре краеугольных камня его художественно-исторической концепции: добро, терпение, красота и скорбь. Если о доброте и красоте в поэзии Жуковского обычно говорится в литературоведческих работах, то присущие ей мотивы скорби и терпения нередко остаются в тени. А между тем именно они-то, украшая всю поэзию Жуковского, позволяют увидеть истоки его противоречий.

В известной статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», написанной в последний период жизни, Жуковский полемизирует с де Сталь, полагавшей, что будто бы с «религиею христианскою вошла в поэзию и вообще в литературу меланхолия». Не меланхолию, а скорбь или печаль несут в жизнь и поэзию христианские воззрения, пишет Жуковский, находя, что «скорбь есть душа христианско-

<sup>7</sup> Там же. Т. XII. С. 28—30.

<sup>8</sup> Там же. С. 29.

го мира», а меланхолия — мира языческого или всякого рода неверия, что в «христианском мире все ясно и прочно», поэтому люди, наделенные терпением и одержимые скорбью, возникшей на основе разлада между мечтою и действительностью, через веру приходят к ясности, и тогда их охватывает не меланхолия, а светлая скорбь<sup>9</sup>. Заметим, что такие взгляды на жизнь и поэзию не оригинальны; они уходят корнями в глубокую древность, в древнерусский христианский мир.

Жизнь Жуковского, несмотря на кажущееся внешнее благополучие, была полна элегической скорби, порою трагической. И дело не только в печальной истории любви поэта к Маше Протасовой, о которой с таким блеском писал А. Н. Веселовский<sup>10</sup>. Главной причиной скорби был разлад между стремлением к добру, душевной красоте и реальными общественными отношениями, между мечтою и действительностью.

Поэзия Жуковского была целомудренной, доброй и скорбной. Но эти черты свойственны и древнерусской литературе, правда на иной исторической основе. Древнерусские авторы стремились создавать образы идеальные. Им чужда сатира, как она была чужда и Жуковскому. В статье о сатире Кантемира он признает право на существование только легкой горацевской сатиры, отрицая «Ювеналов бич», привлекавший А. С. Пушкина.

Древнерусская литература утверждала идеал добра, понимаемого в христианской трактовке, а также идеал моральной чистоты и духовного просветления. Лучшие произведения древнерусской литературы были наполнены скорбью, порожденной разладом между идеалом доброты и реальными человеческими отношениями. Мотивы скорби мы находим и в житиях, и в «Слове о полку Игореве», и в «Молении Даниила Заточника», и во многих других памятниках XI—XVII вв., до «Жития» пенского протопопа Аввакума, так непохожего по своему душевному складу на Жуковского.

Наконец, древнерусская литература утверждает идею терпимого отношения к людям вообще, и в частности веротерпимости. Ее утверждали писатели XI в., особенно Феодосий Печерский, и более позднего времени, включая публицистов XVI в. и автора исторической повести «Ска-

<sup>9</sup> Там же. Т. X. С. 100, 102—104.

<sup>10</sup> См.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 92—125.

знание о царстве Казанском». Все это не могло не импонировать Жуковскому, который доброжелательно относился к людям разных воззрений. Он ценил человеческое достоинство, высокий душевный настрой человека, доброту отношений.

Вместе с тем Жуковскому свойственны и ошибочные представления. Поэт был искренне убежден в том, что самодержавию предначертана высокая миссия добрых дел, имеющих целью обеспечить миру справедливость. Однако реальная жизнь рушила подобные иллюзии.

В исследованиях о Жуковском нередко идет речь о его приверженности к религии. Религиозная окрашенность взглядов поэта, его воинствующий дидактизм корнями своими так прочно уходили в средневековье, что как-то естественно устанавливалась связь между его внутренним миром и теми христианскими представлениями, которые питали средневековое искусство, в том числе и древнерусскую литературу. Дидактизм, прямая назидательность характерны не только для басен Жуковского, сам жанр басни требовал прямо высказанного поучительного суждения. У Жуковского подчеркнуто дидактичны все жанры — баллады, поэмы, повести, сказки, элегии. Подобно древнерусским писателям, он будто не доверяет читателю самому постичь смысл его произведений, обойдясь без авторского наставления. Он обязательно подскажет:

Вот баллады толк моей:  
«Лучший друг нам в жизни сей  
Вера в провиденье.

Благ зиждителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье — пробужденье».

(«Светлани»)

Глас достигнул к небесам:  
Жив младенец, а губитель  
Ниспровергнут в бездну сам.

(«Адельстан»)

Что пользы в платье золотое  
Себя рядить?  
Богатство на земле прямое  
Одно: любить.

(«Алиа и Альсиль»)

И душе его упылой  
Счастье там одно:  
Дождаться, чтоб у пылой  
Стукнуло окно,  
Чтоб прекрасная явилась,

Чтоб от вышины  
В тихий дол лицом склопшлась,  
Ангел тишины.

(«Рыцарь Тогенбург»)

«Терни, терни, хоть поет грудь,  
Творцу в бедах покорна будь;  
Твой труп сойди в могилу!  
А душу — бог помилуй!»

(«Ленора»)

Разумеется, дидактизм поэзии Жуковского нельзя объяснить только влиянием древнерусской литературы: он обусловлен в первую очередь пониманием писателем назначения литературы — внушить читателям определенные взгляды и настроения.

В произведениях классицизма, сентиментализма, романтизма разрабатывался определенный тип повествователя (лирического героя). Не составляет в этом отношении исключение и литература Древней Руси, в которой господствовал свой тип повествователя и свои «словесные клише».

В стихотворениях Жуковского повествователь (лирический герой) — проповедник добра, красоты и терпения. Многие в нем напоминают нам облик великих древнерусских проповедников. Своеобразная «житийность» видна и в «суммарном» образе повествователя у Жуковского. При этом он не создал ни одного произведения на сюжеты житийной литературы. Советы А. С. Пушкина читать Четь-Минеи, и особенно Киево-Печерский патерик, и заимствовать сюжеты отечественных житий как будто не были им услышаны<sup>11</sup>. Разумеется, Пушкин советовал это не с литературно-образовательными целями, а с намерением увидеть в обработке Жуковского произведения, основанные на сюжетах отечественной литературы, что ослабило бы его интерес к сюжетам, заимствованным из произведений западноевропейского средневековья.

Надо полагать, что Жуковскому были широко известны древнерусские жития. Нравственные и эстетические идеалы агиографии прочно вошли в историко-художест-

---

<sup>11</sup> 14 апреля 1831 г. Пушкин писал из Москвы П. А. Плетневу: «Предания русские ничуть не уступают в фантастической поэзии преданиям ирландским и германским. Если все еще его несет вдохновением, то присоветуй ему читать Четь-Минею, особенно легенды о киевских чудотворцах; прелесть простоты и вымысла!» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 10: Письма. С. 347).

венную концепцию писателя. Они воплотились у него в собирательном образе повествователя, который все лучшее в жизни близких ему людей представлял в канонах житийной литературы.

Повествователь у Жуковского мыслит категориями «святости», где добро, красота и терпение находят свое место. Даже в посланиях и письмах Жуковский представлял реальных лиц в ореоле «святости», субъективно понимаемой. Таким изображался А. С. Пушкин в известном послании, где говорится о последних днях жизни великого поэта, — послании, адресованном его отцу. В изображении Жуковского жизнь Пушкина «укладывается» в житийную схему: в молодые годы «грешил», в зрелые годы осознал высшие принципы, перед смертью смирился и покаялся. Жуковскому хотелось, чтобы личность и творчество Пушкина были восприняты современниками как служение идеалам, соответствующим взглядам самого автора. Пушкин в его истолковании выглядит верно-подданным поэтом, а его «житие» составлено в духе отечественной агиографии.

Отчетливые признаки «житийности» видны и в обрисовке Жуковским облика Н. В. Гоголя, который представлен кающимся грешником, готовым покинуть мир и стать монахом. Жуковский писал П. А. Плетневу 6 (17) марта 1852 г.: «Настоящее его призвание было монашество: я уверен, что если бы он не начал свои „Мертвые души“, которых окончание лежало на его совести и все ему не давалось, то он давно бы был монахом и был бы успокоен совершенно, вступив в ту атмосферу, в которой душа его дышала бы легко и свободно. Его авторство, по особому свойству его гения, в котором глубокая меланхолия соединялась с резкостью иронии, было в противоречии с его монашеским призванием и ссорило его с самим собою»<sup>12</sup>.

Следует заметить, что Н. В. Гоголь, как бы отвечая на субъективные мнения о нем других писателей, советовал им: «Не судите обо мне и не выводите своих заключений; вы ошибаетесь, подобно тем из моих приятелей, которые, создавши из меня свой собственный идеал писателя, сообразно своему собственному образу мыслей о писателе, начали было от меня требовать, чтобы я отвечал ими же созданному идеалу»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 674.

<sup>13</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Соч.: В 5 т./Ред. П. С. Тихонравова. 12-е изд. СПб., 1894. Т. V. С. 101.

Переписка Жуковского, его библиотека, пометы на книгах позволяют видеть в нем довольно начитанного в области древнерусской литературы писателя. Он знал многие древнерусские памятники, изданные в то время. Думается, что Жуковский обращался и к древнерусским рукописям. Кроме того, в отличие от многих литераторов-современников, он проявлял интерес к древнерусской архитектуре: ему принадлежат чудесные зарисовки Дмитровского собора во Владимире, которые являются произведением не только художественной графики, но и ценным источником для современных реставраторов.

О глубоком знании Жуковским древнерусской культуры и литературы наглядно свидетельствует его перевод «Слова о полку Игореве», который на много десятилетий опередил поэтическое и филологическое проникновение в особенности стиля этого великого творения Древней Руси.

Если говорить о конкретных литературных произведениях поэта, в которых так или иначе отразилась Древняя Русь и использованы памятники русской древней письменности, то следует назвать ряд его лирических стихотворений, прозаических повестей, баллад, переложений. Количественно они будут составлять около двух десятков произведений. По своеобразию использования и художественной функции образов и сюжетов Древней Руси их можно классифицировать на три основные группы по следующим признакам: 1) обращение к историческим темам, образам, сюжетам и мотивам, навеянным памятниками древнерусской литературы и устного народного творчества; 2) слияние сюжетов, заимствованных из западной литературы, с русской исторической жизнью; иначе говоря, перенесение западных сюжетов на русскую историческую почву; 3) переложения и переводы памятников древнерусской литературы.

В первую группу будут входить как целые литературные произведения, посвященные исторической тематике, так и отдельные мотивы, выраженные в форме исторических реминисценций. Произведения на темы отечественной истории создавались Жуковским в основном в начале XIX в., в пределах 1803—1814 гг. Действие их происходит и в Киевской Руси («Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины. Комическая опера», «Три пояса. Русская сказка», незавершенная поэма «Владимир»), и в Новгороде (неоконченная повесть «Вадим Новгород-



ский»), и в Московском государстве («Марьипа Роца. Старинное предание»).

В этих произведениях, собственно, мало исторического, в них сквозит сознательная условность использования материалов истории и фольклорных мотивов. Прозаические повести, созданные в переходный период от сентименталистского стиля к романтическому, в значительной мере зависимы от поэтики исторических повестей Н. М. Карамзина.

Повесть «Вадим Новгородский» (1803) начинается вступлением в духе сентиментализма, посвященным смерти юного друга автора — Андрея Ивановича Тургенева. Сама повесть не окончена, написана только первая ее часть. В ней сообщается, что юноша Вадим встречает на берегу дикого озера Ладоги бывшего князя-изгнанника Гостомысла, друга отца Вадима — Радегаста. Юноша Вадим вспоминает былую жизнь. Он полон отваги, его воображению представляется будущее Новгорода. Заканчивается первая часть повести словами Вадима: «Мечты мои были прелестны, восхитительны. Я воображал себя гражданином Великого Новаграда, воином, победителем; видел Гостомысла в его величии, грозным полководцем; видел славян, благословляющих память изгнанника Радегаста,— видел венцы, летящие к ногам его сына,— славу, благоденствие могущего народа — ужас врагов его... Ты плачешь, Гостомysl?».

Отдельные имена, сюжет и исторические названия в повести заимствованы автором из летописей. Так здесь названы языческие божества и среди них Позвизд, которому дано объяснение в духе «Густынской летописи». Названы и Дагода, и Световид как славянские божества, почитаемые жителями острова Рюгена. В связи с этим кажутся недостаточно убедительными утверждения некоторых комментаторов, что «прототипом» повести «Вадим Новгородский» служит «Вильгельм Телль» Флориана.

Комическая опера «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» принадлежит к тому типу литературных произведений, которые получили широкое распространение в последней четверти XVIII и начале XIX в. и в которых занимательность достигалась историческим материалом, использованным в чисто внешнем аспекте. К таким произведениям относятся «Славяне» И. Богдановича (1787), «Илья Муромец» Н. М. Карамзина (1794), «Бова» А. Н. Радищева (1801), «Чурила Пленкович» и «Алеша Попович» Николая Радищева (1801), «Добрыня»

Н. Львова (1804) и др. В них получил отражение интерес дворянской интеллигенции к русской, отечественной старине, к ее этнографии, воспринимаемым на основе сказочных представлений.

Особенно большое значение придавал Жуковский работе над поэмой «Владимир», начатой в 1810 г. Она должна была стать своеобразным опытом проникновения в Древнюю Русь. Сам поэт называет «Владимира» Фаросом, т. е. известным маяком на острове Фаросе. В связи с работой над поэмой Жуковский писал А. И. Тургеневу: «На твое мнение предпочтешь Владимиру Святослава теперь не отвечаю ничего, ибо мой план... есть только одно семя; но Владимир есть наш Карл Великий, а богатыри его — те рыцари, которые были при дворе Карла; сказки и предания приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятие; читатель легче верит вымыслам о Владимире, нежели вымыслам о Святославе, хотя последний по героическому характеру своему и более принадлежит поэзии, нежели первый. Благодаря древним романам ни Ариосту, ни Виланду никто не поставил в вину, что они окружили Карла Великого рыцарями, хотя в его время рыцарства еще не существовало. Что же касается до святости Владимира, то можно говорить о нем и заставить его действовать приличным образом его историческому характеру; к тому же главным действующим лицом будет не он, а я его сделаю точкою соединения всех посторонних действий, для сохранения единства. Поэма же будет <...> то, что называют немцы *romanisches Heldengedicht* (т. е. героическое стихотворение в романическом духе. — *Н. II.*); следовательно, я позволяю себе смесь всякого рода вымыслов, но наряду с баснею постараюсь вести истину историческую, а с вымыслами постараюсь соединить и верное изображение нравов, характера времени, мнений, позволяя, однако, себе нравы и мнения времен до Владимира перенести в его время»<sup>14</sup>.

Этому интересному замыслу не суждено было осуществиться, но работа над ним продолжалась до 1814 г., и она заставила поэта шире и полнее представить себе историческую жизнь Киевской Руси, ее культуру, быт, нравы, литературу и устную поэзию. Этому не могло помешать и то, что смотрел он на Древнюю Русь глазами Виланда и Ариосто, сопоставляя Владимира с Карлом Великим.

<sup>14</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 470—471.

Показательно, что в процессе работы Жуковского над поэмой «Владимир» уже видны основные исторические принципы романтика, для которого решающие силы развития и складывания народного характера предопределены свыше. Уже в цитированном письме А. И. Тургеневу поэт так формулирует свое понимание исторической жизни: «Читая русскую историю, буду иметь в виду не одну мою поэму, но и самую русскую историю; но в истории особенно буду следовать за образованием русского характера, буду искать в ней объяснения настоящего морального образования русских. Это мне кажется прекрасною точкою зрения, и со временем может выйти из моих замечаний что-нибудь весьма полезное... Политические происшествия можно назвать воспитанием того отвлеченного существа, которое называют нацией. Читать историю в этом отношении, то есть наблюдая, каким образом воспитатель могущий народов (судьба, провидение, творец) образовал их характер, увидишь и средства, каким образом можно исправить то, что испорчено воспитанием, дополнить недоконченное, воспользоваться выгодным, уничтожить вредное»<sup>15</sup>.

Как было сказано, этот глубокий замысел выполнен не был. Жуковский не был готов ни по особенностям дарования, ни по своему мировоззрению написать поэму, раскрывающую историческое формирование русского характера и нации. Он сбивался на тот легкий тон развлекательной романтической поэмы, который был модою в начале XIX в. Установка на Провидение и аналогии, взятые из западноевропейской истории, были неподходящими ориентирами в осуществлении крупного художественного замысла.

Исторические реминисценции встречаются в ряде лирических стихотворений Жуковского. Стихотворение «Могущество, слава и благоденствие России» (1799), прочитанное автором в Университетском благородном пансионе, наполнено историческими именами и названиями: сын Святослава Владимир, язычество, монголо-татарское иго, интервенция начала XVII в. Стихотворение носит ученический характер, и историческая тема раскрывается в нем довольно абстрактно, традиционно, в духе рассудочности классицизма.

Более конкретно и выразительно, с сознанием духа истории поэт говорит о прошлом Руси (при этом он даже

<sup>15</sup> Там же. С. 468—469.

цитирует летописные тексты) в стихотворении «Певец во стане русских воинов»:

О Святослав, бич древних лет,  
Се твой полет орлиной.  
«Погибнем! Мертвым срама нет!»—  
Гремит перед дружиной.  
И ты, неверных страх, Донской,  
С четой двух соименных,  
Летишь погибельной грозой  
На рать иноплеменных.

Упоминаемые в этом произведении исторические имена поэт совместно с Д. В. Дашковым сопровождал комментариями, свидетельствующими о его познаниях в области истории, древнерусских летописей и вообще памятников письменности. В частности, относительно речи Святослава сообщается: «Древние летописи сохранили нам краткую, но сильную речь великого князя Святослава Игоревича к его воинам на походе против греков. „Не посрамим земли русския, — сказал он, — ляжем зде костями, мертвии бо срама не имуть!” Воины, одушевленные словами и примером вождя, устремились на многочисленного неприятеля и одержали победу».

В комментарии к фразеологическому обороту «С четой двух соименных» говорится, что речь идет об Иване III и Иване IV<sup>16</sup>. Исторические реалии, используемые поэтом, не только выразительны, но и точны.

В стихотворении «Песнь барда над гробом славян-победителей», написанном в 1806 г. в связи со сражением под Аустерлицем, также используются образы далекого прошлого для прославления современных героев-воинов. Жуковский, не имея реального представления о сражении, был вынужден прибегнуть к абстрактно-исторической форме изображения. Поэт широко использует традиционные риторические вопросы и восклицания, архаическую лексику и фразеологию: «шуйцей рану сжав», «восстенал», «десной изнеможденной». А описания батальных картин напоминают традиционные изображения боя в древнерусских воинских повестях.

Лирический герой стихотворения совмещает в себе оссиановского барда («О бардов лира вдохновенна!»), библейского пророка («И снова глас пророка загредел»), древнерусского певца Бояна, как его понимали в то время. Этот певец изображается Жуковским с помощью при-

<sup>16</sup> См.: Там же. С. 431.

емов, ассоциативно связанных со стиливой манерой творца «Слова о полку Игореве»:

И се! могущими перстами —  
Певец ударил по струнам —  
Одушевлены забряцали!  
Воспел — дубравы застенали,  
И гул помчался по горам...

Это первое обращение Жуковского к поэтике «Слова о полку Игореве», мотивы которого нашли свое отражение и в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812). О генерале Платове Жуковский пишет:

Орлом шумишь по облакам,  
По полю волком рыщешь...

Вспоминает поэт и вещего Бояна:

О, радость древних лет, Боян!

И. А. Новиков имел основание утверждать, что в стихотворении Жуковского обращение «к целому ряду полководцев скорее всего соотносится с призывами к князьям, занимающими центральную часть „Слова“»<sup>17</sup>.

В 1814 г. Жуковский снова обращается к «Слову о полку Игореве» в стихотворении «К Воейкову». Поэт делится с другом раздумьями о Древней Руси, передает плач Девы-красы, напоминающий плач Ярославны:

«О ветер, ветер! что ты вьешься?  
Ты не от милого несешься,  
Ты не принес веселье мне;  
Играй с касаткой в вышине,  
По поднебесью с облаками,  
По синю морю с кораблями —  
Стрелу пернатую отвей  
От друга — радости моей».

Большой интерес представляют переводы и переложения В. А. Жуковского, среди которых особое место занимают «Слово о полку Игореве», русские народные сказки (о царе Берендее, о царевиче Иване и Сером Волке) и библейские сказания.

«Слово о полку Игореве» заинтересовало Жуковского еще в юности. Первое издание этого памятника находилось в библиотеке поэта, он внимательно изучал его. Жуковский отрицал взгляды «скептической школы» и, подобно Пушкину, отстаивал подлинность «Слова». В письме к А. И. Тургеневу Жуковский сожалеет, что А. Шлецер

<sup>17</sup> Новиков И. Писатель и его творчество. М., 1956. С. 122.

«сомневается в существовании песни Игоревым воинам, тогда как она давно напечатана и имсет, кажется мне, паружность неотрицаемой истины (authenticité)»<sup>18</sup>.

Не случайно обратился поэт к этому произведению древности. В «Слове» его не могли не привлечь высокий патриотический пафос, забота о судьбах всей Русской земли. Созвучна была Жуковскому не только радость земного бытия, выраженная в «Слове», но и глубокая скорбь о Руси, разоряемой и терзаемой кочевниками, скорбь о княжеских раздорах, о поведении князей, которые стали «про малое се великое молвити», «се мое, а то мое же». И наряду с этим Жуковский находил в памятнике терпеливос, доброе отношение автора «Слова» ко всем князьям, в том числе и к князьям, принесшим своими делами много бед Русской земле и ее народу. Жуковский не мог не увидеть в «Слове» доброе отношение к человеку, красоте не только поэтического стиля, но душевных помыслов если не героев, то самого автора, не мог не почувствовать той скорби, когда «печаль жирна» текла по Русской земле, и того терпеливого взгляда автора «Слова» на человеческие слабости, о которых сказано с таким дипломатическим тактом и деликатностью. Все это соответствовало художественно-исторической концепции Жуковского.

Поэт работал над переложением «Слова о полку Игореве» более 10 лет — с 1808 по 1819 г., но и когда текст был тщательно отредактирован и составлена беловая рукопись, он продолжал совершенствовать перевод. По видимому, в конце 1833 г. или в 1835 г. В. А. Жуковский, узнав, что Пушкин занят «Словом», передал ему копию рукописи. Пушкин внес свои поправки и замечания в текст перевода. В настоящее время мы располагаем четырьмя рукописными списками: черновой автограф поэта с многочисленными в несколько слоев исправлениями (ГПБ. № 27), писарский список, сделанный с беловой авторской рукописи и преподнесенный А. С. Пушкину (ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 1093), две писарские копии (ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 8. № 93)<sup>19</sup>.

В. А. Жуковский не просто переводит «Слово», но и исследует его историческое содержание, его язык, лексику и фразеологию. В ряде случаев он дает более точное толкование отдельных мест памятника, чем его первые издатели и комментаторы. Слово *хоть* (хоть) современные

<sup>18</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 469.

<sup>19</sup> См.: Там же. Т. 3. С. 542.

лексикологи объясняют как «любимая» (супруга) и «любімец». В переводе же 1800 г. это слово переведено во фразе «и своя милья хоти красныя Глебовны свычая и обычая» как *прихоть*: «Все милые прихоти, обычаи и приветливость прекрасной своей супруги Глебовны». У Жуковского в окончательном варианте: «О красной Глебовне милый своем желании, свычае и обычае».

Поэт исправляет ошибку первых издателей, считавших, что «Урим» — половецкий хан. Он видит здесь неправильное прочтение — не «Урим», а «у Роменя», т. е. у города южнорусского. Современные текстологи читают «у Римова», т. е. южнорусского города.

Поэтическое чутье и историко-филологические знания позволили Жуковскому ранее других поэтов и переводчиков проникнуть в ритмическую систему «Слова» и подготовить такой перевод, который с наибольшей полнотой и точностью передавал поэтический стиль древнего памятника и вместе с тем стоял выше современных переводчику научных представлений о его историческом содержании, языке и стиле. К сожалению, в силу того, что перевод не был своевременно опубликован и был известен лишь узкому кругу литераторов, влияние его было крайне ограниченным. Этот перевод оставался неизвестным А. Майкову, шедшему независимо от В. А. Жуковского теми же путями проникновения в поэтическую систему «Слова» и придерживавшемуся в своей основе тех же принципов перевода, которые мы встречаем и у Жуковского<sup>20</sup>.

Перевод Жуковского стоит близко к подлиннику. В обращении к Ярославу Осмомыслу во фразе «И гроза твоя по землям течет» Жуковский восстанавливает подлинный текст оригинала: «Грозы твои по землям текут».

В отличие от первого издания «Слова», своего перевода и перевода Н. М. Карамзина, где слово «кмети» истолковывалось как «меткие стрелки», Жуковский вместо фразы «Метки в стрельбе мои курыне» употребляет другое выражение — «отважные кмети» — и не дает перевода этого устаревшего слова на современный язык.

А. С. Пушкин весь стих Жуковского подчеркнул и в своих замечаниях на «Слово» пишет: «А мои ти Куряни сведомы: ...кмети под трубами повиты (г. Вельтман пишет: „Кмет значит частный начальник, староста“). Кметь

<sup>20</sup> См.: Стеллецкий В. «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях // «Слово о полку Игореве»: Поэтические переводы и переложения. М., 1961. С. 293—296.

значит вообще крестьянин, мужик. Kargospoda stori kri-vo, kmeti morjo plazhat shiuw)». В вариантах А. С. Пушкина: «„Кмети” из Грамматина (выписка из Вельтмана). „Кмет” на языке западных славян значит простолюдин, мужик (например, из словинского)»<sup>21</sup>.

Не исключено, что под влиянием Пушкина, Грамматина и Вельтмана Жуковский восстановил текст оригинала и не нашел возможным переводить это слово, считая его толкование спорным.

Стих перевода «Скачут как серые волки в поле» заменен «Скачут по полю серыми волками». Форма сравнения в творительном падеже более архаична и ближе стоит к оригиналу.

В 1834 г. Жуковский пишет исторический очерк «Черты истории государства российского». В его тексте использованы выдержки из «Слова о полку Игореве». Прозаический очерк не может служить источником для выяснения некоторых ритмических изменений, но он позволяет судить о дальнейшей работе Жуковского над уточнением лексики, фразеологии и исторических реалий. Вот некоторые уточнения: в переводе было: «Солнце дорогу ему тьмой *заступило*»; подчеркнутый глагол заменяется другим, который более точно передает текст оригинала и вместе с тем остается ясным для современного читателя: «перегородило». А. С. Пушкин в своих пометах на рукописи перевода Жуковского заменяет этот глагол другим — «сокрыло». Представляется, что здесь предпочтение следует отдать Жуковскому, если исходить из общей поэтической и мировоззренческой системы «Слова». Именно затмение солнца, знамение высших сил, в которые, несомненно, верит автор, предупреждает Игоря о его опрометчивом решении: оно преграждает путь князю. Глагол «прикрыло» Жуковский использует в другом месте: Игорь увидел воинов, «тьмою от него прикрытых».

Во фразе «Иль выпить шеломом из Дона» глагол «выпить» также заменяется другим — «испити», как в оригинале памятника.

Можно говорить лишь о единственном случае необоснованного исправления Жуковским своего перевода. Стихи «Гремят мечи о шелома, трещат харалужные копя» заменяются: «Гремят сабли о шлемы, трещат булатные копя». Вряд ли от такой замены выигрывает перевод;

<sup>21</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 510, 653—654.



представляется, что последний вариант менее точно передает оригинал, чем первый.

В конце своей жизни Жуковский был занят поэтическими переложениями библейских текстов. В архиве поэта, который хранится в ГПБ, имеются две тетради под № 94, озаглавленные «Библейские повести». По описанию И. А. Бычкова (см. Отчет ИПБ за 1884 г. СПб., 1887) в первой тетради находятся две повести: первая об Исааке, вторая — об Исаве, во второй — одна: история Авраама. Повести эти остались неопубликованными. Опубликованы следующие переложения библейских текстов: «Повесть о Иосифе Прекрасном» (1845), «Египетская тьма. Из кн. Премудрости Соломона» (1846), «Из Апокалипсиса» (1851—1852).

Эти образцовые по простоте и поэтическому мастерству художественные переложения библейских текстов сделаны белым пятистопным ямбом с наращением в отдельных строчках.

Переложил Жуковский и Евангелие, об этом он сообщает П. А. Плетневу в письме от 6 марта 1850 г. из Германии: «Проза выступила теперь вперед; многое множество планов в голове, и если их исполню, то это будет мое лучшее. Одно уже давно исполнено: я перевел с славянского текста весь „Новый завет“, т. е. все 4 евангелия, Деяния апостолов, все послания и Апокалипсис. Этот перевод кончен был в самый день нового года, когда исполнился один год моему Павлу; он и подарен ему в день рождения»<sup>22</sup>.

Переложенное Жуковским Евангелие так и осталось неизданным. Издать его в то время было затруднительно из-за церковной цензуры, а в нынешнее время интерес к такого рода литературным памятникам утрачен.

Обращение Жуковского к переводам и переложениям библейских сказаний обусловлено, с одной стороны, внутренней потребностью писателя дать наставление читателям и познакомить их с поэзией раннего христианства, а с другой — общим интересом, появившимся среди современных Жуковскому писателей и художников. К библейским сюжетам обращались литераторы разных политических воззрений, вплоть до революционных демократов. Понятно, что идеологические тенденции в обработке библейских текстов были разнообразны. Библейские перело-

<sup>22</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 670—671.

жепия Жуковского, отличаясь высоким поэтическим мастерством, призывают к покорности, терпению, правдивному покою. Переложения же, допустим Т. Г. Шевченко<sup>23</sup>, обязанного Жуковскому своим освобождением от крепостной зависимости, звучали призывным набатом к борьбе с общественным строем, с самодержавием, наполнялись революционным содержанием. И в таком использовании Библии Шевченко не был одинок.

Древнерусская литература и устная народная поэзия шли рука об руку в литературном опыте писателей нового времени и Древней Руси. Сказочная поэзия привлекала Жуковского на протяжении всей его жизни. Но с особой силой вспыхнул его интерес к русской народной сказке в 30—40-е годы. В это время им созданы, не без влияния А. С. Пушкина, несколько переложений народных сказок. В сентябре 1831 г. Жуковский написал «Сказку о царе Берендее и о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери», а в 1845 г. — «Сказку о Иване-царевиче и Сером Волке».

«Сказка о Берендее» создана по мотивам сказки, записанной А. С. Пушкиным от Арины Родионовны, с добавлением некоторых мотивов из западноевропейских источников. Из сборника Кирши Данилова взят мотив о «подземельном» царстве, Кощее бессмертном (см. бывальщину «Садков корабль стал на море»). Это произведение Жуковского написано размером сказового гекзаметра, которым поэт овладел при переводе Гебеля, а «Сказка о Иване-царевиче» — повествовательным белым ямбическим стихом, приближающимся к прозе.

В основном сказки Жуковского предназначались для детского чтения, а некоторые из них посвящались его детям.

Н. В. Гоголь, вспоминая состязание поэтов в составлении сказок, писал А. С. Данилевскому 2 ноября 1831 г.: «Все лето я прожил в Павловске и Царском Селе... Почти каждый вечер собирались мы — Жуковский, Пушкин и я. О, если бы ты знал, сколько прелестей вышло из-под пера сих мужей. У Пушкина... сказки русские народные — не то что Руслан и Людмила, но совершенно русские... У Жуковского тоже русские народные сказки, одни гек-

<sup>23</sup> См., напр., переложения Т. Г. Шевченко псалмов 1, 11, 12, 43, 52, 81, 132, 136, 149, поэму «Неофиты», гл. 35 книги пророка Исайи, гл. 14 книги пророка Осии и др. // *Шевченко Т. Кобзарь*. Пер. с укр. М., 1939. С. 261—268, 532, 555, 557, 586 и др.

заметрами, другие просто четырехстопными стихами и, чудное дело! Жуковского узнать нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт и уже чисто русский. Ничего германского и прежнего»<sup>24</sup>.

Мировая и отечественная литература древности, которая прочно вошла в духовный мир Жуковского, была живым источником его поэзии. Она способствовала обогащению его стихов богатством ритмов, наполняла поэтический мир писателя возвышенной духовностью, способствовала поиску новых литературных форм.

В. А. Жуковский — один из ярких представителей романтизма в русской литературе. Если писатели-классицисты ориентировались на жанры античного мира, то жанровая система романтиков более усложнена по своим формам и по своим источникам. Исторические жанры романтизма восходят к фольклору, средневековой литературе и лирическим жанрам классицизма<sup>25</sup>.

Жанры поэзии В. А. Жуковского впитывают в себя все эти источники, среди которых немаловажное место занимают жанры средневековой литературы, главным образом западноевропейской и менее древнерусской. Но и древнерусская литература жила в восприятии Жуковского на протяжении всей его жизни, придавала его поэзии национальный колорит. Светлая грусть как мечта о чем-то несбыточном, стремление к доброте и красоте душевных помыслов и побуждений, терпеливое отношение к людям — все это вливалось в поэзию Жуковского и из великого многовекового отечественного источника.



С. Е. ШАТАЛОВ

*Характерология элегий и баллад Жуковского  
(к вопросу  
о единстве художественного мира поэта)*

В годовом обзоре русской литературы за 1844 г. В. Г. Белинский утверждал: «Поэт по призванию, поэт великий лишен не только права, даже возможности выби-

<sup>24</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1940. Т. 10. С. 241.

<sup>25</sup> См.: Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Рус. лит. 1972. № 4. С. 98.

рать предметы для своих песнопений и давать своим творениям произвольное направление: источник его вдохновения есть его собственная натура, а его натура есть целый, в самом себе замкнутый мир, который рвется наружу; задача поэта — вывести наружу, объективировать в поэтических образах свой собственный внутренний мир, сущность своего собственного духа»<sup>1</sup>.

Употребление идеалистической терминологии не затемняет и не искажает сущности представления о художественном мире, выдвинутого критиком уже в 1845 г. По Белинскому, перешедшему к тому времени на материалистические позиции, художественный мир является отражением внешнего, но не зеркальным, а перевоссозданным. Белинского более всего интересовала, выражаясь языком современным, именно художественная модель внешнего мира, и прежде всего у больших писателей, художников-мыслителей, способных постигнуть «идею мира». Неоднократно он подчеркивал, что основные категории реального бытия получают в этой художественно единой модели особое, образное преломление.

Развивая представление Белинского, ряд современных литературоведов указывают на особый характер таких категорий бытия, как художественное время и пространство, свето- и цветообозначение в литературном произведении, а также художественная характерология, в которой совмещаются взгляды писателя на человеческую природу, его представления о детерминированности характеров и одновременно целая система средств воспроизведения типов общественного поведения, внутренней жизни человека.

Это представление о наличии некоего единого художественного мира у крупных писателей получило права гражданства в теории и истории литературы и современной критике. Однако при анализе творчества того или иного художника исследователь чаще сталкивается с противоречием между основными понятиями. По отношению к творчеству Жуковского это противоречие состоит в следующем.

Жуковский был очевидцем и подчас участником огромных социально-исторических потрясений в России и Западной Европе. Его сознательная жизнь и творческая деятельность продолжались более полувека. Как поэт он вошел в русскую литературу при господстве класси-

---

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 462.

цизма и сентиментализма, приобрел славу как крупнейший представитель раннего русского романтизма и оказался очевидцем вытеснения романтизма из литературы, оттеснения его на второй план вследствие несоответствия его новому уровню общественного и художественного сознания в России 1840-х годов. Поэты, которых он по праву мог считать своими учениками и продолжателями, на его глазах либо преждевременно сходили в могилу, либо решительно разрывали связи с его традицией, либо так перерабатывали его образы, что возникала очевидная художественная полемика с ним.

Возникает вопрос: менялся ли сам Жуковский как личность, как мыслитель, как поэт? И если менялся, то насколько серьезно: так, что от единого художественного мира Жуковского ничего не оставалось? Или в самой смелости не имелось некое единое начало идейно-эстетического порядка? Ответы предлагаются в обоих направлениях. Так, Н. М. Гайденков утверждал: «Творчество Жуковского... делится на три периода. Первый продолжался с начала 1802 г. по 1808 и может быть назван предромантическим»<sup>2</sup>. Во втором периоде (1808—1833) он видит «развитой романтизм»<sup>3</sup>. «Третий период — с 1834 до конца жизни — ознаменован переходом от элегии, песен и баллад к большим эпическим жанрам: поэме и повести в стихах» — так полагал Н. М. Гайденков<sup>4</sup>. При этом он не высказал никаких соображений о сдвигах в художественном мире поэта.

И. М. Семенко же подчеркивала некое особое качество, которое было присуще личности Жуковского и которое несомненно должно было проявиться в его художественном мире (исследовательница не пользуется этим понятием по особым соображениям). В своей книге «Жизнь и поэзия Жуковского» она развивает предположение о том, что Жуковский был убежденным эволюционистом и отрицал необходимость революционных переворотов, скачков и резких переходов в общественном развитии. Истоки такого взгляда И. М. Семенко видит у Карамзина: «Многие из этих мыслей были в свое время навеяны Жуковскому эволюционистом Карамзиным»<sup>5</sup>. Приведенное соображение необходимо автору для того, чтобы обосновать предполо-

---

<sup>2</sup> Русские писатели: Библиограф. слов. М., 1971. С. 328.

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 329.

<sup>4</sup> Там же. С. 331.

<sup>5</sup> Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 60.

жение о некоей незавершенности романтизма Жуковского, о наличии в его творческом методе сильных пережитков сентиментализма и предромантизма. Вместе с тем, как известно, романтические настроения в России и Западной Европе нередко связывались с революцией — рассматривались едва ли не как ее порождение на восходящем уровне<sup>6</sup> или как реакция на нее при спаде революционного движения<sup>7</sup>. Предположение об эволюционизме Жуковского в политике, надо полагать, не влечет за собой автоматического признания его эволюционизма в эстетическом, философском и собственно художественном плане. Во всяком случае, тут тоже есть предположение о развитии Жуковского.

К сказанному следует добавить соображение о том, что почти всеми исследователями упускается из виду или не принимается во внимание. Видимая застойность — или, лучше сказать, устойчивость — основных идейно-эстетических представлений Жуковского странным образом уживалась в его сознании с пониманием диалектики реального бытия — по крайней мере, в душе человеческой он умел разглядеть и ярко изобразить резкие переходы от одного состояния к другому, настолько резкие, что они являлись как бы отменой и отрицанием предшествовавших психологических и эмоциональных ситуаций. На признании диалектики души<sup>8</sup> держится практически вся элегическая поэзия Жуковского, что и будет далее показано.

И еще одно соображение. Жуковского считают — и справедливо — по его воззрениям убежденным идеалистом. Но он был *объективным* идеалистом — и это соображение не всегда учитывается. А диалектика не противоречит объективному идеализму, чему примером служит философия Гегеля. Но более того: Жуковский при своем идеализме умел считаться с реальностью. Он был убежден в наличии внешнего мира, отражением которого являются движения души. И он полагал, что задача поэта — это не только самовыражение, не только объективация в образах внутреннего мира человека, но и стремление угадать, познать, выразить вполне объективные, независимые от поэта явления внешнего мира.

<sup>6</sup> См.: *Обломиевский Д.* Французский романтизм. М., 1947. С. 5.

<sup>7</sup> См.: *Ванслов В. В.* Прогресс и искусство. М., 1973.

<sup>8</sup> В этом признании нет отождествления с «диалектикой души» Л. Толстого, но, к сожалению, в современной научной терминологии не имеется иного слова для определения этого качества поэзии Жуковского.

Так, он подчеркивал различие между скорбью и меланхолией: «Скорбь... состояние души, томимой внутреннею болезнью... Меланхолия питается извне»<sup>9</sup>. И это различие довольно последовательно обосновывалось в его балладах и элегиях.

Уже на закате жизни, подводя итоги своим творческим исканиям и размышлениям о месте, роли и значении поэзии в общественной жизни, Жуковский в письме к Гоголю следующим образом излагал свой взгляд на не до конца разгаданную тайну поэтического воздействия стихов на читателя: «Поэт творит словом, и это творческое слово, вызванное вдохновением из идеи, могущественно владевшей душою поэта, стремительно переходя в другую душу, производит в ней такое же вдохновение и ее также могущественно объемлет; это действие не есть ни умственное, ни нравственное<sup>10</sup> — оно просто власть, которой мы ни силою воли, ни силою рассудка отразить не можем»<sup>11</sup>. Как видно, поэт-идеалист выразил предположение, с которым не может не считаться и современный человек, владеющий материалистическим методом социально-исторического анализа. Правда, далее Жуковский заявил, что у поэта изначальное «призвание от бога... вступить с ним в товарищество созидания»<sup>12</sup>. Такое высокое представление основывалось у него на убеждении в том, что поэты действительно творят собственные художественные миры, создают нечто ранее неизвестное, небывалое, не открывавшееся человечеству в его предшествовавших исканиях.

И при всем том Жуковский тогда же, весной 1848 г., писал с полной убежденностью в возможности и необходимости своих предложений: «Нам в теперешних обстоятельствах надобно китайскою стеною отгородиться от всеобщей заразы»<sup>13</sup>. Он имел в виду даже не столько революции во Франции и Германии, сколько быстрое распространение социалистических учений. И он тогда же подчеркивал: Россия «есть *отдельный, самобытный мир, в самой себе она тверда и неприкосновенна... Ход Европы не наш ход; что мы у нее заняли, то наше; но мы должны обрабо-*

---

<sup>9</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. X. С. 100.

<sup>10</sup> Эта мысль о «заражающей» силе искусства — одно из ранних предварений известной формулы Л. Толстого.

<sup>11</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. X. С. 84.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. Т. XII. С. 40.

тывать его *у себя, для себя* (курсив наш.— С. Ш.), по-своему, не увлекаясь подражанием, не следуя движению Запада, но и не вмешиваясь в его преобразование... Мы можем обойтись без Европы; мы не будем отброшены, как они кричат, в Азию... Мы будем ни Азия, ни Европа, мы будем Россия самобытная, могучая Россия...»<sup>14</sup>.

В результате воздействия различных факторов социально-политического и духовного порядка у Жуковского сложилось очень своеобразное мировоззрение. Неразрешимые противоречия раздирали его внутренний мир — при всей внешней его умиротворенности и видимом эволюционизме.

Его европеизм проявлялся буквально во всем — в тематике творчества, в обращении к западным авторам, в изучении западных учений, в его откровенно прозападническом просветительстве. И все-таки его европеизм был насквозь пропитан российским самобытничеством, в нем легко обнаруживаются ранние предвестия будущего почвенничества и сквозят мотивы национального мессианизма.

Он казался верноподданным и настолько лояльным человеком, что его без страха и предубеждений приняли при дворе, взяли воспитателем к наследнику, как бы не замечая его романтической устремленности. Между тем его поэзия полна духом романтической оппозиционности и отрицания существующих в российской действительности отношений. Он не принимал мир крепостничества, но не по социально-политическим соображениям, а вследствие своих религиозно-нравственных убеждений. Представлениям о справедливости он искал подтверждение в евангельских заповедях.

И эта романтическая оппозиционность противоречиво сочеталась у Жуковского с осознанным убеждением в необходимости самодержавия, с неприятием декабризма, с резким отрицанием буржуазной революционности и социалистических учений.

Неопределенность семейного и общественного положения с молодых лет сказалась на внутренней жизни Жуковского и определила самый способ его чувствования и поведения. Он стал нерешительным, внешне медлительным, осторожным, искал компромиссов, избегал острых ситуаций, возлагал надежды на то, что время само подскажет или как бы подведет к единственно верному от-

---

<sup>14</sup> Там же. С. 40, 41, 44, 45.



вету. И он же так решительно, бескомпромиссно выступил в защиту Н. И. Тургенева — и когда? В тот момент, когда тот был заочно приговорен к смертной казни. При чем приговор был утвержден (во всяком случае, не отменен и, следовательно, молчаливо одобрен) Николаем I. К тому же выступил не устно, а письменно, с развернутым отрицанием как правомочности суда над несудимым эмигрантом, так и с отрицанием возведенных на него обвинений.

После потери Маши Протасовой, после ее смерти он убедил себя в том, что личного счастья и любви для него уже не может быть, все надежды и упования он возложил, как могло показаться, на инобытие, на торжество справедливости в загробном мире. Он не преувеличивал, когда писал еще в феврале 1844 г.: «Во все последние года не помню дня *истинно счастливого*; сколько же печального! а *всё вместе* — удел незавидный»<sup>15</sup>. И после всего этого — неожиданная женитьба на 18-летней девушке в 1844 г.! И ощущение радостей даже в явно несчастливом браке!

Поистине кричащие противоречия раздирали внутренний мир Жуковского.

А могло ли быть иначе в мире, разодранном непримиримыми противоречиями? Ведь человеческое сознание, как еще Карамзин писал в «Письмах русского путешественника», является зеркалом окружающего мира<sup>16</sup>. И как еще Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» подчеркивал, что искренне чувствующий, неиспорченный, мыслящий человек не может не ощущать страданий при взгляде на страждущее человечество<sup>17</sup>.

Разумеется, это противоречивое восприятие действительности никак не может быть отождествлено с тем, на что указывал впоследствии В. И. Ленин в деятельности Л. Толстого. Отмечаемое в мировоззрении Жуковского наличие противоречий — это выражение гражданской, социально-политической незрелости в особый исторический момент и в особом выражении. Это была гражданская незрелость преддекабристского периода освободительного движения в России. Она сказывалась в неприятии кре-

<sup>15</sup> Там же. С. 143.

<sup>16</sup> «Душа человека есть зеркало окружающих его предметов» (Моск. журн. 1792. Авг. С. 167).

<sup>17</sup> В предупреждении: «И взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» (Радищев А. В. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 227).

постничества, но не целиком, а лишь в его крайних проявлениях и одновременно в признании самодержавия как надклассовой силы, будто бы не связанной с крепостничеством и даже способной освободить народ от крепостников: «...И рабство, падшее по манию царя!».

Гражданская незрелость обнаруживалась также в желаниии социальных перемен в России, в сочувствии социальному прогрессу — ибо с ним сочеталась боязнь, что общество, идя по этому пути, придет к буржуазным порядкам, к крайностям отношений типа купли-продажи и уж во всяком случае к попранию прав той дворянской аристократии, которая будто бы одна была надежным гарантом вольности всего народа.

Наконец, эта незрелость выражалась и в том, что романтики времен Жуковского понимали: не разум управляет историей, а некие иные силы. И все же они были убеждены в том, что только просвещение исправит нравы, только разум приведет человечество к социальной справедливости.

Для преддекабристского периода примечательны парадоксы, вроде следующих: Карамзин и Шишков не признавали себя антагонистами, Кочубей и Н. Тургенев заседали в одном Государственном совете, Радищев участвовал в работе комиссии, осуществлявшей враждебную его замыслам политику, Жуковский был чтецом при императрице, Пушкин до самого ареста находился на царской службе, а после ссылки вновь поступил на нее.

Видимо, по крайней мере в отношении идеологии, у Жуковского не было и не могло быть цельного мировоззрения. Так можем ли мы говорить о единстве его художественного мира? Сомнение усиливается, когда мы вспоминаем об удивительном многообразии художественных проявлений романтизма в России — даже при самом его зарождении. Ведь ранние романтические настроения исподволь проникали в литературу и различным образом сочетались с просветительскими традициями. Новые эстетические ценности как бы вливались в старые мехи, выступая нередко в оболочке архаичных форм повествования, словоупотребления, переносных значений. Самые ранние романтические веяния получили столь различное воплощение в художественном мире Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, а также Г. Каменева и Андрея Тургенева, не успевших пройти до конца свое творческое развитие по пути романтизма.

Разнообразие творческих устремлений ранних русских романтиков затрудняет точное определение характера их деятельности и даже вызывает у некоторых историков литературы сомнение в возможности отнести названных (и многих других) поэтов к романтическому направлению. Особенно примечательна в этом смысле разногласия мнений о творческом методе Жуковского, которого за последние 100 лет относили то к позднему сентиментализму, то к представителям самого раннего русского романтизма или даже предромантизма то к достаточно развитому романтизму<sup>18</sup>. Соответственно складывались и самые различные соображения о возможности обнаружить единство в его художественном мире.

Молчаливо подразумевавшееся предположение о расколотости, неоднородности поэтического мира Жуковского подтверждалось указаниями на смену тематики в отдельные периоды его творчества, на возраставший временем удельный вес среди его произведений переводов зарубежных авторов, на явную неоднородность его образов в ранних одах и в поздних переложениях, сказках, поэмах. Различие казалось столь значительным, что около десяти лет назад привело автора данной статьи к выводу о наличии по крайней мере двух художественных миров у Жуковского — мира элегического и мира баллад (в книге «Время — метод — характер». М. 1976). Подобное представление питалось верным соображением о двойственности мирозерцания романтиков или неизбежным в их положении двоемирием. Так, еще Д. Обломиевский писал о том, что герой-романтик «обнаруживает себя как бы на границе двух миров»<sup>19</sup>. Позади, в прошлом, ему видится старый мир, который «распался в результате революции», а вне его бытового окружения, «за его пределами открывается новый мир, более обширный и емкий»<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> См.: *Веселовский А. П.* Жуковский. СПб., 1904; *Алферов А. Д.* Жуковский. М., 1902; *Бельский Л. П.* Жуковский и его значение в истории русской литературы. М., 1904; *Залотин И. И.* «Голубой цветок» в поэзии Жуковского. Львов, 1902; *Микешин А. М.* Исторические судьбы русской романтической поэзии. Кемерово, 1973; *Семенко И. М.* Указ. соч.; *Бессараб М. Я.* Жуковский. М., 1975; *Виноградов П.* Жуковский и романтическая школа. М., 1977; *История романтизма в русской литературе 1790—1825.* М., 1979; *Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975.

<sup>19</sup> *Обломиевский Д.* Указ. соч. С. 6.

<sup>20</sup> Там же.

В суждении Д. Обломиевского присутствовал намек на возможность отыскания некоего единства в подобном двоemiрии романтиков. В самом общем виде эта возможность представляла в указании на то, что то был особый, ранее неизвестный, романтический тип мировосприятия. Романтик воспринимает мир расколотым, он противопоставляет несоединимые в реальной действительности части бытия, но в его сознании этому факту находится объяснение: герой в своем воображении соединяет противоположности и выводит для себя некий «закон» о торжестве зла во вселенной, а тем самым раскрывает перспективу для «исправления» и «улучшения» мира.

К сожалению, ни сам Д. Обломиевский, ни многие последовавшие за ним историки литературы не попытались последовательно и наглядно применить это верное соображение о конечном единстве романтического типа сознания (при всей непримиримости его внутренних противоречий) для обоснования предположения о единстве художественного мира Жуковского. А это предположение необходимо серьезно обосновать для того, чтобы в конце концов решить вопрос о своеобразии единого стиля поэзии Жуковского.

Такова задача, поставленная в данной статье.

Главная трудность при ее решении заключается в том, чтобы найти объединяющие начала в характерологии баллад и элегий Жуковского при всем присутствии им различия. А различие это настолько существенное, что герои баллад и элегический герой Жуковского представляются людьми разными по своей природе. Поэт как будто бы сознательно противопоставлял их друг другу. Герои баллад в подавляющем большинстве оказываются мрачными людьми с неистовыми страстями, с узким кругом представлений о верности, долге, добре, зле и других основных нравственных категориях. Герой элегий у Жуковского предстает почти всюду человеком мягким, мечтательным, углубившимся в собственные переживания, чутким к чужим страданиям, с необычайно богатым диапазоном чувств и мыслей. Одни явно обеднены духовно, а другой отличается возвышенностью помыслов, гуманностью и благородством побуждений.

Так, уже в ранней элегии «Вечер» (1806) именно в восприятии лирического героя развертывается настоящий пир красок, тончайшие переливы цветовых и световых оттенков предстают в ранее не виданном богатстве проявлений, а сопровождающие их эмоциональные оттенки

создают представление о сложном процессе внутренней жизни героя. Он открытыми глазами глядит на окружающий мир и видит в нем нечто таинственное, как бы живущее по своим законам, неведомое людям с будничными заботами. Почти каждому образу цветового ряда находит поэт соответствие в эмоциональном, звуковом, смысловом рядах. Входя в сознание героя, каждый образ многократно усложняется, становится многоплановым и приобретает содержательную емкость. В восприятии элегического героя природа живет, но здесь нет заурядной антропоморфизации, как нет и попытки обратиться в духе Батюшкова к мифологизации гомеровских и послегомеровских времен. Жуковский добивается представления о том, что элегический герой сознает: посредством созерцания и размышления, настраиваясь на происходящее в природе, человек в отдельные моменты своей краткой земной жизни может постичь величественное бытие вселенной. Человек и природа в такие моменты живут одной жизнью: человек приобщается к вечным таинствам круговорота в природе, а ее явления воспроизводятся в понятиях, в образах, папоминающих эпизоды человеческого существования.

Уж вечер... облаков померкнули края,  
Последний луч зари на башнях умирает;  
Последняя в реке блестящая струя  
С потухшим небом угасает.

.....  
Луны ущербный лик встает из-за холмов...  
О тихое небес задумчивых светило,  
Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!  
Как бледно брег ты озлатило!  
Сижу задумавшись; в душе моей мечты;  
К протекшим временам лечу воспоминаньем...  
О дней моих весна, как быстро скрылась ты,  
С твоим блаженством и страданьем!

Детали странного, нерусского, необычного пейзажа воспроизведены здесь почти предметно зримо. Герой элегии отличается поистине замечательной наблюдательностью. И вместе с тем он в момент восприятия этих деталей как бы удваивает их контуры, обволакивает их намеками, привносит в них очеловечивающий, одухотворяющий элемент. Луч зари *умирает* на башнях замка — как последний защитник пред ликом наступающей темноты. Последняя блестящая струя *угасает* в реке — как последнее проявление умирающего дня. Подобное одухотворение природы на всем протяжении элегии приводит

к ее персонификации: она в данный момент как бы очеловечивается.

Принцип персонификации употреблялся с древнейших времен. В античной литературе он чаще всего был направлен на сближение мифологического и бытового плана. Описывая бытие природы в понятиях бытового уклада, древний грек или римлянин искали ответа на вопросы повседневной жизни и с этими вопросами обращались к божествам, по их понятиям, скрывавшимся чуть ли не в каждом ручье, необычном дереве или источнике; в движении облаков или по полету птиц они пытались увидеть волю судьбы, угадать роковое предопределение.

Теоретики классицизма, провозглашая верность античным образцам, тем не менее не жаловали ни стремления к подспудной, последовательной одухотворенности природы, ни, тем более, откровенной антропоморфизации ее, персонификации, очеловечивания. Излишняя логизированность, объявленная главным достоинством поэтической речи, не оставляла места для сложной игры воображения и как бы отталкивала от себя фантастические образы.

Жуковский в России одним из первых восстановил в правах этот вид поэтических тропов, однако персонификация природы у него имеет несравненно более сложный характер, нежели у древних поэтов. Романтики повздорски преобразовывали старые жанры, традиционные образы, изменяли практически весь арсенал изобразительно-выразительных художественных средств, накопленный до них мировой литературой. Новому пониманию человека, раскрепощенного революцией, они искали соответствия в новом понимании природы и вселенной. Герой-романтик с неисчерпаемым богатством души, возвышенный, могучий в страстях и помыслах, мог раскрыться во всей своей полноте только на фоне могучей, таинственной, величественной природы. Он ставил вопросы о всеобщих законах бытия, судил окружающий мир (как и самого себя) строгим нравственным судом — тем самым он возвышался до еще не познанных законов, в соответствии с которыми развивалась природа и совершалась история.

Таким предстал романтический герой в ранних элегиях Жуковского. Он остался таким же и в элегиях, созданных поэтом 10, 20 и 30 лет спустя. Разумеется, он не совершает таких поступков, как герои традиционных жанров классицизма или как байропические герои, державшие восстать

против тиранов, против общества, против всемирного зла. Элегический герой Жуковского не выступает на поприще гражданском и даже как будто отстраняется от общественной жизни эпохи. Он уходит в собственный внутренний мир и живет воспоминаниями, перебирает картины прожитого и пережитого в прошлом. Настоящее как будто не существует для него: оно исполняет роль возбудителя чувства и мысли, а далее герой, упившись видениями прошлого, уносится мыслью к будущему.

Что это, как не отстранение от современности? Но это отстранение и есть поступок! В эпоху, когда еще господствовало убеждение, что дворянин своим положением и происхождением обязан служить государю или государству, самоустранение от службы требовало немалого мужества. В более позднюю эпоху, спустя два-три десятилетия, в русской литературе появились так называемые «лишние люди», с различной долей сочувствия изображенные Пушкиным, Лермонтовым, Герценом, Гончаровым, Тургеневым. «Лишних людей» пытались судить по их поступкам и долгое время относились к ним недоверчиво. Горький едва ли не первый снял с них обвинение в мнимой бесполезности их для народа и, напротив, высоко оценил их и даже назвал тургеневского Рудина «пропагандистом идей революционных»<sup>21</sup> — одним из тех, кто самым фактом своего мнимого безучастия в николаевскую эпоху возбуждал отрицательное отношение к крепостнической действительности.

Было бы натяжкой пытаться установить прямую преемственную связь между элегическим героем Жуковского и лучшими из «лишних людей» — такими, как например, Бельтов или Рудин. Однако в натуре их имеется нечто родственное. Им всем была свойственна гуманность, возвышенность побуждений, тонкость чувствований, богатство ассоциаций в их восприятиях, широта мышления и своеобразная духовная щедрость.

Элегический герой Жуковского остался — как и сам поэт — на ступени преддекабристской оппозиционности. Белинский следующим образом определил преобладающую склонность такого героя: «Это — желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стон, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое бог знает в чем состояло; это — мир, чуждый всякой действительности, населенный тенями

---

<sup>21</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 176.

и призраками, конечно, очаровательными и милыми, но тем не менее неуловимыми; это — унылое, медленно текущее, никогда не оканчивающееся настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собою будущего; наконец, это — любовь, которая питается грустью и которая без грусти не имела бы чем поддержать свое существование»<sup>22</sup>.

У Белинского это признание вырвалось тогда, когда он писал свои статьи о Пушкине и с ним сопоставлял, его гением измерял всех его предшественников и современников. Вот тогда он и заметил гражданскую инфантильность элегического героя Жуковского. Тогда он и сказал: «Жуковского можно назвать певцом сердечных утрат»<sup>23</sup>. Но он же и признал: «С произведениями музыки Жуковского связано нравственное развитие каждого из нас в известную эпоху нашей жизни»<sup>24</sup>. И несколько позднее он решительно утверждал особое качество поэзии Жуковского: «В ней, несмотря на ее мечтательность, была сила, энергия, и она любила не одну сладкую задумчивость, но и мрачные картины фантастической действительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодействами и преступлениями — темными преданиями средних веков»<sup>25</sup>.

Элегический герой Жуковского — это, в сущности, его современник, причем из числа лучших представителей дворянской интеллигенции. Его жизнь чаще всего бедна событиями, которые затрагивали бы его целиком: он был стеснен обстоятельствами жизни под гнетом самодержавия и нередко полностью лишен возможности выбора, поведение его подчинено обязательным нормам поведения в крепостническом государстве. Оттесненный в сферу личных переживаний или в область рассуждений по поводу происходящего в окружающем мире, он тем не менее являлся внутренне свободным и по своему выбору творил в воображении собственный мир, перекраивая впечатления прошлого, сохраненные памятью.

Лирический герой поэзии Жуковского запечатлел в своем образе некоторые из черт, которые свойственны национальному русскому характеру в годы борьбы против Наполеона. Величайшее напряжение всех народных сил в борьбе за независимость, сознание того, что от исхода

<sup>22</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 178—179.

<sup>23</sup> Там же. С. 185.

<sup>24</sup> Там же. С. 241.

<sup>25</sup> Там же. Т. 9. С. 384.



этой смертельной схватки зависит не только судьба России, но и большинства народов Европы, — все это не могло не возбудить патриотический подъем и внутреннюю активность нашей разночинной и дворянской интеллигенции. Разбив Наполеона, самодержавие укрепило свои позиции и усилило крепостнический гнет, но не смогло повернуть историю вспять: мыслящие русские люди уже осознали необратимость процесса исторического развития — и тем самым духовно раскрепостили себя от прежних идейно-нравственных догм феодально крепостнической поры.

Не будем вдаваться в полемику по вопросу: кто он, элегический герой Жуковского? Сам ли автор? Или один из авторских ликов? Важно лишь отметить, что этот герой-романтик типичен для своего времени. С полной уверенностью можно утверждать, что в его образе воплощен опозитизированный тип, реально существовавший в ту эпоху, когда дворянская интеллигенция России, по замечанию Белинского, вполне «усвоила» не только западноевропейское, но и все культурное наследие прошлого, поднялась вровень с высшими достижениями на Западе в ту пору и создала ряд шедевров мировой значимости. Это необычайно симпатичный образ человека удивительного богатства души, до сих пор трогающего тайные струны нашего внутреннего мира.

Не менее важно отметить и другое обстоятельство: с помощью этого лирического героя элегий и так называемых песен Жуковского, знакомясь с яркой, сложной и поистине «заражающей» переживанием картиной его внутренней жизни, читатель и поныне продолжает приобщаться к сокровенным тайнам человеческой души. Не будет преувеличения, если мы, распространяя далее за нижний хронологический порог (ниже, ранее Лермонтова) определение Чернышевским «диалектики души», выдвинем предположение: именно с Жуковского начинается в русской литературе психологический анализ, который напоминает психологизм зрелого Л. Толстого. Сплетение мысли и чувства, возникновение новых соображений, перерастание одних впечатлений в другие, освоение их мыслью и одновременно насыщение мысли чувством или мимолетным настроением — таков психологизм Жуковского в его лирике.

Но какое это имеет отношение к его балладам? Ведь там нет такого героя! Там предстают люди с резко очерченными и как бы навсегда изваянными чертами характе-

ра. Их можно скорее сломать, нежели согнуть или заставить изменить свое убеждение в собственной правоте. Им чужда и даже враждебна тонкость и душевная нежность лирического героя Жуковского. Их породило другое время, они сформировались в ином мире: темное, жестокое, насыщенное предрассудками и суевериями средневековье или далекая, в понимании Жуковского отнюдь не сентиментальная, античность встают в перспективе за этими характерами.

Художественный мир баллад Жуковского — это подлинно трагический мир. И самая «благополучная» из них — баллада «Светлана» — особым образом и чуть ли не в виде исключения «освобождена» от фанатичной свирепости, от ужасов мстительного сведения счетов, от безысходности бытия, обреченного на уничтожение и подстерегаемого ненавистью. В этой балладе Жуковский как бы снял мрачный оттенок с происшествия, перенес его из реальности в сновидение: трагическая ситуация не состоялась, а сновидение обратилось в вещь предупреждение, временно омрачившее настроение героини. Снятию трагизма помогло также применение здесь поэтики фольклора: гадание на русский лад, старинные обряды («расстилали белый плат»), обороты народной речи («утоли печаль мою, ангел-утешитель»), особая образность («повода шелковы», «пышут дым ноздрями»), — все это снимает впечатление обреченности. И это естественно: русскому фольклору в принципе чужда трагедийность, народное творчество по своей природе оптимистично.

Однако подавляющее большинство других баллад Жуковского заключает в себе акцентированное, почти болезненное внимание к жестокому, трагическому, неотвратимому в человеческом бытии. Так можно ли мир баллад рассматривать всего лишь как одну из граней единого художественного мира Жуковского?

Чтобы дать однозначный ответ на этот нелегкий вопрос, следует попутно решить еще один: а кто представляет читателю героев баллад? Кто с чувством содроганья изображает дьявола, который ломится в церковь и захватывает свою добычу, невзирая на святость места, на песнопенья монахов, на обеты и молитвы? Кто с тяжким сердцем изображает путь к могиле обнадеженной на миг Людмилы? Кто с отвращением воспроизводит сборы Смальгольмского барона в засаду и убийство им исподтишка возлюбленного своей жены — без рыцарского состязания, без честного обличения соперника и вообще без малейшего намека на

возможность суда божьего, как его понимали в средние века? Кто изображает особенные пейзажи баллад — сумрачные, таинственные, таящие в себе угрозу неосторожному путнику?

Всюду между героями баллад и читателем стоит один образ: это *повествователь*, который видит дальше, знает больше, чувствует тоньше, мыслит глубже своих персонажей, имеет возвышенные представления о нравственности, о долге, о прекрасном, который позволяет себе назвать суеверием или предрассудком то, что для них составляло смысл жизни. Именно этот повествователь, рассказывая истории отношений своих жестоких героев, замечает в их душах и изображает то, чего они сами не в состоянии ни заметить, ни, тем более, оценить.

У повествователя нет портретных примет, он никак не представлен читателю, не имеется биографических и каких-либо характерологических сведений о нем, кроме одного соображения: это его *голосом* рассказаны все ужасные истории, это его *интонация* звучит в каждом слове, а через нее при посредстве особых эпитетов и метафор складывается представление о его личности.

Мир баллад создан повествователем, который по своим душевным качествам практически ничем не отличается от элегического героя Жуковского. Чтобы убедиться в этом предположении, обратимся к анализу «Доловой арфы» (1814—1815), едва ли не выше всех других баллад ценимой Белинским. Для этого у критика были основания. Здесь оссиановский мир воспроизведен Жуковским с такой пронзительно-щемящей силой, что у его современников — с душой, не погружившейся в сонное забытие повседневности, — чтение этой баллады вызывало буквально бурю чувств.

Оссиановский мир был тогда знаком почти каждому образованному человеку — если не по Макферсону в оригинале, то в многочисленных переложениях и подражаниях на разных языках. Только на русском языке еще не было создано достаточно яркого эквивалента этим действительно самобытным и новаторским образам. Жуковский с успехом выполнил эту задачу.

Здесь необходимо отступление.

Если оссиановский мир и был знаком почти каждому из образованных русских людей, то отношение к нему было отнюдь не однозначное. Одни воспринимали его без одобрения — как нечто дикое, варварское, не отвечающее ни нормам упорядоченного, приведенного к насильст-

венной гармонии мира классицизма, ни томной чувствительности сентиментализма. Своей необузданной мощью он буквально взрывал традиционные представления о прекрасном. Другие же видели именно в этой дисгармонии, в нелогичной жестокости подлинную правду жизни, естественное проявление неиспорченной человеческой природы, еще «свободной» от стесняющих ее уз цивилизации.

В любом случае оссиановский мир вызывал мысль о несовпадении его с традиционным миром образцовых героев, вошедших в мифологию коллизий, ставших привычными страстями добродетельных граждан отечества и т. п. И одни из читателей расценивали это дисгармоничное бытие как источник безобразного, как покушение на эстетику, а другие понимали, что необходимо большое искусство и огромный талант, чтобы на такой необычной основе создать художественный шедевр.

Создав балладу «Эолова арфа», Жуковский совершил почти невозможное в русской литературе тех лет. Он открыл перед русским читателем этот старый, легендарный, занесенный пылью столетий, погребенный в седой древности оссиановский мир. Причем открыл с такой яркостью и выпуклостью, как будто бы он сам созерцал его. Как будто бы он излагает собственные впечатления и сообщает к ним читателя. Более того: он создает столь предметно-осязаемые образы, что у читателя появляется возможность почти зримо представить себе этот страшный мир. А необычные для русской поэзии той поры ритмомелодика и строфика баллады возбуждают особенное чувство, отличающееся от тех чувств, которые вызывала классицистская торжественная ода или медлительно-раздумчивая элегия.

Современный кинематографист сказал бы, что Жуковский здесь работает камерой как искуснейший, талантливейший оператор. Наплывом, от общего вида приближаясь к ближнему плану, поэт воспроизводит то художественное пространство, которое можно назвать образным преломлением места сюжетного действия. Пейзаж необычен — и читателю надо дать время почувствовать его необычность: Жуковский посредством обновленной ретардации замедляет течение художественного времени и восприятия читателем происходящего. Рисуя изображения замка, холмов, дуба на крутом берегу, влюбленных под дубом, он почти всякий раз как бы удваивает эти картины: они отражаются то в зеркале озерных вод, то в отголосках отраженных от скал звуков, то в двойном прелом-

лении персонажей, которых изображает повествователь извне — какими они кажутся ему — и какими они представляются сами себе.

Художественное пространство произведения заполнено до конца, не оставляя места для недосказанного. Повествование отличается здесь той плотностью и концентрированностью содержания, о чем впоследствии сказал Некрасов: чтобы словам было тесно, а мыслям просторно. Это происходит не только за счет уплотнения изображения: почти каждая деталь, входя в картину, становясь компонентом ее, как бы обволакивается чувствами повествователя. Для персонажей, которые обитают в оссиановском мире, где все им привычно и даже обыденно, нет ничего здесь, что напоминало бы о том прекрасном, которое возникает перед современниками Жуковского. Но повествователь видит это прекрасное: как убежденный романтик, он видит красоту в безыскусном бытии людей, совершающих поступки в соответствии с естественными человеческими качествами. И среди них самое драгоценное, как были убеждены практически все романтики, это всеобъемлющее чувство свободы, это стремление к независимости личности, выражающееся в возможности жить, чувствовать, поступать сообразно со своими потребностями. Восторгаясь этой красотой «самоценной» личности, повествователь как бы «заражает» читателя своим восторгом. Вот кульминационный момент сюжетного действия:

На темные своды  
Багряным щитом покати́лась луна;  
И озера воды  
Струистым сияньем покрывла она;  
От замка, от сеней  
Дубрав по брегам  
Огромные теней  
Легли великаны по гладким водам.

Непременный свидетель раздумий элегического героя луна и здесь становится очевидцем происходящего. При лунном свете дневной мир утрачивал свои привычные контуры в элегиях и становился ночным миром — с таинственными тенями, с дыханьем чего-то странного и страшного в мраке лесов или руинах развалин и среди разрушающихся гробниц. И в этой балладе зеркальное отражение дневного мира в озере, освещенном луной, становится зыбким, струится, оживает и возбуждает у повествователя раздумья, чем-то существенным напоминающие переживания элегического героя. Повествователь видит и ощущает в этом оссиановском мире не только экзотические под-

робрности исчезнувшей, а может быть, и никогда не существовавшей старины (отголоски споров о литературной мистификации Макферсона доходили и до Жуковского), но и то, что осталось вне поля зрения и понимания его персонажей: он видит изначальную несправедливость и так называемое «мировое зло» в социальном неравенстве, в насилии над свободным чувством, указывает на источник трагедии в изображенной им любовной коллизии. Простой певец и дочь владыки Морвены не равны, а потому им отказано в праве любить друг друга, но любовь не считается с запретом, она торжествует, а герои баллады погибают. Напоминал ли здесь Жуковский о собственной драме, об отказанном ему праве на любовь? Во всяком случае, здесь была истинная трагедия, без чего тогда не мыслилось отличие баллады от других жанров.

Персонажи большинства баллад Жуковского — люди активного поведения и с особым характером. Они принципиально отличаются от элегического героя, но это не разрывает художественный мир поэта-романтика. Жуковский понимал, что характеры в конечном счете детерминированы средой, обстоятельствами внешнего мира, давлением условий жизни. В этом он не отличался существенно от Карамзина, Батюшкова, Вальтера Скотта, Шиллера, Гёте и многих других западных авторов, переводя которых он вступал в творческое соревнование с ними. Жуковский убеждал своего читателя: тогда, в античности и в средневековье, были *иные* условия существования, нежели теперь, в начале XIX столетия. И потому тогда складывались *иные* характеры, нежели у элегического героя-романтика.

Само «присутствие» в одном художественном мире столь различных типов поведения — поэтическое воплощение идеи прогресса, которая является основой мировоззрения Жуковского при всех кричащих противоречиях, свойственных ему. Он убеждал читателя в том, что в поступательном развитии истории человек в целом изменяется к лучшему. Элегический герой ему безусловно более симпатичен, нежели самые активные из героев баллад. Даже те из них, которые дерзали восстать против сил природы, неба и ада, не вызывают у него симпатии. Так, изменнически убитый Ричард Кольдингем во имя данного им слова восстал из небытия и пришел на свидание к возлюбленной. Но изменился ли он, побывав в небытии? Открыл ли он для себя «тайны гроба роковые»? Поэт с сожалением отвечает: ничто не изменилось, подобных геро-

ев не может преобразить ни страдание, ни даже смерть. Призрак героя ведет себя точно так же, как при жизни, проявляет ту же самую негибаемость, жестокость и беспощадность. «Выкупается кровью пролитая кровь» — с таким напоминанием о мести возник призрак.

В характерологии баллад и элегий Жуковского утвердился новый нравственный критерий, существенно отличающий его художественный мир от картин опоэтизированной западными авторами мрачного средневековья. Сознвая самобытность людей той поры, видя в их жизни источник для воссоздания прямым и косвенным путем представлений о прекрасном, Жуковский при всем том судит строгим судом и тех людей, и ту эпоху, и те убеждения, которые тогда были господствующими. Внешне слабый, малодейственный элегический герой был ему более симпатичен именно потому, что российская действительность убеждала его в большей гуманности людей такого типа. Впоследствии, уже в канун революционной ситуации 1861 г., разбирая сочинения И. С. Тургенева, доводя до крайности некоторые вопросы идейного размежевания с революционными демократами, П. В. Анненков заявил, что в подобном «слабом типе человека» он видит больше пользы для народа, ибо вся русская история будто свидетельствует о вредности героев сильных, деятельных, хищных, переступающих через гуманистические идеалы во имя отвлеченных идей общественного преобразования<sup>26</sup>. Спорность такого истолкования мировой художественной характерологии несомненна, когда эти споры рассматриваются в контексте с литературно-общественным движением 1860-х годов в России, но отнюдь не беспорна в приложении к более ранним историческим периодам.

В заключение следует напомнить о том, что Жуковский открыл величайшее многообразие и тончайшие подробности в природе. Это имело самое непосредственное отношение к его характерологии. Изображая природу в непрерывном движении, он тем самым наглядно представил удивительное богатство души своего современника — романтически мыслящего русского человека начала XIX в. Природа предстала в элегических пейзажах Жуковского и в его балладах как воплощение вселенной. Это она со всем ее неисчерпаемым богатством явлений

---

<sup>26</sup> См.: *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Ч. 2.

и тайн породила и сформировала человека и дала ему способность осмыслить и понять любые мировые загадки.

Жуковский не раз высказывал уверенность, что при всей своей таинственности вселенная неизбежно будет познана человеком. Как последовательный идеалист объективного рода, но не агностик, он искал подтверждения своим догадкам за пределами официальной религиозности и высказывал, в сущности, неприемлемые для церковников соображения, едва задрапированные утвержденными догмами. На его убеждениях не могла не сказаться атмосфера той бурной эпохи социальных преобразований, когда началось окончательное крушение старого феодального мира. И в его убеждениях сквозило предположение о том, что весь окружающий мир будет со временем переделан человеком и как бы заново сотворен в соревновании со своим творцом! Эта мысль о творческом соревновании одаренного человека пронизывает всю систему воззрений Жуковского — о соревновании в искусстве, в творческом воображении, в благородстве побуждений, в общественном бытии... Не это ли и придает единство художественному миру Жуковского? А как же быть с вопросом о противоречиях, раздирающих его мирозерцание? Вероятно, вопрос этот получит свое разрешение, когда будет философски обоснована мысль о том, что в искусстве, в самой структуре произведения любые противоречия, самые непримиримые конфликты, крайняя резкость противоположностей — это всего лишь проявление всеобщей связи и взаимной обусловленности в реальном мире, живущем по законам диалектики. Но этот вопрос требует специального исследования. И, напоминая о предмете данной статьи, следует утвердительно ответить на вопрос о предполагаемом единстве художественного мира Жуковского.



А. С. КУРИЛОВ

*Методологические уроки В. А. Жуковского — критика, теоретика и историка литературы*

Литературно-критическое наследие В. А. Жуковского невелико по объему: всего около 20 работ — статьи, заметки, рецензии, опубликованные преимущественно в журнале «Вестник Европы» в 1808—1811 гг. Однако,



созданные писателем, «показавшим в творениях своих глубокое эстетическое чувство»<sup>1</sup>, они стали заметным явлением русской критической и литературоведческой мысли того времени.

Уже В. Г. Белинский назовет «превосходной» статью Жуковского о сатирах Кантемира, отметив, что о сатирке вплоть до середины 40-х годов XIX в., кроме этой статьи, «почти ничего дельного писано не было»<sup>2</sup>. В наше время разговор о русской науке и критике первых десятилетий XIX в. вообще немыслим без обращения к работам Жуковского, прослеживается ли сам ход исторического развития отечественной критики<sup>3</sup>, рассматривается ли процесс формирования ее теории<sup>4</sup> или вклад писателей тех лет в русскую науку о литературе<sup>5</sup>. Не остался без внимания и методологический аспект наследия Жуковского-критика<sup>6</sup>.

Тем не менее литературно-критическое творчество замечательного поэта-романтика продолжает находиться среди малоизученных страниц отечественной культуры прошлого. Остается до конца не выясненной и его роль в разработке одной из важнейших составляющих науки о литературе — методологии познания и оценки литературно-художественных явлений, — хотя соответствующие уроки, которые могли извлечь и извлекали из статей Жуковского современники, оказали существенное воздействие на развитие национальной критической и литературоведческой мысли. Их плодотворность была подтверждена не только работами А. Ф. Мерзлякова, П. А. Вяземского, Н. А. Полевого, Н. И. Надеждина и других критиков тех

<sup>1</sup> Гоголь П. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году // Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 187.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 523; М., 1955. Т. 8. С. 634.

<sup>3</sup> См., напр.: История русской критики: В 2-х т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 157—169; Мордовченко П. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 61—66, 118—124 и др.; Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972. С. 82—84.

<sup>4</sup> См.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980. С. 180—184.

<sup>5</sup> См.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 230—233; Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980. С. 66—67.

<sup>6</sup> См.: Галахов А. Д. В. А. Жуковский: (Материалы для определения его литературной деятельности). Статья третья // Отеч. зап. 1853. Т. ХСІ. № 12. Отд. II. С. 100—101; Возникновение русской науки о литературе. С. 389; Проблемы теории литературной критики. С. 183—184.

лет, но и деятельностью В. Г. Белинского. В известной мере эти уроки не утратили своего значения и для нашего времени.

Методологические проблемы встают перед каждым литературоведом и критиком, в том числе и перед писателями, берущими на себя такого рода обязанности, фактически постоянно, но особенно остро тогда, когда они стремятся познать качественно новое литературное явление или с высоты своего века внести определенные коррективы в бытующие представления о художественных творениях прошлого. И это понятно: доказательность и убедительность всякого нового положения, суждения, вывода требуют методологической четкости, в противном случае эти положения, суждения, выводы могут быть либо просто не поняты, либо — что вероятнее всего — не приняты и отвергнуты читателями, широкой литературной общественностью. Крайне важна методологическая четкость, ясность и выверенность, когда возникает необходимость показать своеобразие какого-либо национального литературного явления, раскрыть его самобытные художественные качества и достоинства. Именно такая задача встала перед Жуковским, задумавшим написать статью о баснях Крылова, первое отдельное издание которых увидело свет в 1809 г. И встала не случайно.

Дело в том, что первые читатели басен Крылова, восхищаясь и восторгаясь ими, относились к баснописцу далеко не так, как относимся к нему мы, даже не так, как относились к нему уже в 10-е годы XIX в. Они видели в нем главным образом искусного переводчика Лафонтена, удачного в этом отношении соперника Я. Б. Княжнина, И. И. Хемницера и И. И. Дмитриева. Рецензент журнала «Цветник», например, большую часть своего отзыва о книге басен Крылова посвятил подробному текстуальному сопоставлению басни Лафонтена «Дуб и Трость» с ее переводами, сделанными Дмитриевым и Крыловым. Он нашел, что в одних местах ближе к подлиннику Дмитриев, в других — Крылов, однако ни тот ни другой не смогли избежать «погрешностей» против оригинала. Перечислив затем лучшие, на его взгляд, басни Крылова — «Дуб и Трость», «Два Голубя», «Разборчивая Невеста», «Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей», «Оракул», «Лягушки, просящие Царя», «Муха и Дорожные», «Старик и трое Молодых», — он продолжит сравнение двух русских баснописцев как переводчиков Лафонтена, отдавая при этом некоторое предпочтение Дмитриеву. Дмитриевский пере-

вод басни «Старик и трое Молодых», заметит он, «кажется нам лучше перевода г. Крылова; но трудно решить, кто из них лучше перевел ... „Два голубя“»<sup>7</sup>.

Авторитет великого французского баснописца был так велик, а инерция классицистского образа мышления и методологии литературно-критического анализа была еще так сильна, что рецензент «Цветника» не смог отказать от привычного рассмотрения и оценки отечественного литературного явления в отраженном свете западно-европейской художественной традиции. «Свое» в глазах рецензента было уже «очень хорошим», но еще не настолько прекрасным и самостоятельным, чтобы стоять в одном ряду с произведениями признанных зарубежных писателей. Перешагнуть психологический барьер пиетета перед западноевропейскими авторами рецензенту «Цветника» не удалось даже при обращении к такому оригинальному и самобытному явлению, как басни Крылова. Отечественное многим тогда продолжало казаться все еще далеко отстающим от западного.

Однако русская литература и национальная художественная мысль, пройдя к тому времени в своем развитии стадию классицизма, активно и фактически на равных включились сначала в европейское предромантическое, а затем и романтическое движение<sup>8</sup>. Наши писатели все заметнее и решительнее становятся на путь оригинального, неподражательного творчества, обращаясь непосредственно к окружающей их действительности, событиям и вопросам современной им общественно-социальной жизни. Фонвизин, Державин, Радищев, Карамзин, наконец Крылов — таковы главные вехи утверждения самобытного начала в русской литературе последней трети XVIII — начала XIX в. В этих условиях был необходим иной подход к восприятию и анализу отечественных литературных явлений, иные критерии оценки их художественных достоинств. И то, что не почувствовал и не разглядел рецензент «Цветника», соприкоснувшись с поэтической стихией басен Крылова, увидел Жуковский.

Он увидел, что это была не еще одна попытка перевода на русский язык европейски известных и популярных басен, а самобытное, оригинальное басенное творчество,

<sup>7</sup> Басни Ивана Крылова // Цветник. 1809. № 3. С. 383—394.

<sup>8</sup> См.: История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979. С. 25—30; Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 298—320.

что русский читатель получил не сборник лафонтеновских басен в переводе Крылова, а в полном смысле *басни Крылова*, басни, написанные по-русски, ярко, сочно, образно, ставшие заметным явлением собственно русской литературы, хотя Крылов «занял у Лафонтеня (в большей части басен своих) и вымысел и рассказ»<sup>9</sup>. И Жуковский не только увидел все своеобразие Крылова-баснописца, но и нашел способ донести увиденное до сознания своих соотечественников.

Конечно, раскрыть, показать, а тем более доказать оригинальность Крылова-баснописца было невозможно, не сопоставив, не сравнив в той или иной мере его басни с баснями Лафонтена, что, как говорится, лежало на поверхности. И Жуковский хорошо это понимал. Но он знал также, что «прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив несколько своего совершенства» (52), а потому в то же самое время он не мог не сознавать: критик, встав на путь такой привычный и заманчивый — лишь текстуального, построчного сравнения каких-либо произведений, рассматривая одни из них как первоисточники, а другие — только как переводы, дальше подтверждения уже известной истины не пойдет. К тому же он будет вынужден оценивать басни Крылова не по их реальным поэтическим достоинствам, а в соответствии с требованиями, предъявляемыми к переводам, т. е. степенью их приближения к иноязычному оригиналу-первоисточнику. Басни же Крылова не были переводами в обычном смысле этого слова. Следовательно, для их анализа и оценки необходим был иной путь.

Вопрос, таким образом, заключался прежде всего в том, как же сравнивать Крылова и Лафонтена, где находится та точка или плоскость, которая одна позволит критику, не впадая в односторонность и избегая заведомо подчиненного характера сравнения, как это обычно бывает при оценке качества труда переводчика, с наибольшей полнотой и наглядностью выявить и определить подлинное творческое лицо русского писателя? Исходным здесь для Жуковского становится убеждение, что Крылов, даже будучи причислен к «переводчикам искусным», безусловно «заслуживает имя стихотворца оригинального» (53). Но именно это и нужно было доказать.

---

<sup>9</sup> Ж<sup>уковский В. А.</sup> Басни Ивана Крылова // Вестн. Европы. 1809. № 9. С. 51. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

Главной проблемой, которая встала перед Жуковским и от решения которой зависел успех предпринимаемого им дела, была проблема критерия, позволяющего четко и недвусмысленно отделить оригинального стихотворца-баснописца от «искусного переводчика» басен. Только применив такой критерий к творчеству Крылова-баснописца, можно было определенно сказать, кто же он в действительности — переводчик, хотя и очень «искусный», или оригинальный стихотворец, творец русской басни. Размышляя в этом направлении, Жуковский приходит к выводу, что таковым критерием может служить понятие о басне и баснописце, или, как он выразился, «общие правила для баснописца» (50), которые позволяли сравнивать Крылова и Лафонтена на равных, ставя их в одинаковые перед судом критики условия. Если созданное Крыловым выдержит такого рода сравнение, окажется соответствующим и удовлетворяющим этим «правилам», значит, он подлинный творец-баснописец, если нет — он только «искусный переводчик».

Не отказываясь от необходимости сопоставления Крылова и Лафонтена, Жуковский предлагает сравнивать их не только между собою, но и каждого в отдельности с понятием о настоящем, подлинном баснописце. И хотя в глазах нашего критика олицетворением такого баснописца выступает не кто иной, как сам Лафонтен, тем не менее в методологическом отношении это предложение было новаторским: оно вносило качественные изменения и в сущностный характер критерия оценки Крылова, где частное (Лафонтен) сменялось общим (подлинный баснописец), и в саму структуру сравнения-сопоставления, существенно обогащая и расширяя ее.

Понятие о басне и подлинном баснописце было уже достаточно объективным и фактически бесспорным критерием. Однако в русской теоретико-литературной мысли того времени его еще не существовало, его необходимо было выработать, что и делает Жуковский по ходу написания статьи о баснях Крылова. Именно с раскрытия содержания этого понятия начинается он свою статью, как бы приглашая читателей самих участвовать в процессе решения вопроса о степени самобытности и оригинальности Крылова-баснописца.

Жуковский прекрасно понимает все методологическое значение такого подхода к анализу басенного творчества Крылова, в соответствии с чем он намечает и композицию статьи, сразу же обращая на это внимание читателей.

«Всякий любитель русской поэзии, которая, надобно признаться, не весьма богата произведениями изящными, — писал он, — прочитав с удовольствием эти басни, конечно скажет: *для чего их так мало?* В самом деле, это, может быть, единственный или главный недостаток басен *господина Крылова*, — их не более XXIII (именно столько басен находилось в книге Крылова, изданной в 1809 г. — А. К.). Все вообще написаны легким, простым, привлекательным слогом. Некоторые прекрасны. Поставляем обязанностию занять ими внимание наших читателей — тем более, что в нашей словесности подобные явления очень редки; но чтобы дать яснее почувствовать истинное достоинство их, почитаем необходимым войти в некоторое рассуждение о сем роде поэзии вообще: такая материя не может быть неприятною для тех из наших читателей, которые, любя словесность, желают иметь и основательнейшее понятие о том, что им нравится» (35—36).

Жуковский действительно глубоко и основательно рассуждает о сущности, специфике, назначении, художественных особенностях и разновидностях басни, закладывая у нас тем самым и основы теории этого литературного вида уже в том его качестве, в каком он существует и поныне. «Что в наше время называется баснею?» — вопрошает Жуковский и сам же отвечает: «Стихотворный рассказ происшествия, в котором действующими лицами обыкновенно бывают или животные, или твари неодушевленные. Цель сего рассказа — впечатление в уме какой-нибудь нравственной истины, заимствуемой из общежития, и следовательно более или менее полезной». Главная задача, или, как говорит Жуковский, «главный предмет баснописца», — сделать нравственное понятие «одушевленным, украшенным приятностью вымысла, имеющим отличительную, заметную для чувства нашего форму...» (36—37).

Он подробно объясняет, почему в басне действующими лицами «бывают обыкновенно или животные, лишенные рассудка, или творения неодушевленные». Во-первых, «каждое животное, имея при себе свой неотъемлемый, постоянный характер, есть, так сказать, *готовое*, для каждого ясное изображение как человека, так и характера, ему принадлежащего. Вы, — поясняет Жуковский, — заставляете действовать волка — я вижу кровожадного хищника; выводите на сцену лисицу — я вижу льстеца или обманщика — и вы избавлены от труда прибегать к излишнему объяснению». Во-вторых, поступая таким образом, баснописец переносит «воображение читателя в по-

вый мечтательный мир», доставляя тем самым ему «удовольствие *сравнивать* вымышленное с существенным (которому первое служит подобием), а удовольствие сравнения делает и самую мораль привлекательною». В-третьих, «нравственным *уроком*», который баснописец «с помощью скотов и вещей неодушевленных» дает человеку, он щадит его самолюбие, «заставляя его судить беспристрастно», в результате человек «нечувствительно произносит строгий приговор над самим собою». И, в-четвертых, потому, что эти «лица» привносят в произведение «*прелесть чудесного*»: на сцену, где «привыкли мы видеть действующим человека», баснописец выводит «могуществом стихотворства такие творения, которые в сущности удалены от нее природою», а это уже область «чудесного», даже в какой-то степени «сверхъестественного», что всегда придает своеобразный оттенок любому повествованию (37—38).

Далее Жуковский отметит «*три* главные эпохи» в развитии басни: доэзоповскую, когда она «была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение»; затем связанную с именами Эзопа и Федра, когда басня становится самостоятельным жанром словесности, красноречия, сделавшись «одним из действительнейших способов предложения моральной истины для риторика или философа нравственного», и, наконец, последнюю, когда басня превращается в форму собственно поэтического творчества (40—41). Этим кратким очерком эволюции басни Жуковский как бы «нечувствительно», говоря его словами, подводит читателя к восприятию одной из главных идей своего теоретического введения-рассуждения. Хотя, внушает Жуковский, исторически сложились два типа басни: прозаическая (Эзоп, Федр, Лессинг) и стихотворная (Гораций, Лафонтен), — однако именно последняя, стихотворная, являет собою вершину басенного творчества, давая баснописцу возможность наиболее полно раскрыть, показать все свое художественное мастерство, все свое поэтическое искусство.

И вот только после такой предварительной, но достаточно основательной, как нетрудно заметить, подготовки читателя он дает первое понятие о баснописце по преимуществу — баснописце-стихотворце, баснописце-поэте.

«Чего же я от него требую? — писал Жуковский. — Чтобы он пленял мое воображение верным изображением лиц; чтобы он своим рассказом принудил меня принимать в них живое участие; чтобы овладел и вниманием моим и чувством, заставляя их действовать согласно с мораль-

ными свойствами, им дапными; чтобы волшебством поэзии увлек вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей; и чтобы, наконец, удовлетворил рассудку моему какою-нибудь моральною истиною, которая не иное что, как цель, к которой привел он меня стезею цветущею. Таковы, — подытожит он сказанное, — басни стихотворцев новейших, и в особенности Лафонтеневы» (43—44).

Создав образ современного, «новейшего» баснописца, Жуковский опять возвращается к сравнению двух типов басни, давая определение каждому из них, при этом всячески подчеркивая преимущество басни стихотворной. В прозаической басне, отмечает он, «вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым и кратким рассказом», и служит этот вымысел «только прозрачным покровом нравственной истине»; в стихотворной же — «вымысел украшен всеми богатствами поэзии», так как «главный предмет стихотворца, запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство». И если совершенство прозаической басни составляют «краткость, ясный слог, приличие вымышленного происшествия к той морали, которую должна быть из него извлекаема», то стихотворная «требует гораздо более». Для того чтобы получить некоторое понятие о ее совершенстве, Жуковский предлагает читателю взглянуть на Лафонтена — «стихотворца, который, первый показав образец стихотворной басни, остался навсегда образцом неподражаемым...» (44—45).

Жуковский лаконично, четко, доходчиво формирует и не мудрствуя лукаво доводит до сознания читателей понятие о том, что же представляют собою вершина басенного творчества и идеал баснописца, создавая ту основу, на которой и был возможен объективный, непредвзятый, содержательный анализ басен Крылова.

Какие же черты Жуковский считает для баснописца главными, определяющими, без чего невозможно «достигнуть до надлежащего превосходства в сем роде стихотворения» (45)? Это прежде всего *добродушие* («расположение к добру»), *простодушие* и *искренняя вера* в реальность вымышленного мира, который он изображает в своих баснях, не говоря уже о том, что баснописцу необходимо иметь и *дарование поэта*, под которым Жуковский подразумевает «воображение, представляющее предметы живо и с самой привлекательной стороны, способность изображать



сии предметы для других приличными им красками и так, чтобы они представлялись им с такою же ясностью, с какою и нам самим представляются; способность (в особенности необходимая баснописцу) рассказывать просто, приятно, без принуждения, но рассказывать языком стихотворным, то есть украшая, без всякой натяжки, простой рассказ выражениями высокими, пиитическими вымыслами, картинами и разнообразия его смелыми оборотами. Таков Лафонтен в своих баснях» (48).

Почувствовав, что сказанного им о сущности стихотворной басни и «неподражаемом искусстве» Лафонтена вполне достаточно, чтобы без особых усилий «вывести общие правила для баснописца», Жуковский идет на маленькую хитрость, предлагая сделать это самим читателям (50). Прием не новый, рассчитанный исключительно на психологию читателей, но действующий, как правило, безотказно. Подобные апелляции к творческим способностям читателей, своего рода приглашение их если и не прямо в соавторы, то явно к сотворчеству, всегда льстят читательскому самолюбию и никогда не проходят бесследно. Публично выраженное доверие к читателям неизменно завораживает их и располагает к критику. Его мысли они уже готовы посчитать за свои собственные, а сказанное им за абсолютную и безусловную истину, раз оно доступно их пониманию.

Сыграв таким образом на самолюбии читателей, расположив их к себе, Жуковский как бы развязывал себе руки для дальнейших рассуждений, приступая к которым ему важно было заручиться ответным расположением и доверием читателей. Ведь высказанная им затем мысль об отличии переводчика-прозаика от переводчика-поэта была не только новаторской в теоретико-литературном отношении, она носила принципиальный методологический характер, становясь главным аргументом в решении вопроса о самобытности и оригинальности басен Крылова. Одновременно она давала ключ и к правильному восприятию и объективной, справедливой оценке собственного творчества Жуковского-переводчика<sup>10</sup>, типологически сходного с басенным опытом Крылова, получившим отражение в издании 1809 г. Но и эту мысль Жуковский не просто постулирует, а подводит читателя к ее осознанию

---

<sup>10</sup> См. об этом, напр.: История русской поэзии: В 2-х т. Л., 1968. Т. 1. С. 240.

постепенно, как бы исподволь, начав опять-таки с постановки методологической проблемы.

«Чтобы определить характер (нашего) Автора как стихотворца, — пишет он, — надлежит рассматривать басни его не с той точки зрения, с какой обыкновенно смотрим на басни Лафонтеня», которого почитают «поэтом оригинальным», невзирая на то, что он «не выдумал ни одной собственной басни». Причина такого почитания, продолжает Жуковский, «ясная: Лафонтень, заимствуя у других вымыслы, ни у кого не заимствовал ни той прелести слога, ни тех чувств, ни тех мыслей, ни тех истинно стихотворных картин, ни того характера *простоты*, которыми украсил и, так сказать, обратил в свою собственность заимствованное. *Рассказ* принадлежит Лафонтеню, а в стихотворной басне рассказ есть главное» (50—51).

Иное дело Крылов, который «занял у Лафонтеня (в большей части басен своих) и вымысел и рассказ», и следовательно, с этой точки зрения «может иметь право на имя автора оригинального по одному только искусству присвоивать себе чужие мысли, чужие чувства и чужой гений» (51). Но подобный подход к выявлению своеобразия творческого лица Крылова-баснописца слишком узок и односторонен и не дает возможности увидеть и понять его действительную художественную сущность. А потому Жуковский предлагает читателям встать на качественно иную точку зрения, позволяющую по достоинству оценить поэтическое мастерство русского баснописца.

«Не опасаясь никакого возражения, мы, — заявляет Жуковский, — позволим себе утверждать решительно (это уже тон критика, который рассчитывает на безусловное расположение читателей: вот прямое следствие отмеченной нами выше маленькой хитрости. — А. К.), что подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного». Методологическим фундаментом данной точки зрения становится положение: «Переводчик *в прозе* есть раб; переводчик *в стихах* — соперник» (51), которое было выработано Жуковским на основе как своего собственного творческого опыта, так и наблюдений над художественной практикой Крылова-баснописца.

Однако сказать об этом прямо было для Жуковского, как легко заметить, не очень-то удобно. И тогда в качестве наглядного и всем доступного примера, подтверждающего правомерность такого утверждения и соответствующей ему точки зрения на поэтические произведения, созданные

в творческом соревновании с поэтами других народов, он рисует образы двух актеров, «которые занимают искусство декламации у третьего — один подражает с рабочей точностью и взорам, и голосу, и телодвижениям образа своего, другой, напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет собственные, ему одному свойственные способы» (51).

Обратившись затем к литературному творчеству, Жуковский эту же самую мысль выразит так: «Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного». Но если подражатель действительно поэт, размышляет далее Жуковский, то, «уступая образцу своему пальму изобретательности», он «должен необходимо иметь почти одинакое с ним воображение, одинакое искусство слога, одинакую силу в уме и чувствах» и, «не будучи изобретателем в целом, должен им быть непременно *по частям...*». Быть же «изобретателем *по частям*» — это значит «находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить *заменою*» красотам взятого для перевода произведения. Но находить красоты в своем воображении — не значит ли это, развивает свою мысль Жуковский, «производить *собственное*, равно превосходное», следовательно, «быть творцом»? Ну а чтобы «быть творцом», необходимо, естественно, «иметь дарование писателя оригинального» (51—52).

Что же касается переводчика басен, возвращается Жуковский к прямому предмету начатого им разговора, то для него «такого рода оригинальность гораздо нужнее, нежели для переводчика оды, эпопеи и других *возвышенных* стихотворений», так как «все языки имеют между собою некоторое сродство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом, или лучше сказать в простонародном. Оды и прочие возвышенные стихотворения, — поясняет он, — могут быть переведены довольно близко, не потеряв своего совершенства; напротив, басня (в которую, надобно заметить, входят и красоты, принадлежащие всем прочим родам стихотворства) будет совершенно испорчена переводом близким», а потому баснописец-подражатель, баснописец-переводчик должен «творить в подражании своим красоты, отвечающие тем, которым он удивляется в подлиннике». В противном случае, «если он не имеет ни чувства, ни воображения, ни даже изобретатель-

пости того стихотворца, которому подражает: что будет его перевод? Смешная карикатура прекрасного идеала» (52—53).

Поражаешься обезоруживающей неотразимости логики, с какой Жуковский постепенно, неторопливо, последовательно приводит читателей к осознанию того, что басня басне рознь; что стихотворная басня не идет ни в какое сравнение с прозаической, чему лучшим доказательством служит творчество Лафонтена; что поэтические красоты невозможно перевести с одного языка на другой адекватно, тем более если вы беретесь за перевод басен, всю прелесть которых составляет простота, точнее простонародность, вообще недоступная «ближнему переводу»; что переводчик стихотворных басен должен быть оригинальным писателем и не буквально следовать за своим образцом, а, творчески подражая ему, находить в своем воображении «красоты, отвечающие тем, которым он удивляется в подлиннике», т. е. «производить собственное», быть в полном смысле творцом. К таким творцам, говорит Жуковский, принадлежит и наш баснописец: «Мы позволяем себе утверждать, что господин Крылов может быть причислен к переводчикам искусным и потому точно заслуживает имя стихотворца оригинального» (53).

Подобное утверждение возникает не вдруг, не случайно и не априори, а на основании того понятия о басне и баснописце-поэте, которое перед этим изложил Жуковский и которое становится главным критерием оценки Крылова-баснописца. И басенное творчество Крылова блестяще выдерживает проверку этим действительно очень строгим и практически всесторонне охватывающим свой предмет критерием, о чем Жуковский незамедлительно сообщает читателям: «Слог басен его вообще легкий, чистый и всегда приятный. Он рассказывает свободно, и нередко с тем милым простодушием, которое так пленительно в Лафонтене. Он имеет гибкий слог, который всегда применяет к своему предмету — то возвышается в описании величественном, то трогает вас простым изображением нежного чувства, то забавляет смешным выражением или оборотом. Он искусен в живописи — имея дар воображать весьма живо предметы свои, он умеет и переселять их в воображение читателя; каждое действующее в басне его лицо имеет характер и образ ему одному приличные; читатель точно присутствует мысленно при том действии, которое описывает стихотворец» (53—54).

Поистине с ювелирной точностью и, можно сказать, необратимо Жуковский перестраивает критическое сознание наших читателей, меняя привычные до того представления о принципах подхода к восприятию и анализу творчества поэтов-переводчиков вообще и Крылова-баснописца в первую очередь, обосновывая качественно новую систему критериев оценки их деятельности, создавая одновременно и теорию поэтического перевода художественных красот с языка одного народа на язык другого. И потому, переходя непосредственно к сравнению басен Крылова с баснями Лафонтена и известными переводами тех же самых басен, сделанными ранее Дмитриевым, он нисколько не сомневается в том, что начиная с этого момента наши читатели уже не смогут смотреть на Крылова только лишь как на переводчика Лафонтена, а будут видеть и искать в нем достоинства оригинального поэта-творца. И Жуковский сам же помогает им окончательно утвердиться на такой точке зрения.

Первым, на что обращает он внимание, рассматривая басни Крылова и Лафонтена, становятся так называемые «погрешности» перевода. И тут оказывается, что это вовсе не «погрешности», не отступление от подлинника, а творческое переосмысление в одних случаях сказанного Лафонтеном, в других — только намеченного и не получившего своего развития у французского баснописца; в-третьих — вообще внесение в текст басен своего, оригинального. Крылов не просто переводит, а как бы поэтически воссоздает на русском языке и в системе национальных образных представлений ситуации лафонтеновских басен, т. е. действительно творит, «заменяя красоты подлинника собственными». Наглядный тому пример басня «Два Голубя», где многие «стихи подлинника» были «заменены» Крыловым «прекрасными» собственными стихами (54—57).

Продолжая анализировать басенное творчество Крылова, Жуковский затем показывает, что наш баснописец не только успешно соревнуется с Лафонтеном, удачно «заменяя» его красоты собственными, но и не уступает своему великому предшественнику и учителю в мастерстве поэта-баснописца, прежде всего в таком важном деле, как искусство «смешивать с простым и легким рассказом картины, истинно стихотворные» (59). И наконец, прямо заявит, подкрепив сказанное убедительными примерами, что крыловское «подражание» в поэтическом отношении не только равноценно подлиннику, но нередко «превос-

ходит» его, порою оказываясь даже «несравненно лучше подлинника», «а это,— подчеркнет Жуковский,— весьма много», так как Лафонтеновы басни прекрасны (62—64). Быть в чем-то «несравненно лучше» несравненного и неподражаемого Лафонтена действительно значило многое. И перед русской литературной общественностью Крылов-баснописец вдруг неожиданно и вместе с тем закономерно предстает в совершенно ином свете.

Начав статью с утверждения, что некоторые басни Крылова прекрасны, Жуковский после теоретических рассуждений «о сем роде поэзии» (которым было отведено две трети всей статьи) и конкретного анализа крыловских басен приводит читателя к мысли, что Крылов не просто творец, не просто оригинальный стихотворец, а в полном смысле выдающийся поэт, басни которого так же прекрасны, а в отдельных случаях даже лучше, чем самые совершенные и прекрасные басни великого Лафонтена, и что отныне именно в таком качестве Крылов и должен почитаться своими соотечественниками. И хотя в конце Жуковский отметит некоторые «недостатки» в слоге крыловских басен, а также укажет на отдельные «погрешности против языка» и «выражения, противные вкусу, грубые» (65), но это уже будут «недостатки» и «погрешности» не переводчика, а самобытного, оригинального поэта, творца. И иначе смотреть на Крылова после всего сказанного о нем Жуковским было уже невозможно.

Жуковский-критик блестяще справился с поставленной задачей. Он не только показал своеобразие Крылова-баснописца, его оригинальность и самостоятельность как художника, фактически он *открыл в нем* для нашего читателя и литературной общественности подлинно русского самобытного поэта.

Статья Жуковского «Басни Ивана Крылова» (в собраниях сочинений, подготовленных самим писателем, она затем печатается в несколько сокращенном виде и под заглавием «О басне и баснях Крылова»<sup>11</sup>) — прекрасный и поучительный образец удивительно цельного, лаконичного, емкого, последовательного, композиционно четкого и методологически выверенного критического анализа литературного явления, да к тому же явления по своей художественной природе достаточно сложного, в чем мы могли убедиться, прослеживая ход, характер, саму динамику движения и развития в ней авторской мысли.

<sup>11</sup> См., напр.: Жуковский В. А. Сочинения в прозе. СПб., 1826. С. 67—96.

Статья эта не осталась одинокой в своем качестве. Аналогичным образом пишет Жуковский и статью о сатирах Кантемира, дав еще один образец исследования, но на этот раз историко-литературного. И здесь разговор о творчестве русского сатирика предваряется рассуждением о сатире вообще, путях ее исторического развития и свойствах великих сатириков. Поверяя творчество Кантемира этим критерием, Жуковский показывает, что наш сатирик по праву «принадлежит к немногим классическим стихотворцам России», что его сатиры «чрезвычайно приятны», что в них «виден не только остроумный философ, знающий человеческое сердце и свет, но вместе и стихотворец искусный, умеющий владеть языком своим, и живописец, верно изображающий для нашего воображения те предметы, которые самого его поражали»<sup>12</sup>.

В свое время А. Д. Галахов уже обратил внимание на «методу критики Жуковского», отметив, что тот «идет в ней от общего к частному. Не приступая еще к литературному явлению, он предварительно излагает теорию рода, к которому это явление относится. За изложением начал следует история словесных произведений, в которых, несмотря на их разнообразие, обнаруживается единство родовых принадлежностей». «Такое соединение теории и истории при разборе словесных произведений — новый, — скажет Галахов, — прием, новый шаг в истории нашей критики. Отсюда начинается ее теоретико-сравнительная метода, требующая знания и правил искусства и превосходнейших образцов его»<sup>13</sup>.

Верно определив сущность критического метода Жуковского, Галахов, однако, не совсем точен, утверждая, что для русской критики это было новостью, являя собою «новый шаг» в ее истории. Эта «метода» была известна уже В. К. Тредиаковскому, чье «Рассуждение о оде вообще» построено именно таким образом: от общего к частному, от развернутого понятия об оде и ее истории к характеристике выдающихся западноевропейских одописцев и разбору достоинств од Феофана Прокоповича<sup>14</sup>. Воз-

<sup>12</sup> Жуковский В. А. > Критический разбор Кантемировых сатир, с предварительным рассуждением о сатире вообще // Вестн. Европы. 1810. № 3. С. 199; № 5. С. 42—43. Впоследствии эта статья вошла в собрания сочинений Жуковского под названием «О сатире и сатирах Кантемира».

<sup>13</sup> Галахов А. Д. Указ. соч. С. 100, 101.

<sup>14</sup> См.: Тредиаковский В. К. Ода торжественная о сдаче города Гданска. СПб., 1734. С. 24—30 нум.; Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII в. М., 1981. С. 113—123.

можно, Жуковский и не знал об этом опыте Третьяковского, но в истории развития методологии отечественной критики и литературоведения он должен быть отмечен.

Вместе с тем Галахов безусловно прав, говоря, что эта «метода» именно у Жуковского «является полною и отчетливою»<sup>15</sup>, становясь, таким образом, заметным фактором развития «приемов» и принципов отечественной критики. Известное утверждение Белинского: «Предмет критики есть приложение теории к практике»<sup>16</sup>, — несомненно, сознавал или не сознавал это великий критик, основывалось и на литературно-критической практике Жуковского, его методологических уроках.

Положение о том, что никакое сколько-нибудь серьезное суждение о литературных явлениях, их оценка невозможны без сочетания теоретического и исторического к ним подходов, становится основополагающим в деятельности Белинского-критика начиная с «Литературных мечтаний». Яркое тому подтверждение — знаменитая статья «О русской повести и повестях г. Гоголя», где Белинский уже самым заглавием подчеркнет свою верность критической «методе» Жуковского.



И. Я. ЛОСИЕВСКИЙ

*Литературно-философский кружок  
пансионера В. Жуковского*

В предисловии к первому выпуску литературного сборника «Утренняя заря» (1800), составленному из лучших произведений воспитанников Московского университетского пансиона, сообщалось:

«Несколько молодых благородных людей, воспитываемых под надежным руководством благонамеренных попечителей, для успешного образования своего вкуса и для большего усовершенствования себя в отечественном языке собираются однажды в неделю читать свои сочинения и переводы, сообщают друг другу свои о том мысли

<sup>15</sup> Галахов А. Д. Указ. соч. С. 101.

<sup>16</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 124.



и замечания и общими взаимными усилиями исправляют свои упражнения»<sup>1</sup>.

«Утренняя заря» открывается большим стихотворением «Могущество, слава и благоденствие России», автор которого — 17-летний Василий Жуковский — незадолго до выхода сборника был признан лучшим воспитанником пансиона «в большом возрасте». Поэтому не случайно именно он стал первым председателем «Собрания воспитанников пансиона» — литературно-философского кружка, возникшего в этом учебном заведении в начале 1799 г.

Новейшие биографы Жуковского почему-то обходят молчанием деятельность пансионерского Общества и нередко даже забывают упомянуть о нем<sup>2</sup>. Иногда исследователи ссылаются на известное заявление Жуковского о том, что его рождение как поэта произошло в 1802 г., когда в «Вестнике Европы» появилось стихотворение «Сельское кладбище» (перевод элегии Т. Грея). Но это не дает основания рассматривать творчество пансионера Жуковского как исключительно подражательное, как сплав классицистических и сентименталистских переживаний. Иначе из творческой биографии поэта выпадает один из интереснейших эпизодов, связанный с формированием мировоззрения и становлением поэтического голоса будущего певца во стане русских воинов.

Может быть, современных исследователей ввели в заблуждение давние, чересчур категоричные замечания В. М. Истрина, писавшего о том, что «о самих собраниях сведений у нас почти нет, и только по книжкам „Утренняя зари“ можно судить о характере и направлении их»<sup>3</sup>, или статья Н. С. Тихонравова, которая специально посвящена пребыванию Жуковского в пансионе и в которой лишь указывается на факт существования какого-то кружка<sup>4</sup>.

Но ведь известны упоминания о «Собрании» в мемуарной литературе. Например, М. А. Дмитриев вспоминал: «Это Общество собиралось один раз в неделю, по средам.

<sup>1</sup> Утренняя заря: Тр. воспитанников унив. благородного пансиона. М., 1800. Кн. I. С. 3.

<sup>2</sup> См., напр.: *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 8—10. Одной из немногих публикаций, посвященных раннему творчеству Жуковского, является содержательная статья Н. А. Портновой. См.: *Портнова Н. А.* Пансионские оды В. А. Жуковского // Науч. тр. Куйбышев. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева. 1972. Т. 99. С. 43—55.

<sup>3</sup> Архив братьев Тургеневых. СПб., 1941. Вып. II. С. 67.

<sup>4</sup> См.: *Тихонравов Н. С.* Соч.: В 3 т. М., 1898. Т. III. Ч. 2. С. 158.

Там читались сочинения и переводы юношей и разбирались критически, со всею строгостью и вежливостью...»<sup>5</sup> По его же свидетельству, частыми гостями кружковцев были И. И. Дмитриев и Н. М. Карамзин. Сохранились и некоторые непосредственные документы «Собрания». Автор очерка об истории университетского пансиона Н. В. Сушков поместил в приложении к своей работе «Законы Собрания воспитанников» устав Общества, принятый 9 февраля 1799 г. В § 1 говорилось, что целью «Собрания» является «исправление сердца, очищение ума и вообще образование вкуса», а § 8 предусматривал составление протокола *после* каждого заседания<sup>6</sup>.

В 1853 г., уже после смерти Жуковского, «старобельский мещанин» Е. Коханов случайно заметил, что табак, доставленный из какой-то мелочной лавки мальчиком-посыльным, был завернут в оборванный по краям лист синей бумаги, оказавшийся протоколом 11-го заседания кружка Жуковского. Е. Коханов немедленно напечатал этот документ в губернской газете. В своем небольшом комментарии он писал: «Я сообщаю этот протокол почтателям Жуковского потому, что, как мне кажется, весь архив этого общества уничтожен временем и добрыми людьми»<sup>7</sup>. Затем последовала перепечатка его в Московских ведомостях, причем с искажениями, вводившими в заблуждение исследователей, ибо в дальнейшем все биографы поэта пользовались этой газетной заметкой<sup>8</sup>. Оттуда текст протокола перекочевал в дореволюционные собрания сочинений Жуковского, так как предполагалось, что он написан его рукой<sup>9</sup>. А вот оригинал единственного сохранившегося протокола, казалось, навсегда исчез из поля зрения литературоведов.

Поиск исчезнувшего документа позволил выяснить, что «старобельский мещанин» умел дорожить памятниками русской культуры. Свою находку он сразу же (в марте 1853 г.) передал правлению Харьковского университета, где сей протокол и поныне хранится в отделе дореволюционных изданий и рукописей.

---

<sup>5</sup> Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 180.

<sup>6</sup> Сушков Н. В. Московский университетский благородный пансион. М., 1858. Прил. С. 37—38.

<sup>7</sup> Харьк. губерн. ведомости. 1853. № 9. Ч. неофициальная. 28 февр. С. 47—48.

<sup>8</sup> См.: Моск. ведомости. 1853. № 44. Лит. отд. 11 апр. С. 451.

<sup>9</sup> См., напр.: Жуковский В. А. Сочинения: В 6 т. 8-е изд./Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1885. Т. V. С. 524—525.

Что же происходило на заседании 18 мая 1799 г.? Приведем текст документа <sup>10</sup>.

Протокол от 18 [мая] <sup>11</sup>

1799 года, мая 18 дня в присутствии Пред[седателя] Василия Андреевича Жуковского, Секретаря Семёна Родз[янки и] действительных членов: Константина Антоновича Киро[стромова] <sup>12</sup>, Степана Ивановича Порошина, Василия Петровича Полякова, Кн. Григория Ивановича Гагарина, Александра Ивановича Тургенева, Михайлы Дмитриевича Костогорова, Сергея Павловича фон-Визина и почётных — споспешествующих Собранию <sup>13</sup> членов: Г. Профессора Антона Антоновича Антонского и Г. Адъюкта философии Михайлы Никитича Баккаревича, было заседание, в котором происходило следующее:

1. Председатель Василий Андреевич Жуковский открыл заседание речью, о начале обществ о распространении просвещения, и об обязанностях каждого человека, относительно к обществу <sup>14</sup>.

2. Прочитан и подписан протокол от 11-го мая.

3. Секретарь прочитал Собранию письмо от воспитанника Г. Лихачева, с присовокуплением собственного сочинения в стихах, под заглавием:

*Ручеек*, которое просит <sup>15</sup> он Гг. членов рассмотреть. Оно отдано на суд Константину Антоновичу Остронову.

4. Председатель Василий Андреевич Жуковский внес сверх месячных работ перевод из Клейста, в стихах: *Гимн*; и Василий Петрович Поляков также перевод с немецкого: *Отрывок из Клейста*.

<sup>10</sup> Центр. науч. б-ка Харьк. гос. ун-та. Отд. дореволюционных изданий и рукописей. Шифр 1348/с. № 802. На левом поле листа перпендикулярно тексту проставлен номер протокола: «№ 11».

<sup>11</sup> Углы листа оборваны (в верхней его части — правый, в нижней — левый).

<sup>12</sup> К. А. Кириченко-Остронов иногда сокращал свою двойную фамилию до «Кирич.-Остромова», «Кир. Остромова» или просто «К. Остромова». П. А. Ефремов произвольно заменил «Кир...», стоявшее в первых публикациях, на «Остромова».

<sup>13</sup> Е. Коханов не знал, что «Собрание» — это название Общества, и оно было напечатано здесь и далее с маленькой буквы.

<sup>14</sup> Этот фрагмент текста исследователи передают в искаженном виде:

«О начале обществ, распространении...» (*Загарин П. В. А. Жуковский и его произведения*. М., 1883. С. 16); «О начале общества, распространении...» (*Огарков В. В. В. А. Жуковский. Его жизнь и литературная деятельность*. СПб., 1894. С. 17). Учитывая своеобразную расстановку знаков препинания в подлиннике, было бы заманчивым предположить, что председатель говорил о начале обществ распространения просвещения, к которым кружковцы могли бы относить и свое «Собрание». Но в конце предложения слово «общество» использовано, несомненно, в его широком смысле, и вряд ли оратор мог позволить себе такое близкое употребление одного слова в разных значениях.

<sup>15</sup> В «Московских ведомостях» было ошибочно напечатано: «*просил*», что породило смысловую ошибку: исследователи приписали «Ручеек» Семёну Родзянко. См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. С. 255.

5. Василий Андреевич Жуковской прочел критические замечания, сделанные им на сочинение Секретаря Семсна Родзянки: *Нечто о душе*. Иные из них найдены справедливыми и одобрены членами, а иные нет — после сего члены делали свои замечания; однако в сем заседании не кончили разбор этой пиесы.

6. Положили, сделав еще три заседания: 25-го мая, 1-го и 8 июня, закрыть Собрание, частью для того, чтобы свободно приготовиться к наступающему экзамену, а [частью д]ля того, что скоро по вечерам пачнётся военная [экзерциция] <sup>16</sup>.

[7. Поч]етный — споспешествующий Собранию член Антон [Анто]нович Антонской прислал Собранию один пе[рв]ый экземпляр акта, бывшего в благородном [унив]ерситетском пансионе 1798 года                      дня <sup>17</sup>.

8. Александр Иванович Тургенев заключил заседание произнесением стихов:

*Россу по взятии Измаила*, из соч. Г. Державина <sup>18</sup>.

9. Председатель Василий Андреевич Жуковской назначил чередного оратора, чем и кончилось заседание.

Василий Жуковской  
Семен Родзянка  
Константин К. Остромов  
Степан Порошин  
Василий Поляков  
Александр Тургенев  
Михайла Костогоров  
Сергей фон Визин <sup>19</sup>.

В «Законах» «Собрания» особо указывалось на «качество членов». Только те воспитанники могли участвовать в работе кружка Жуковского, которые «отличили себя примерным поведением», «прилежностью к наукам и вообще, кои показали уже на опыте и способности свои, и любовь свою к отеческому языку» (гл. 1, § 2).

Судя по протоколу № 11, действительными членами Общества в 1799 г. были К. А. Кириченко-Остромов и С. И. Порошин («лучшие в среднем возрасте»), А. И. Тургенев и С. П. Фонвизин («вторые после лучших»), князь

<sup>16</sup> Так назывались в пансионе упражнения по военному делу, подготавливающие воспитанников к лагерю. «Летом пансионеры отправлялись на несколько недель в лагерь, где они без различия классов упражнялись в военных приемах и маневрах» (*Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского*. СПб., 1883. С. 17).

<sup>17</sup> Месяц и число протоколистом опущены. В 1798 г. торжественные акты были 14 ноября и 22 декабря.

<sup>18</sup> Речь идет о стихотворении «На взятие Измаила». См.: *Державин Г. Р. Соч.*: В 7 т./С объяснительными примеч. Я. Грота. СПб., 1868. Т. I. С. 237—247.

<sup>19</sup> Нет подписи князя Г. И. Гагарина, вероятно отсутствовавшего на заседании 25 мая, так как по законам «Собрания» на заседаниях подписывался предыдущий протокол (Законы. Гл. 2. § 3).

Г. И. Гагарин, В. П. Поляков и М. Д. Костогоров, а секретарем — «товарищ лучших» С. Е. Родзянко. Почти все они активно сотрудничали в московских журналах конца XVIII в.: сначала в «Приятном и полезном препровождении времени», а затем в «Иппокрене», издававшихся преподавателями университета и по совместительству наставниками в пансионе П. Сохацким и В. Подшиваловым. Сочинения названных воспитанников в основном и составили первую книжку «Утренней зари». Другие ее авторы — 12-летний баснописец И. Петин, М. Кайсаров, П-ръ II-въ (П. Лихачев) и II-а Д-въ (Л. Дьяков), по-видимому, вступили в Общество позднее<sup>20</sup>.

На заседании 18 мая присутствовали и почетные члены «Собрания» инспектор пансиона проф. А. А. Прокопович-Антонский и адъюнкт философии М. Н. Баккаревич.

В начале нового века Жуковский, собираясь описать свою «прошедшую жизнь», набросал небольшой план воспоминаний, в которых особое место должны были занять Тургеневы, С. Родзянко и «благонамеренные почитатели»<sup>21</sup>.

Личность и деятельность Прокоповича-Антонского, впоследствии ректора Московского университета, до сих пор не получили всесторонней оценки, но прав был Н. А. Добролюбов, когда писал, что «Антон Антонович был младенчески невинен в отношении ко всем так называемым высшим вопросам, волновавшим и волнующим людей... Чистая православная вера, приверженность к постановлениям своего отечества, умеренность в жизни и строгая аккуратность в исполнении возложенных на него обязанностей — вот в чем протекала жизнь Антонского и его общественное служение»<sup>22</sup>.

Младший брат Александра Тургенева декабрист Николай Тургенев, вспоминая о пансионских порядках, назвал воспитанников несчастными жертвами, считая,

---

<sup>20</sup> Имена двух последних литераторов остались не расшифрованными и в «Исторических разысканиях...» А. Н. Неустроева (1875), и в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова (1956—1957), и в справочнике Н. Смирнова-Сокольского (1965). Между тем из работы Н. Сушкова известно, что в 1798 г. среди «вторых после лучших» в среднем возрасте был некий Лука Дьяков, а воспитанник Лихачев упоминается в протоколе № 11.

<sup>21</sup> См.: Бумаги В. А. Жуковского/Разобраны и описаны И. Бычковым. СПб., 1887. С. 4.

<sup>22</sup> См.: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1941. Т. 5. С. 291—292.

что таких педагогов, как Антонский, «не жалко перевешать»<sup>23</sup>.

Тем не менее университетский пансион благотворно повлиял на развитие Жуковского и его товарищей-литераторов. В свое время Прокопович-Антонский — студент университета сам руководил «Обществом университетских питомцев», а в 1811 г. стал первым председателем знаменитого «Общества любителей российской словесности». Не будучи литератором, он умел находить и собирать вокруг себя литературные дарования и первым угадал в Жуковском большого поэта. Когда Жуковский оставил пансион, Прокопович-Антонский приютил его у себя. Согласно пансионской легенде, в маленькой комнате во флигеле Прокоповича-Антонского была написана «Людмила»<sup>24</sup>. И в 1820 г. в письме к поэту бывший наставник призывал его «никогда ни на час» не разлучаться со своею «прелестною музою»<sup>25</sup>.

М. Н. Баккаревич, восторженный почитатель Ломоносова и Державина, воспитывал у своих учеников любовь к российской словесности. Его сочинение «Нечто о Ломоносове» и блестящая полемика с рецензентом Дм. Кавелиным считались среди молодых литераторов образцом «превосходного стиля»<sup>26</sup>. Вероятно, Баккаревич предлагал членам Общества и темы для философских дискуссий.

«Собрание» начинало свою деятельность в тревожное время. Трудно узнать было старую Москву в последние годы века. Уходили в прошлое роскошные празднества. Обер-полицмейстер Эртель зорко следил за населением, и прежде всего за опальными вельможами, а поэтому среди его платных агентов были самые знатные дамы столицы. По приказу императора Павла в окрестностях Москвы собралось стотысячное войско, и в начале мая 1799 г. государь прибыл для его осмотра.

Временщики былого царствования предсказывали, что скоро даже теңь «великой Екатерины» покинет этот мир. Многие москвичи в страхе ожидали ареста, но это не мешало им предаваться «скромным» светским развлечениям. Не ученость, а изящные манеры и умение играть в бос-

<sup>23</sup> См.: Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. I. С. 82. О Прокоповиче-Антоновском см.: Вопр. историч. 1956. № 9. С. 120—126.

<sup>24</sup> См.: *Дмитриев М. А.* Указ. соч. С. 183.

<sup>25</sup> Рус. старина. 1902. Т. СХII. С. 201.

<sup>26</sup> Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. III, IV; 1795. Ч. V.

тон, три и три и пикет обеспечивали молодому дворянину благосклонный прием в московском обществе. Однако были в Москве считанные дома, где любили науки и ценили искусство, и современники в первую очередь называли семью ректора университета и директора пансиона И. П. Тургенева, масона, приятеля Новикова и Карамзина.

В 1796 г. Павел возвратил Тургенева из симбирской ссылки, и с тех пор в их доме стали собираться «благовоспитанные, ученые и скромные молодые люди» — частые посетители книжных лавок на Никольской улице <sup>27</sup>. Жуковский, поступивший в пансион в 1797 г., вскоре стал близким другом этой семьи. Сближение Жуковского и его товарищей со студенческим кружком старшего брата Александра Тургенева Андрея расширило их литературно-философские интересы. Тургеневы, прозванные «записными немцами», познакомили молодого поэта с новой немецкой литературой: с Гёте, Шиллером и Виландом.

Общение с Тургеневым и его сыновьями во многом повлияло на формирование личности Жуковского, о чем свидетельствует хотя бы его признание Александру: «Ты имел перед собою брата, батюшку — какие люди!»<sup>28</sup>.

Произведения Жуковского-пансионера позволяют частично восстановить содержание его речи 18 мая 1799 г. Юный председатель говорил о необходимости неразрывного союза просвещения, религии и добродетели, без которого распространение просвещения бессмысленно и даже вредно. «...Да царствуют они совокупно в душах наших. К сему должны стремиться все мысли и дела наши. Сего ожидает от нас отечество»<sup>29</sup>. Человек добродетельный и ученый защищен от пороков, присущих варвару, и сможет легко распознавать зло, под какой бы личиной оно ни скрывалось. Обличая недоброе, он уже способствует распространению просвещения.

Всё, всё развеется, погибнет,  
Как пыль, как дым, как тень, как сон.  
Тогда останутся нетленны  
Одни лишь добрые дела <sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Рус. старина. 1891. Т. СХХ. С. 12.

<sup>28</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. XII. С. 85.

<sup>29</sup> Там же. СПб., 1902. Т. IX. С. 9.

<sup>30</sup> Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. XVII. С. 156.

В стихотворении в прозе «Мир и война» Жуковский нарисовал яркую картину боя: «Зазвучали оружия брани; засверкали острые мечи; знамена гордо развеваются в воздухе, и пернатые шлемы осеняют главы ратников...» Казалось бы, поэт увлечен батальной сценой, прославляя мужественных воинов, но произведение завершается авторским обращением к «благодетельному миру»: «Поспешит утишить вражду человеков...»<sup>31</sup> По мысли Жуковского, «дела» не могут быть вполне добрыми, пока льется кровь. Поэтому и страшит его все пожирающее «пламя войны», «ужасный бич брани» и «возникша гидра» французской революции. А новофранкскому народовластственному тиранству он противопоставляет павловскую Россию, где якобы «везде блестит луч просвещения». Только добродетель может спасти человечество от гибели, от хаоса, от дисгармонии:

О сколь священна, добродетель,  
Должна ты быть для смертных всех!  
Рабы, как и владыки мира,  
Должны тебя боготворить<sup>32</sup>.

С подобными речами выступал в пансионе и Александр Тургенев, также испытавший сильное влияние масонских идей самопознания и нравственного самосовершенствования.

Склонность Семена Родзянко к философским размышлениям подтверждают его стихотворения, очерки и переводы в «Утренней заре» и московских журналах. Сохранилось любопытное сочинение Родзянко, относящееся к началу XIX в. Это лаконичные характеристики нескольких друзей, запечатлевшие наиболее яркие их черты. О Жуковском там говорится следующее: «Жуковский гораздо добрее, нежели сколько выражает слово *добрый*»<sup>33</sup>. Как бы ни решался вопрос о душе в упомянутом в протоколе трактате, истинное бессмертие молодой поэт-философ связывал, как и автор «Добродетели», с вполне земными делами людей. В «Надгробной Г[енералиссимусу] С[уворову]» Родзянко писал:

Кто с миром разлучась,  
лишь прах свой в нем оставил,  
Пусть лезть надгробия тому писать велит.  
Делами ж кто себя великими прославил,  
О том не мраморы — бессмертье возвестит<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Там же. 1798. Ч. XIX. С. 259—262.

<sup>32</sup> Там же. Ч. XVII. С. 156.

<sup>33</sup> Архив братьев Тургеневых. Вып. II. С. 35.

<sup>34</sup> Утренняя заря. Кн. I. С. 54.



В январе 1803 г. Александр Тургенев в письме из Геттингена просил Жуковского: «Нашиши, где Родзянка?.. Мне бы самому хотелось пофилософствовать с ним хоть в письме, если он такой же охотник до философии (как был.— *И. Л.*)»<sup>35</sup>.

Как секретарь Родзянко обычно вел протоколы заседаний «Собрания», однако 18 мая ему помогал К. А. Кириченко-Остромов. Заметив незаурядные писательские способности Родзянко, Прокопович-Антонский назначил его и летописцем «пансионских развлечений».

«Собрание» имело свою библиотеку. Любимым занятием кружковцев были переводы: из протокола узнаём о том, что пансионеры даже составляли индивидуальные планы «месячных работ» и часто перевыполняли их. Незадолго до образования Общества Жуковский и Родзянко перевели на французский язык оду Державина «Бог» и послали ее автору письмо, на которое маститый поэт ответил четверостишием:

Не мне, друзья! идите вслед;  
Ищите лучшего примеру:  
Пиндару русскому, Гомеру  
Последуйте,— вот мой совет <sup>36</sup>.

М. Костогоров переводил главным образом драматические произведения. Переведенные членами кружка пьесы или фрагменты из них порой инсценировались. По свидетельству современника, «актеры, переодетые актрисы и полный оркестр музыкантов были все пансионные воспитанники»<sup>37</sup>.

В «Собрании» обсуждались и оригинальные произведения молодых литераторов. 18 мая воспитанник Петр Лихачев, который в 1799 г. вместе с князем Гагариным перевел книгу Блера «О начале и постепенном приращении языка и изображении письма», прислал Обществу «собственное сочинение в стихах» «Ручеек». Согласно § 9 первой главы устава, сочинения, прочитанные в «Собрании» и исправленные, могли быть напечатаны. Однако о судьбе «Ручейка» Лихачева и трактата Родзянко ничего не известно. Как видим, на заседаниях рассматривались и «работы сторонних» (Законы. Гл. 1, § 12).

Среди остальных членов Общества наиболее интересной фигурой представляется К. А. Кириченко-Остромов.

<sup>35</sup> Архив братьев Тургеневых. Вып. II. С. 45.

<sup>36</sup> *Державин Г. Р.* Соч.: В 7 т./С объяснительными примеч. Я. Грота. СПб., 1870. Т. III. С. 293.

<sup>37</sup> Рус. старина. 1891. Т. LXX. С. 1—22.

Он пользовался уважением у своих товарищей и, судя по протоколу, считался знатоком поэтического языка. Кириченко-Остромов был постоянным сотрудником «Новостей русской литературы», а в XVII части «Приятного и полезного препровождения времени» напечатал очерк «Мудрец в деревне». В то время как М. Кайсаров сочинял анакреонтические песни, а В. Поляков и С. Порошин были заняты переводами, Кириченко-Остромов вослед Фонвизину и Державину писал: «Я чувствую, что я перерождаюсь, что получаю новую жизнь с тех пор, как, находясь здесь, далеко от пышного богача, могу дышать свободно. Пусть те, кои гонятся за почестями, рабски ползают у ног слепой фортуны: я не буду никогда вельможею, ибо я весьма мало сведущ в искусстве унижаться»<sup>38</sup>.

Важно отметить, что если Державин, обличая вельмож-шутов, пытался создать идеальный образ российского вельможи — «подпоры царственного зданья», то автор очерка, по сути, приходит к выводу, что царский сановник в России не может быть порядочным человеком. Обличительный пафос «Мудреца в деревне» сближает его с лучшими произведениями русской литературы XVIII в.

25 мая 1799 г. поставили члены «Собрания» свои подписи под протоколом № 11. А 26 мая в той же Москве произошло одно из главных событий «осемнадцатого столетия»: в семье С. Л. Пушкина родился сын Александр, будущий гениальный «победитель-ученик» Жуковского и любимец Александра Тургенева...

В октябре 1800 г. Жуковский покинул Благородный пансион, а через несколько месяцев в Москве возникло известное «Дружеское литературное общество», учредителями которого стали бывшие питомцы университета и пансиона. Из самого названия нового Общества видно, что одним из его предшественников был литературно-философский кружок Жуковского: еще законами «Собрания» постановлено было «дружество» между членами<sup>39</sup>. Вскоре в нем явно выделились две идейно-разнородные группы: Андрея Тургенева и Жуковского. Примечательно, что рядом с молодым поэтом были его старые кружковцы: Александр Тургенев, Семен Родзянко и Михаил Кайсаров.

В подготовке воейковского «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах и прозе» участвовали Жуковский, Костогоров и Александр Тургенев,

<sup>38</sup> Приятное и полезное препровождение времени. Ч. XVII. С. 250.

<sup>39</sup> См.: Дмитриев М. А. Указ. соч. С. 180.

«вездесущий и всеведающий», как называла его находившаяся в приятельских отношениях с видными литераторами своего времени А. О. Смирнова. С А. Тургеневым Жуковского всегда связывала нежная и трогательная дружба.

Разными дорогами пошли члены кружка Жуковского. Трагически оборвалась жизнь талантливого Семена Родзянко, но долго помнили о нем современники. Жуковский включил сочинения Родзянко в «Собрание русских стихотворений» (1811. Т. 5), и в других собраниях 20—30-х годов были напечатаны его произведения.

Участник Бородинской битвы и многих других сражений Иван Петин, «любимец бога брани», воспетый К. Н. Батюшковым, погиб в 1813 г. под Лейпцигом. К. Н. Батюшков в «Воспоминаниях о Петине» писал: «Ум его был украшен познаниями и способен к науке и рассуждению, ум зрелого человека и сердце счастливого ребенка: вот в двух словах его изображение»<sup>40</sup>.

Степан Порошин служил в Преображенском полку и вышел в отставку с чином полковника. Но в 1812 г. он снова поступил на службу и командовал батальоном ополченцев. Через десять лет после его смерти, в 1844 г., Виктор Степанович Порошин, профессор Санкт-Петербургского университета, издал хранившиеся в библиотеке отца «Записки» своего двоюродного деда Семена Порошина — воспитателя наследника престола Павла Петровича. Благодаря этим «Запискам» имя Порошиных стало широко известным среди читающей русской публики, а Семен Порошин был признан видным русским писателем XVIII в.

Многие бывшие воспитанники Московского университетского пансиона отошли от литературного мира. А вот князь Гагарин, известный в свое время дипломат, не порывал связей с литературой: в 1811 г. издал свои «Эротические стихотворения», позднее был почетным членом «Арзамаса». В одном из писем конца 40-х годов Жуковский тепло вспоминал о нем, «соученике по пансиону и после того добром приятеле»<sup>41</sup>.

Шли годы. В университетском пансионе менялись поколения воспитанников, новые столбцы подписей возникали под уставом «Собрания», подписанным Жуковским и его друзьями. Появлялись новые поэты. Грибоедов.

<sup>40</sup> Батюшков К. Н. Соч. М., 1955. С. 346.

<sup>41</sup> Рус. старина. 1902. Т. СХ. С. 511. Об архиве С. П. Фонвизина, несколько лет назад поступившем в Пушкинский дом, см.: Вопр. лит. 1979. № 8. С. 307.

Будущие декабристы. В 1828 г. воспитанник Михаил Лермонтов переписывает в свою тетрадь любимые стихотворения Жуковского и Пушкина.



Г. Г. ЕЛИЗАВЕТИНА

*Наследие Жуковского  
и революционно-демократическая критика*

В истории русской литературы XIX в. В. А. Жуковский — одна из наиболее ярких и заметных фигур как по известности в самых широких кругах читателей, так по месту и значению, которое отводилось поэту критикой. Не стала исключением и критика революционно-демократического лагеря: Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов уделяют творчеству Жуковского в своих статьях особое внимание, которое объяснимо отнюдь не только размером художественного дарования Жуковского, и даже не столько им. С именем Жуковского оказался соединен целый комплекс идей и представлений, не всегда напрямую связанный с собственно литературной деятельностью. Однако, для того чтобы выявить основные черты особого отношения к Жуковскому и понять причины, по которым оно возникло, необходимо прежде всего, как нам представляется, четко уяснить, чем стал Жуковский для своих читателей и критиков к тому времени, о котором пойдет речь в нашей статье: к середине XIX в. Поэтому, приступая к разработке темы, определенной заглавием статьи, следует, вероятно, сразу же сказать о содержании самого слова «наследие», как его понимали, когда речь заходила о Жуковском.

Под «наследием Жуковского» — чаще всего — имелись в виду не единственно его поэзия и проза, т. е. «наследие» не сводилось к тому, что создано было Жуковским в сфере собственно творческой. В понятие «наследие Жуковского» включали в качестве того несомненно ценного, что оставлено было поэтом, и представление о его личности, бесконечно привлекательной своей гуманностью, неизменным благородством чувств и поступков. Духовным «наследием» Жуковского оказалась и его поэзия, и стиль его поведения в жизни, и те традиции отношений к коллегам по искус-

ству и — шире — к людям вообще, которые всегда вспоминаются, когда речь заходит о нем: забота, помощь и защита, которыми обязаны ему Пушкин, Герцен, Шевченко и многие, многие другие.

Жуковский, таким образом, сумел занять определенное место не только в истории русской литературы, русской поэзии. Он принадлежал к людям, чья нравственная высота надолго остается своеобразным мериллом, камертоном, по которому — в идеале — настраивается тонкий и сложный инструмент духовной жизни общества. Пушкин в письме к А. А. Бестужеву от конца мая — начала июня 1825 г. писал, что «наши таланты благородны, независимы»<sup>1</sup>. Один из примеров, им приведенных, — Жуковский. И в какие бы специальные вопросы литературного творчества ни углублялась критика тогда и впоследствии, говоря о Жуковском, она всегда говорит и о его нравственном воздействии. Чаще всего оно бывало благотворным. Таким же оказывалось воздействие и художественных произведений Жуковского: это редчайший случай отсутствия каких-либо противоречий между обликом творца и пафосом его творений. Представление о светлой личности Жуковского еще более усиливало влияние его поэзии, той «стихии идеальности», которой она была проникнута.

Единство и в то же время многосторонность понятия «наследие Жуковского» были осознаны представителями различных идейных течений. Так, чрезвычайно характерно свою статью о Жуковском назовет С. П. Шевырев: «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии»<sup>2</sup>. Именно в этих направлениях: «в русской жизни» и в русской поэзии Жуковский будет, впоследствии уже почти традиционно, рассматриваться всегда.

Свой взгляд на оба аспекта наследия Жуковского предлагает и революционно-демократическая критика. Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов оставили немало высказываний о нем. При этом отношение революционных демократов к творчеству и личности Жуковского, имея в целом общую идейную основу, отнюдь не было однородным. Это объяснялось и особенностями их взглядов, и их индивидуальностью, и тем, чем был Жуковский в их личной судьбе, и, наконец, эпохой, которая не могла не влиять на подход к поэту и его оценку.

---

<sup>1</sup> Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 1. С. 479.

<sup>2</sup> См.: Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2. Отд. 1. С. 75—166.

Белинский принадлежал к тому поколению, которое еще очень остро воспринимало этическую сторону наследия Жуковского. Родившись в 1811 г., Белинский был одним из тех, для кого произведения Жуковского входили в круг чтения с детских и юношеских лет, оказывали формирующее личностное влияние. В одном из своих писем Белинский вспоминал, что во втором классе гимназии писал стихи, считая себя «опасным соперником» Жуковского. «...Как не любить горячо этого поэта, которого каждый из нас с благодарностию признает своим воспитателем, развившим в его душе все благодарные семена высшей жизни, все святое и заветное бытия?» — восклицал Белинский в статье «Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого»<sup>3</sup>.

Белинский был знаком с Жуковским и всегда поражался удивительной молодости души поэта. В 1840 г., когда Жуковскому было уже 57 лет, Белинский писал о нем: «В делах жизни он даже и не юноша, а меньше, чем ребенок. Во внутренней жизни он юноша, и я глубоко уважаю его юношество» (XI, 435). Правда, личные связи Белинского и Жуковского не стали сколько-нибудь глубокими.

Принципиально важное достоинство Жуковского-художника Белинский видел в том, что его творчество, его лирика выражали реальное, конкретное психическое состояние реального, конкретного человека. Значимым не только для самого поэта, но и для всей русской поэзии стало утверждение Жуковского:

И для меня в то время было:  
Жизнь и Поэзия — одно.

(«Я музу юную бывало...»)

Значимым, потому что это тождество заключало в себе новые художественные и познавательные возможности.

Стихотворения поэта, по выражению Белинского, основанному, несомненно, и на воспоминаниях о личном восприятии произведений Жуковского, «шли из сердца и к сердцу; они говорили не о ярком блеске иллюминаций, не о громе побед, а о таинствах сердца, о таинствах внутреннего мира души...» (V, 546).

То, что выходило из-под пера Жуковского, никогда не было простым поэтическим штампом, шаблоном, привычной в своей условности поэтической формулой, за ко-

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 505. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

торой могло стоять, а могло и не стоять пережитое чувство, подлинная жизнь. «Жуковский был первым поэтом на Руси,— справедливо подчеркивает Белинский,— которого поэзия вышла из жизни... До Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографией» (VII, 190). Даже в тех случаях, когда поэт искал вдохновения в сюжетах сказочных, он всегда умел «слить фантастический мир с действительным миром» и раскрыть «заповедные тайны сердца» «в сказочном произведении» (VII, 190).

Белинский относит Жуковского к числу первых русских поэтов, сумевших «найти язык» для таких человеческих чувств, которые либо не находили себе ранее адекватного выражения в поэзии, либо до Жуковского вообще не были еще в достаточной мере осознаны. Так, критик видел в Жуковском «первого певца скорби» «на Руси», поэта, который впервые «выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь» (VII, 190). Это оказалось возможным и необходимым, полагает Белинский, благодаря качественно новой ступени человеческого самосознания, одним из выразителей которой и стал в России Жуковский, а именно поворота внимания от «внешней жизни» к «внутренней». Если ранее «в себя не заглядывали глубоко», то литература нового времени обратилась к внутреннему миру человека, не только к его поступкам, но и к жизни его сердца, глубоко скрытой, часто вовсе не проявляющейся вовне, но оттого не менее важной и сложной.

Однако при безоговорочном признании заслуг Жуковского в сфере поисков новых средств и способов душевного самовыражения Белинского все же пастораживает интерес поэта преимущественно к жизни сердца. Критик правомерно видит в этом некое ограничение человеческого существования и стремлений. У Жуковского «русские стихи явились», отмечает Белинский, «не только благозвучными и поэтическими по отделке, но и с содержанием». Вместе с тем содержание их носит явный характер ограниченности, односторонности, и Белинский спрашивает: «Законно и праведно требование человека на личное счастье; разумно и естественно его стремление к личному счастью; но в одном ли сердце должен заключаться весь мир его счастья?»

Отрицательный ответ вытекает из всего комплекса идейных, этических и эстетических взглядов Белинского.

«Вот вопрос, на который не даст нам решения поэзия Жуковского, — пишет критик. — ...Есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира сердца, мир исторического созерцания и общественной деятельности, — тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувство — подвигом, и где два противоположные берега жизни — *здесь* и *там* — сливаются в одно реальное небо исторического прогресса, исторического бессмертия... Это мир непрерывной работы, нескончаемого делания и становления, мир вечной борьбы будущего с прошедшим...» (VII, 194—195). Эти стороны действительности, считает Белинский, остались чужды поэзии Жуковского: «...ее пафос составляет стремление к бесконечному, принимаемое за само бесконечное, движущую силу — за цель движения. Совершенно чуждая исторической почвы, лишенная всякого практического элемента, эта поэзия вечно стремится, никогда не достигая, вечно спрашивает самое себя, никогда не давая ответа...» (VII, 182).

Но ограниченность поэзии Жуковского, вернее ограниченность ее содержания, не может быть рассматриваема как простой недостаток. Она исторически правомерна и объяснима. Более того. В значительной мере благодаря ей Жуковскому удалось выработать те совершенные средства художественной, поэтической выразительности, которые необходимы были для того сравнительно ограниченного круга тем, которых он касался. И глубина мысли Белинского-критика чрезвычайно ярко сказалась в четком понимании своеобразия «узости» поэзии Жуковского. «Жуковский односторонен — это правда, — пишет Белинский, — но он односторонен не в ограниченном, а в глубоком и обширном значении этого слова... Когда единая и отвлеченная сторона духа есть выражение необходимого момента в жизни человека и человечества, — она велика и бесконечна: *односторонний* Жуковский явился органом великого момента духа — романтизма и идеализма в искусстве и в жизни» (III, 508—509).

Жуковский в литературной концепции Белинского — первый русский поэт-романтик. «Он ввел к нам *романтизм*, без элементов которого в наше время невозможна никакая поэзия», — пишет Белинский в статье «Русская литература в 1841 году» (V, 548).

Сам термин «романтизм» широко понимается Белинским. «Романтизм» обозначает не только определенное литературное направление, он — «принадлежность не од-



ного только искусства». Источник романтизма в литературе, по Белинскому, в том, «в чем источник и искусства и поэзии,— в жизни». «Существеннейшая» черта романтизма как он понимается критиком,— обращение к «внутреннему миру души человека», к «сокровенной жизни его сердца» (VII, 145).

Характеристика романтизма, предложенная Белинским, полностью совпадает с основными параметрами характеристики, данной им же поэзии Жуковского. Таким образом, Жуковский выступает не только в качестве первого русского поэта-романтика, но и в качестве поэта, наиболее полно воплотившего в своем творчестве принципы романтизма. Не только внутренний мир человека, но и мир природы получил в поэзии Жуковского иное, неведомое прежде наполнение. «Мы бы опустили одну из самых характеристических черт поэзии Жуковского,— подчеркивал Белинский,— если б не упомянули о дивном искусстве этого поэта живописать картины природы и влагать в них *романтическую* жизнь. Утро ли, полдень ли, вечер ли, ночь ли, ведро ли, буря ли, или пейзаж — все это дышит в ярких картинах Жуковского какою-то таинственною, исполненною чудных сил жизнью...» (VII, 215). И после нескольких цитат из произведений поэта Белинский подытоживает свою мысль: «Таких примеров мы могли бы выписать и еще больше, но думаем, что и этих слишком достаточно, чтоб показать, что изображаемая Жуковским природа — *романтическая природа*, дышащая таинственною жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения» (VII, 219).

Заслуги Жуковского перед русской культурой огромны. «...Одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского,— утверждает Белинский,— мы не имели бы Пушкина» (VII, 221). Не имели бы еще и потому, что без поэзии Жуковского русскому читателю остался бы чужд целый пласт общеевропейской культуры. Именно Жуковский дал возможность его восприятия как такого, что уже знакомо, что имеет и свою, отечественную, культурную традицию. «И если мы в поэзии Пушкина найдем больше глубокого, разумного и определенного содержания, больше зрелости и мужественности мысли, чем в поэзии Жуковского,— пишет критик,— это потому, что Пушкин имел своим предшественником Жуковского. Жуковский своею поэзиею пополнил в русской жизни недостаток исторических средних веков,

и благодаря ему для русского общества стала не только доступна, но и родственна и романтическая поэзия средних веков и романтическая поэзия начала XIX века. А это с его стороны великий подвиг, которому награда — не простое упоминание в истории отечественной литературы, но вечно славное имя из рода в род...» (VII, 183).

И все же Белинский не считает возможным обозначить именем Жуковского целый литературный период, как он сделал это по отношению к Пушкину или Карамзину, например. Талант Жуковского не представлялся ему для этого достаточно, если можно так сказать, «реформаторским». Он не столько порождал, сколько вбирал в себя, и роль его — роль значительная — именно в этой способности к «вбиранию», к ассимиляции. «Периода, означенного именем Жуковского, не было в русской литературе, — подводит итог критик своим размышлениям о творчестве Жуковского во второй статье о «Сочинениях Александра Пушкина». — И однако ж неоспоримо велико значение этого поэта для русской поэзии и литературы» (VII, 142).

Жуковский был одним из тех деятелей русской литературы, кто активно содействовал преобразованию русского стихотворного языка. Самому поэту свойствен «язык смелый, энергический, хотя и не всегда согласный с чувством» (I, 62).

Не может быть переоценена переводческая деятельность Жуковского. Здесь он был «Колумбом нашего отечества: указал ему на немецкую и английскую литературы, которых существования оно даже не подозревало», отмечает Белинский (I, 62). Но значение Жуковского-переводчика не сводится, конечно, к чисто информационной функции. Жуковский был и оставался в переводах прежде всего и главным образом поэтом. «...В выборе пьес для перевода он руководствовался не одним безотчетным влечением, но как будто началом; он везде искал *своего*, и, находя, переводил; все переводы его носят на себе какой-то общий отпечаток, все они образуют собою какой-то особенный мир поэзии — поэзии Жуковского» (V, 550).

Все сочинения Жуковского делились Белинским на «три разряда»: «романтические» произведения, как оригинальные, так и переводные; собственно переводы и оригинальные произведения Жуковского, которые «не могут быть названы романтическими» (VII, 186). К последним Белинский относил «послания» и «разные патриотические пьесы». Их критик считал самыми неудачными произведе-

пиями в творческом наследии поэта. «Жуковский, — писал Белинский, — по натуре своей — романтик, и ничто так не вне его таланта и призвания, как стихотворения общественные, на исторической почве основанные» (VII, 186).

Одно из таких стихотворений — «Бородинская годовщина» — сыграло определенную роль в идейной эволюции самого Белинского, став поводом для написания первой из трех его статей эпохи так называемого «примирения с действительностью». Но уже и тогда это стихотворение как художественное произведение вызвало сдержанный отзыв критика, считавшего, что «стихотворение, обязанное своим появлением не прихотливому порыву фантазии, а навеянное современным событием и ограниченное во времени своего появления» «не должно подвергаться в целом строгой критике» (III, 249), так как, вероятнее всего, не способно выдержать ее.

Позже это стихотворение практически исчезает из поля зрения Белинского-критика.

Обозревая высказывания Белинского о Жуковском и его творчестве, и приведенные здесь, и опущенные за недостатком места, можно, думается, указать на их главную мысль. Не все аспекты творчества поэта равно близки критику. Жуковский не представляется ему таким блистательным, могущественным реформатором стиха и творцом, каким был великий Пушкин, но даже и рядом с Пушкиным Жуковский не тускнеет, сохраняя в русской поэзии свое и только свое место. «Словом: Жуковский есть поэт с необыкновенным энергическим талантом, поэт, который никогда не забудется, которого никогда не перестанут читать...», — пишет Белинский уже в 1834 г. и сохраняет это убеждение до конца своей критической деятельности (I, 62).

Несколько иначе, чем Белинский, воспринимал творчество и личность Жуковского Герцен. Для него менее важны попытки теоретически осмыслить поэзию Жуковского и ее значение. Преобладают личные воспоминания, непосредственные связи. От Жуковского неотрывны воспоминания о юности самого Герцена, «юности» русской литературы. В «Записках одного молодого человека» Герцен, восстанавливая в памяти начало 20-х годов XIX в., писал: «...поклонение юной литературе сделалось безусловно, — да она и могла увлечь именно в ту эпоху, о которой идет речь. Великий Пушкин явился царем-властителем литературного движения; каждая строка

его летала из рук в руки; печатные экземпляры „не удовлетворяли“, списки ходили по рукам. „Горе от ума“ наделало более шума в Москве, нежели все книги, писанные по-русски... Жуковский переводил Шиллера, Козлов — Байрона, и во всем, у всех была бездна надежд, упований, верований горячих и сердечных»<sup>4</sup>.

Достаточно хорошо известна помощь Жуковского, оказанная в 1837 г. сосланному в Вятку молодому Герцену. Жуковский, тогда воспитатель наследника русского престола, будущего императора Александра II, обратил внимание на выделявшегося своей образованностью молодого чиновника, который сопровождал по выставке изделий Вятского края великого князя и его свиту. Во второй части «Былого и дум» Герцен вспоминает эту встречу с поэтом. Получила она отражение и в письмах Герцена, написанных невесте, Наталье Александровне Захарьиной, сразу же после событий. 18 мая 1837 г. Герцен сообщал ей: «... вся свита наговорила мне тьму комплиментов, особенно знаменитый Жуковский, с которым я час целый говорил; завтра в 7 часов утра я еду к нему» (XXI, 170). Подробностей этой встречи мы, к сожалению, не знаем.

При участии поэта Герцен был переведен во Владимир, гораздо ближе расположенный к Москве, чем глухая тогда Вятка. В своем знакомстве с Жуковским романтично-восторженно настроенный тогда Герцен видел даже нечто провиденциальное: «...это была одна из решительнейших минут моей жизни, она привела меня в Владимир, она, может, еще проведет и через всю жизнь» (XXI, 263).

Встрече с Жуковским, «поэтом-романтиком» (XIII, 337), посвящено одно из самых ранних автобиографических произведений Герцена — повесть «I maestri» («Мастера»). Повесть не сохранилась, но из герценовских писем 30-х годов мы знаем, что Герцен собирался рассказать в повести о своих встречах с тремя представителями русского искусства. Он писал Н. А. Захарьиной о своем замысле: «Эта статья „I Maestri“ — первый опыт прямо рассказывать воспоминания из моей жизни — и она удачна. „Встреча“, которая у тебя, — частный случай; эта уже захватывает более и представляет меня в 1833, 1835, 1837 году — годы, отмеченные в ней тремя встречами: Дмитриев, Витберг и Жуковский» (XXI, 179).

---

<sup>4</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 268. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Таким образом, будущий автор «Былого и дум» начинал как мемуарист с воссоздания в слове своего знакомства с Жуковским. Известно, что, кончив «I Maestri», Герцен посылал повесть самому Жуковскому, с нетерпением ожидая мнения поэта и его замечаний. Они, судя по пересказу Герцена, оказались характерными для творческого и человеческого облика Жуковского: сатирический элемент, пропикший, по-видимому, даже в это автобиографическое произведение Герцена, оказался чуждым для поэта.

Жуковский принимал участие и в дальнейшей судьбе Герцена в ее критические моменты. В частности, ходатайствовал за Герцена перед Дубельтом накануне второй герценовской ссылки в Повгород. Герцен упоминает об этом в «Былом и думах», но каких-либо подробностей московских и петербургских встреч Жуковского и Герцена в конце 30-х — начале 40-х годов мы не знаем. Лишь в декабре 1839 г. Герцен напишет из Петербурга жене: «...я был у Жуковского — он тот Жуковский, о котором писано в „I Maestri“» (XXII, 64). Сообщает Герцен и о попытках Жуковского помочь сосланному в Вятку архитектору А. Л. Витбергу. Жуковский, пишет Герцен самому Витбергу, «принимает в вас участие художника и поэта» (XXII, 70).

В 30-е годы Герцен много читает Жуковского. Если в отношении Белинского к Жуковскому с самого начала критической деятельности может быть отмечено пусть и уважительное отношение к поэту, но все же уважение как к явлению литературы и культуры прошлого, хотя поэт был еще жив и творил, то для Герцена Жуковский долгое время — настоящее русской литературы. «Сейчас прочел я „Ундину“ Жуковского, — пишет он Н. А. Захарьиной в июне 1837 г., — как хорош, как юн его гений. Я пришлю ее тебе. Вот два стиха, служащие лучшим выражением моего прошлого письма, продолжением его:

В душиной долине волна печалью трещет и бьется;  
Влившись в море, она из моря назад не польется.

Мы два потока; ты — широкий, ясный, отражающий вечно голубое небо, с солнцем. Я — бурный, подмывающий скалы, ревущий судорожно, — но однажды слитые, не может быть раздела. Пусть люди делают, что хотят, *волна назад не польется*» (XXI, 179).

Неизжитый еще самим Герценом романтизм дает себя знать в этом отзыве, в приведенной цитате, в самом спо-

собе говорить о любви с помощью близкого душе поэтического произведения. В письме от 23 декабря 1836 г. он снова проводит параллель между произведением Жуковского и своими отношениями с невестой: «Читала ли ты у Жуковского „Абадонну“:

Сумрачен, тих, одинок на ступенях подземного трона,  
Зрелся, от всех удален, серафим Абадонна; печальной  
Мыслью бродил он в минувшем . . . . .

он вспомнил

Прежнее время, когда он, невинный, был друг Абдиила...

Ты, Наташа, мой Абдиил — мой ангел-хранитель...» (XXI, 130).

Более того, для романтически воспринимаемой Герценом личности Натальи Александровны чтение Жуковского — почти единственное, которое может удовлетворить потребности ее ума и сердца, соответствовать особенностям ее душевного «идеального» склада. «Шиллер — вот твой автор, — пишет Герцен невесте 11 марта 1838 г., — еще кто? — Жуковский — и только» (XXI, 324). Обращая внимание Натальи Александровны на осуществленный Жуковским перевод «Орлеанской девы» Шиллера, Герцен замечает: «...прочти непременно — и там все твое, высокое, небесное» (XXI, 123).

К 40-м годам Герцен утрачивает вместе с романтизмом живой интерес к поэзии Жуковского, но она навсегда остается для него ярким знаменем времени, порождением и признаком определенной эпохи русской жизни. Характеризуя Дмитрия Круциферского в своем романе «Кто виноват?», Герцен как на черту многозначашую указывает на то, что его герой «свято верил в действительность мира, воспетого Жуковским» (IV, 156). В сущности, само чувство любви у героев, Дмитрия и Любоньки, возникает в значительной мере под влиянием поэзии Жуковского. Они, не без юмора замечает Герцен, «раздували свою любовь Жуковским» (IV, 51). В любви Круциферский объясняется с помощью баллады Жуковского «Алина и Альсим»: «Пока они читали „Ивиковы журавли“, все шло хорошо, но, открыв убийцу по этому делу, они перешли к „Алине и Альсиму“, — тогда случилось вот что. Круциферский, прочитав дрожащим голосом первую строфу, отер с лица своего пот и, задыхаясь, осилил еще следующие стихи:

Когда случится жизни в цвете  
Сказать душой  
Ему: ты будь моя на свете,—

остановился и зарыдал в три ручья; книга выпала у него из рук, голова склонилась — и он рыдал, рыдал безумно, рыдал, как только может рыдать человек, в первый раз влюбленный. „Что с вами?“ — спросила Любонька, у которой тоже сердце билось сильно и слезы повернулись на глазах. „Что с вами?“ — повторила она, боясь всей душой ответа. Круциферский схватил ее руку и, одушевленный какой-то новой, неведомой силой, не смея, впрочем, поднять глаз, сказал ей: „Будьте, будьте моей Алиной!..“ (IV, 51—52). Ситуация чрезвычайно близка той, через которую прошел, как мы говорили выше сам Герцен в годы своей молодости. В романе Герцен безжалостно соединил лиризм сцены с иронией, причем безжалостно не только по отношению к своим героям, но и по отношению к собственным романтическим настроениям недавнего еще тогда прошлого.

Вместе с тем, что явствует из речей председателя уголовной палаты, Жуковский в романе выступает представителем «новой» русской литературы и противопоставляется поэтам XVIII в., таким, как Богданович, например. Творчество Жуковского чуждо и непонятно людям, воспитанным в старых литературных традициях, или косных. «...Не понимаю новых книг, — заявляет председатель, — с Василия Андреевича Жуковского начиная» (IV, 75).

Впрочем, отношение Любоньки к столь прямому отождествлению мира поэзии Жуковского с миром действительности, которое обнаружил Круциферский, непросто: оно в целом ближе к авторскому времени создания романа. Ее смущает, что она именуется Алиной, она предпочла бы остаться самой собой (IV, 60). Этот, на первый взгляд, малозначительный штрих, тем не менее так же недвусмысленно указывает на то, что Любонька обгоняет в своем развитии, в своем понимании жизни Круциферского, как и другие, более яркие события романа.

Уже будучи за рубежом, Герцен проявляет интерес к переводческой деятельности Жуковского. В 1849 г. он просит достать ему перевод «Одиссеи» и вначале горячо восхищается им: «„Одиссея“ прибыла, отошлю ее, только когда прочту. Гекзаметр — великолепец, это настоящая греческая речь» (XXIV, 10). Правда, вскоре, продолжая читать перевод Жуковского вместе с И. С. Тургеневым, Герцен становится более сдержан в своей оценке. «„Одиссея“ Жуковского, — сообщает он Гервегу, — все же упала

в моих глазах... Представь себе, что размер ни разу не меняется, сплошной дактиль...» (XXIV, 15).

Не раз упоминается Жуковский в материалах «Колокола». Иллюзорные надежды, которые Герцен возлагал на Александра II в первое время его царствования, в какой-то мере были связаны и с тем, что воспитателем его был Жуковский. Герцен прямо говорит об этом в своем письме к императору (XII, 273), нередко ссылаясь на этот факт и позднее. Рассказывая в одной из заметок о зверствах, совершающихся под эгидой Александра, Герцен, обращаясь к нему, замечает: «Таких ужасов вы не найдете в балладах Жуковского» (XV, 82).

Нисколько не заблуждаясь насчет политических воззрений поэта, прямо указывая в работе «О развитии революционных идей в России», что Жуковский, подобно Карамзину, «попался» в «императорские сети» (VII, 191), Герцен тем не менее до конца сохранил личное уважение к поэту и признательность ему. Но дело, конечно, к личным чувствам не сводимо. Как и Белинский, Герцен признавал большую значимость творчества и личности Жуковского для русской культуры, для нравственной жизни русского общества. Жуковский в представлении Герцена навсегда остался «поэтом, которого любила Россия» (XII, 273).

Отношение к наследию Жуковского со стороны Чернышевского и Добролюбова, близкое между собой, отличалось рядом существенных черт по сравнению с отношением Белинского или Герцена. И главное различие заключалось в том, что для Чернышевского и Добролюбова творчество Жуковского — это уже факт истории литературы, причем факт, достаточно хорошо осмысленный критикой, особенно Белинским, а не живое явление современности.

Чернышевский высоко ставил переводческую деятельность Жуковского. Он считал даже, что как переводчик Шиллера поэт не был вполне оценен своими современниками. «Жуковский перевел Шиллера, — пишет Чернышевский в статье „Сочинения Пушкина“.— Поняли ль его? Оценили ль сколько-нибудь? Нет, эффект производил не „Кубок“, не „Торжество победителей“, а пустые „Людмила“ или „Ленора“ и нелепые баллады Саути „О том, как старушка ехала на копе и кто ехал с нею“; ведь Жуковский для своих читателей имел интерес как „балладник“, а не как переводчик Шиллера»<sup>5</sup>. Переводы

<sup>5</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 2. С. 474. Далее ссылки на это издание даются в тексте.



Жуковского надолго сохраняют свое значение, что же касается его оригинальных произведений, то они, полагает критик, для новой эпохи почти не представляют интереса и «после Пушкина, Лермонтова, Кольцова и других новейших поэтов, конечно, утратили большую часть своей прежней цены» (IV, 506). Поэтому Чернышевский в своих статьях уделяет мало внимания вопросу о художественном значении поэтических произведений Жуковского. Считая проблему решенной, Чернышевский в целом присоединяется к мнению Белинского. Подобно ему, Чернышевский в своей работе о Лессинге отмечает, что Жуковским «в поэзию введен был человек, истинно человеческий пафос вместо подражательной формалистики и холодного блеска обстановки...» (IV, 149). Но, подчеркивает Чернышевский, творчеству Жуковского еще чуждо было «национальное содержание». И постольку, поскольку «введение его должно было составить новый фазис литературного развития», Жуковский оставался на предшествующей, значительной, но все же изжившей себя стадии истории русской литературы.

Жуковский «познакомил нас в поэзии с человеческими (вообще человеческими, а не нашими именно) чувствами... Чувствами девушки, у которой убит милый („Ленора“), юности, бросающегося на неизбежную почти смерть, чтобы получить руку любимой... („Кубок“») — «это еще не мы как русские», пишет Чернышевский, «но мы как люди» (IV, 148).

Чернышевский считал, что национальная культура вообще и литература в частности проходят в начале своего развития этап подражания более развитым культурам иных стран: таким, например, было влияние Англии и Франции на искусство Германии. Тот же путь прошло и русское искусство. «Все народы, — писал Чернышевский, — двигаясь вперед при помощи успехов, совершенных более счастливыми их собратьями, всегда сначала подчинялись формалистическому влиянию, потому что форма понятнее содержания для неразвитого человека; но потом, когда умственные сношения становились теснее, благодаря формалистическому сближению, начиналась возможность вдумываться и в содержание цивилизованной жизни, формы которой были уже известны. Тогда иноземное влияние переставало быть противоположно народной жизни, — напротив, при помощи уроков и истин, выработанных жизнью собратьев, народная жизнь быстро развивалась, развивалась сообразно собственным потреб-

ностям и условиям, то есть вполне самостоятельно, так что исчезал всякий след умственной зависимости от других народов именно в то время, когда сближение с ними начинало приносить обильнейшие плоды» (IV, 65).

Деятели культуры, в творчестве которых осуществляется этот переход, приобретают тем самым особое значение. В немецкой культуре, по Чернышевскому, таким деятелем выступает Лессинг, в русской — Жуковский. Тот и другой наполняют уже усвоенную «форму» гуманистическим содержанием. Однако, в отличие от Лессинга, Жуковскому свойствен гуманизм еще абстрактный; «новый фазис литературного развития» начинается с творчеством Пушкина, с появлением «Евгения Онегина», поэтому в историко-литературной концепции Чернышевского Жуковский занимает хотя и важное, но рядом с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем сравнительно скромное место.

Наиболее полно взгляд критика на личность Жуковского получил отражение в рецензии на «Сочинения В. Жуковского», вышедшие в 1857 г. пятым изданием. Здесь же содержится анализ философских, политических и эстетических воззрений поэта. Главное внимание, однако, Чернышевский уделяет тому, что представляется ему в деятельности Жуковского не менее важным, чем его поэтическое творчество, — влиянию, которое оказал он «как человек с данным настроением души и образом мыслей на характер произведений некоторых наших замечательных писателей, находившихся с ним в тесной дружбе, особенно на Пушкина и на Гоголя в последние годы их жизни» (IV, 581). Не только с точки зрения оценки и понимания его собственного творчества, но и с точки зрения значения его личности для судьбы русского искусства сведения о жизни, переписка Жуковского «должны представлять множество фактов, драгоценных для истории» (IV, 581).

Собрание сочинений, куда вошли произведения, ранее не публиковавшиеся, показывает, что поэтический дар Жуковского и его личность, очевидно, заключали в себе гораздо более силы и самостоятельности, чем это могло казаться ранее. Чернышевский акцентирует это новое представление о Жуковском, когда пишет: «Люди, воображавшие, что Жуковский, хотевший обыкновенно довольствоваться менее блистательною, но не менее полезною ролью переводчика-поэта, не мог быть по своей натуре оригинальным творцом-поэтом... увидят разительное

доказательство того, до какой самобытности мог возвышаться Жуковский, если хотел того» (IV, 583).

Чернышевский выделяет произведения Жуковского, написанные в последние два десятилетия его жизни и вошедшие в раздел «Размышления и замечания». Это главным образом заметки на религиозные и моральные темы, проникнутые, как отмечает Чернышевский, «духом христианского прозорливого благочестия» (IV, 587). В подцензурной статье Чернышевский не высказывает прямо своего отношения к «Размышлениям и замечаниям». При поверхностном чтении рецензии может даже создаться впечатление, что он сочувствует им. Однако в действительности религиозные настроения Жуковского интересуют критика не сами по себе, а лишь в той мере, в какой они повлияли на других, прежде всего — на Гоголя.

«Нет никакого сомнения,— пишет Чернышевский,— что беседы, письма и советы Жуковского, который был ближайшим к Гоголю человеком в долгие годы, проведенные Гоголем за границею,— Жуковского, мнения и советы которого Гоголь высоко ценил уже и потому, что Жуковский был посредником между им и высшими сферами жизни, и потому, что Жуковский заслуженно пользовался высоким уважением от всех, чьими чувствами дорожил Гоголь, и потому, наконец, что Жуковский был образованнее его,— нет никакого сомнения в том, что беседы, письма и советы Жуковского имели очень сильное участие в развитии созерцательно-христианского направления, которому преданся Гоголь» (IV, 588). И преданся с гораздо большей страстностью, чем сам Жуковский, допустив, по выражению Чернышевского, ряд «странных промахов».

Имея в виду «Выбранные места из переписки с друзьями», Чернышевский замечает: «Гоголь издал книгу, которая привела всех в изумление, очень неблагоприятное для автора.— Жуковский при жизни никогда не печатал ничего такого, что не было бы встречаемо похвалами. Одною из причин этой разницы между учителем и последователем была образованность Жуковского, удерживавшая его от таких выводов, которые могли бы не поправиться образованным людям... Другая причина разницы, еще более важная, заключалась в самих темпераментах этих двух людей. Жуковский, хотя идеалист, отличался вообще мягкостью, можно сказать умеренностью характера, не допускавшею его ни до каких крайностей и неловкостей. Гоголь по натуре своей был энтузиаст, не отступавший ни перед чем в эпоху увлечения» (IV, 588).

Продолжая сопоставление патур Жуковского и Гоголя в рецензии на «Сочинения и письма Н. В. Гоголя. Издание П. А. Кулиша», Чернышевский писал: «Умеренность и житейская мудрость — вот отличительные черты патуры Жуковского по вопросу о применении теории к жизни. При таких качествах теория оказывалась содействующею у Жуковского мудрому устройению своей внутренней жизни, мирных отношений к людям, нимало не стесняющею сил и деятельности таланта. У Гоголя было не то» (IV, 663).

В связи с разбором сочинений, писем и заметок Жуковского и анализом влияния личности и взглядов поэта Чернышевский высказывает сожаление о недостаточности в его время знаний «об отношениях замечательных людей нашей изящной литературы к общественным вопросам» (IV, 588), видя в таком знании возможность объяснить причины многих фактов истории литературы. Публикация писем, воспоминаний позволяет глубже заглянуть в мир художника, понять изнутри его контакты с современниками, поэтому Чернышевский, руководствуясь интересами прежде всего своего времени, именно на «документ» обращает преимущественное внимание в рецензии на собрание сочинений Жуковского: «через», Жуковского ему важно было понять Гоголя, вокруг творчества которого продолжали кипеть страсти.

Важным обстоятельством предстало влияние Жуковского на Гоголя и в критике Добролюбова. Злободневность всего связанного в это время с творчеством великого писателя, придала некоторым из добролюбовских высказываний о Жуковском полемическую остроту, даже резкость. «...Жуковский, говорят, был в восторге от Гоголя, — пишет критик, — но не от того направления, за которое мы ценим Гоголя. И если Жуковский со своими друзьями имел на Гоголя влияние, то уж, конечно, не благотворное: для Жуковского или непонятно или противно было то *новое*, что проглядывало в авторе „Мертвых душ“...»<sup>6</sup>.

И все же отрицание не присуще отношению Добролюбова к наследию Жуковского в целом. В статье «О степени участия народности в развитии русской] литературы», определяя место и значение Жуковского, критик отмечает, что уже одно то, что стихотворения поэта читались всеми

<sup>6</sup> Добролюбов П. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 45. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

образованными русскими людьми, «составляет значительный шаг вперед» (II, 258) по сравнению с временами, когда поэзия была достоянием «только людей, не чуждых придворной жизни» (II, 257).

Добролюбов рассматривает художественное творчество Жуковского в рамках того периода русской литературы, который Белинский назвал «карамзинским». В историко-литературной концепции Добролюбова Жуковский — «поклонник и последователь» (II, 256) Карамзина, вполне разделяющий как достоинства, так и недостатки своего учителя. «...Карамзин и Жуковский получили в русском обществе такое значение, какого не имел ни один из предшествовавших писателей, — отмечает Добролюбов. — Чем же объяснить это? Тем, разумеется, что оба они удовлетворяли потребностям того общества, которое их читало» (II, 257).

Само расширение, пусть и относительное, круга читателей способствовало «приближению» литературы к «действительной жизни» (II, 258) и проявилось в поэзии Жуковского попыткой выразить словом «глубочайшие стремления человеческого духа» (II, 258).

Правда, критик явно не склонен переоценивать достижения Жуковского в деле сближения литературы с действительностью. В той же статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» Добролюбов пишет о содержании поэзии Жуковского: «Мечтательность, призраки, стремление к чему-то неведомому, надежда на успокоение там, в заоблачном тумане, патриотические чувства, обращенные к русским шлемам, панцирям, щитам и стрелам, соединение державинского парения с сентиментальностью Коцебу — вот характеристика романтической поэзии, внесенной к нам Жуковским. Одно только из русской народности воспроизвел Жуковский (в „Светлане“), и это одно — суеверие народное. И, кажется, только в этом отношении романтическая поэзия и могла соприкоснуться с нашим народным духом: во всем остальном она отделялась от него неизмеримой пропастью» (II, 256—257). Здесь сказалось понимание критиком народности прежде всего как непосредственной связи литературы с жизнью трудового народа, прямого отражения его взглядов, потребностей, интересов. Конечно, подобным требованиям поэзия Жуковского не удовлетворяла.

Но, несмотря на односторонность только что приведенной оценки, чаще всего Добролюбов сохраняет чувство

историзма в подходе к творчеству и личности Жуковского. И хотя поэзия Жуковского для Добролюбова во многом представляет собой явление, имеющее уже только исторический интерес, но в прошлом, считает критик, Жуковский заслуженно — «глава наших поэтов» (I, 10).

Был в жизни Добролюбова период, когда поэзия Жуковского оказалась внутренне близкой ему. Вскоре после кончины матери, 25 марта 1854 г., Добролюбов писал М. А. Кострову: «В последние дни читаю я Жуковского... и его элегическая поэзия подействовала еще больше на мою горечь. Каждая фраза, каждый намек на смерть, на вечную разлуку с любимыми страшно отзывался в моем сердце» (IX, 122).

Высоко ценит Добролюбов переводческую деятельность Жуковского. «Много наслаждений... почерпнет читатель в звучных и стройных стихах Жуковского, — пишет он о переводе „Одиссеи“.— ...Кто из современных поэтов мог объявить большие притязания на совершенную передачу нам произведений Гомера, как не Жуковский? Кто более его способен был проникнуться духом всемирной поэмы „великого старца“ и воплотить в русском слове гармонические звуки божественной эллиптической речи?...» (I, 11).

Пусть в данном случае перевод не совсем конгениален подлиннику, заслуга переводчика тем не менее очень велика: он знакомит читателя с одним из шедевров мировой литературы.

Еще выше оценка перевода отрывка из «Энеиды»: «Перевод Жуковского так же прелестен, как и все другие его переводы. Он даже удачнее других: у нашего поэта так много общего с Вергилием в душевной настроенности, и избранный Жуковским эпизод так был сроден его душе, так проникнут был именно тем духом, теми чувствами, которые особенно хорошо умел выражать Жуковский, что перевод его совершенно сохранил на себе общую печать подлинника...» (I, 25).

Добролюбов убежден: поэзия должна служить обществу, способствовать нравственному совершенствованию человечества. Ее воздействие тем сильнее, чем более поэт является художником в своих произведениях. «...Сильно почувствовать и правду и добро, найти в них жизнь и красоту, представить их в прекрасных и определенных образах, — пишет критик, — это может только поэт, и вообще художник» (I, 399—400).

Жуковский был художником. Обращаясь к его творчеству и его личности, революционно-демократическая критика никогда не забывала об этом, и все нюансы ее отношения к поэту в конце концов могут быть подытожены словами, которые принадлежат Чернышевскому, но под которыми, очевидно, подписались бы и Белинский, и Герцен, и Добролюбов: «...сам Жуковский мог ценить одни, мог не ценить другие из своих произведений, но история литературы должна дорожить каждой строкой, им написанною» (IV, 592).



## ЖУКОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII-XIX в.

Э. Л. АФАНАСЬЕВ

### *Настроения и мотивы русской литературы XVIII в. в наследии Жуковского*

Для В. А. Жуковского XVIII столетие значило необыкновенно много. В этом столетии он родился, прожил первые 17 лет, начал, в сущности, свою сознательную жизнь и творческую деятельность. Именно в это важное для него время складывалась основа мироощущения Жуковского, его понимание литературного труда, назначения писателя и литературы в жизни общества. И русская литература XVIII в. этого периода сыграла огромную роль в формировании Жуковского как человека, гражданина, поэта.

И позже, в первые два десятилетия XIX в., во многих своих размышлениях на литературные темы — будь то редакторская статья в «Вестнике Европы» или просто дневниковая запись — Жуковский учитывает прежде всего опыт и достижения русской литературы XVIII столетия. Последние не только исходный рубеж, с которого начал свое развитие Жуковский-творец, но и материал для осмысления путей будущей русской словесности.

Правда, в следующие десятилетия картина изменится. Тогда творческие свершения литературы XVIII в. будут уже значительно эстетически превзойдены сначала самим Жуковским, а вслед за ним Пушкиным, Боратынским, Гоголем и др. Однако это не могло полностью устранить влияния заветов русских писателей XVIII в. на одного из выдающихся представителей века последующего. Более того, многие черты творчества и личности В. А. Жуковского, по-видимому, и определились теми заветами. Некоторые из этих черт имеют принципиальное значение.



Как и всякий большой творец, В. Жуковский находится в сложных отношениях с предшествующей ему национальной литературной традицией. С одной стороны, очевидно, что сами эстетические достижения Жуковского стали возможны благодаря накопленному писателями XVIII столетия творческому, художественному опыту. С другой стороны, поэзия Жуковского — качественно новая эстетическая ступень в развитии нашей словесности, разительно отличающаяся от предшествующей ему поэзии. Жуковский не только подготовлен, не только продолжает, но и творчески спорит, творчески отрицает. Эти две стороны одного и того же явления не всегда учитывались одновременно. Они были очевидны, например, для Белинского<sup>1</sup>, но уже в середине XIX в., в исследованиях П. Плетнева, А. Никитенко, написанных сразу же после 1852 г., стал усиленно подчеркиваться момент различия<sup>2</sup>. Подобный акцент сохранится и дальше. С. Соловьев построит свою содержательную работу на тезисе противопоставления Жуковского и традиции XVIII в.<sup>3</sup> Те же исследователи, которые пытались вписать поэзию Жуковского в контекст литературной эпохи конца XVIII — начала XIX в., шли заведомо узким путем, объясняя феномен Жуковского заимствованиями из немецкой поэзии<sup>4</sup> или из западноевропейской романстики<sup>5</sup>, как бы расчлняя творчески сложное, по однородное явление на ряд мелких составных влияний.

Но явление Жуковского значило бы очень мало, если бы сводилось к подобного рода заимствованиям. Жуковский — удивительно цельный человек, с редким и еще небывалым достоинством пронесший через всю жизнь звание *поэта*. Самое понимание поэзии, поэта, назначения их в жизни нации было у него необыкновенно высо-

<sup>1</sup> См.: *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 141.

<sup>2</sup> См.: *Плетнев П. А.* О жизни и сочинениях Василия Андреевича Жуковского. СПб., 1853; *Никитенко А. В.* Василий Андреевич Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности. СПб., 1853.

<sup>3</sup> См.: *Соловьев С.* Взгляды В. А. Жуковского на поэзию. Харьков, 1903.

<sup>4</sup> См.: *Галюн И. П.* К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. Киев, 1916.

<sup>5</sup> См.: *Козмин Н. К.* О переводной и оригинальной литературе конца XVIII века и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского. СПб., 1904.

ким. Конечно, в этом Жуковский последовал выдающимся писателям XVIII в., но и отличался от них, и пошел значительно далее.

На протяжении всего XVIII столетия русские писатели добивались признания литературы насущным национальным делом, особой отраслью национальной жизни. В обществе же искусство складывать стихи долго цепилось лишь как приватное дополнение к основным занятиям. Ректор московской Славяно-греко-латинской академии, например, в «Правилах пиитических» говорил о лирической поэзии как об умении «писать похвальные стихи, особливо оды... Описывались сим родом поэзии торжества, радости, похвалы мужей и других вещей, времен, праздников, публичных мест и проч.»<sup>6</sup>. Это общее и даже расхожее мнение, но оно достаточно точно отражает рутинное отношение к поэзии, как к легкой забаве, вроде иллюминации или фэйерверка. Впрочем, с этим мирились, пицу для этого давали порой и сами творцы:

Нет дел — играю на бирюльке,  
Средь муз с Горацием пою<sup>7</sup>.

Стихи — нечто отличное от «дела», и ими следует заниматься, когда нет «дел». Здесь нет нужды перечислять многочисленные факты и примеры, казалось бы, доказывающие нам, что поэты занимались поэзией между делом, на досуге. Все эти примеры уже тщательно собраны, но, взвешивая их, необходимо принимать во внимание ряд уточняющих обстоятельств.

Конечно, некоторые, даже виднейшие представители поэзии XVIII в., стремясь убедить общество в важности своего дела, порой позволяли себе высказывания, которые впоследствии сочтут двусмысленными. Третьяковский, например, называл поэзию «утешной и веселой забавой», а поэтические произведения «фруктами и конфетами на богатый стол по твердых кушаний». Кажется, странно слышать такое в устах человека, который прямо-таки выстрадал свое право на занятие поэзией. Но говорил он так из лучших побуждений, желая подчеркнуть эстетическую красоту, своеобразную «сладость» поэтических творений, а также легкость и артистичность самих занятий поэзией. Это — защита эстетического пачала в поэ-

<sup>6</sup> Аполлос [Байбаков А. Д.]. Правила пиитические. М., 1774. С. 26.

<sup>7</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1982. С. 115.

зии, по заплата неловкая, и XIX век не простит Третьяковскому неловкости выражения.

Дело, конечно, не только в том, что в XVIII столетии общество еще не было готово оценить всю глубину дерзновенных притязаний поэзии и потому не принимало ее всерьез, но и в том, что и сама поэзия еще только училась держаться с достоинством и принимать себя всерьез. Ведь у того же Державина мы найдем достаточно выражений, когда он говорит о поэзии высоко, называя ее не иначе как «высшим даром богов», но и Третьяковский, и Державин, и другие писали порой оды, которые поистине были написаны «на случай» и которые этому божественному происхождению поэзии соответствовали мало. Вспомним простодушный рассказ Державина о написании им оды «Изображение Фелицы»<sup>8</sup>. У Жуковского подобного мы уже не встретим: писать не то, что «сердце хочет», а чего от тебя ждут, Жуковский не мог.

Вместе с тем Жуковский разительным образом отличался от «эпикурейских поэтов» начала XIX в. — «угодников красоты», «мудрых греховодников», — находящихся счастье в «пленительных грехах», а в поэзии не отыскивавших ничего, кроме «забавы». И это во многом потому, что Жуковский усвоил лучшие традиции XVIII в. «Просвещение и добродетель! — соединим их неразрывным союзом; да царствуют они совокупно в душах наших», — написал он 15-летним мальчиком в 1798 г., но это стало его жизненной программой, которой он следовал неотступно<sup>9</sup>.

Жуковский удачным образом соединил возвышенные представления кружка дворянских поэтов 60-х годов XVIII в. об универсальной способности литературы решать просветительские задачи<sup>10</sup> с не менее возвышенными настроениями кружка Хераскова, которыми он питался в университетском благородном пансионе. Не утратив просветительского пафоса, Жуковский обогатил его высоким морально-нравственным смыслом. Конечно, первым это сделал не он, а Херасков, Карамзин или даже М. Н. Муравьев. Но случай с Жуковским оказался значительнее для последующей русской литературы, ибо

<sup>8</sup> См.: *Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1984. С. 128.

<sup>9</sup> *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 9. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>10</sup> См. об этом, напр.: *Степанов В. П.* К вопросу о репутации литературы в середине XVIII в. // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 116.

защита этой программы теперь была поручена творческим силам великого поэта.

Жуковский верит в социально активную, общественно-преобразующую роль поэзии. С наибольшей полнотой этот его взгляд проявился в редакторских статьях «Вестника Европы», и в первую очередь в статье «Письмо из уезда к издателю» (1808).

Здесь представлена картина идеального сообщества, социально-правственной гармонии, достигаемой лишь тогда, когда каждый человек откроет в себе творческие пачала («приблизжить к творческой свою человеческую патуру», IX, 24). Средством же, помогающим всего этого достичь, выступает просвещение, понятое широко и включающее в себя и искусства, и поэзию. Последнее существенно, ибо просвещение, по Жуковскому, это не просто знание, а именно моральное знание, в распространении которого литературе, поэзии принадлежит первенствующая роль.

Эта картина социального мира и всеобщего благоденствия не имела целью опрокинуть представления русских просветителей конца XVIII в. о социальной дисгармонии (А. Радищев) или о всеобщем упадке нравов (Д. Фонвизин, М. Щербатов), но термины, ключевые слова и понятия, используемые Жуковским, говорят о том, что такие представления ему не только хорошо известны, но что их он принимает как данное, как исходное, от которого общество и начинает свой путь ко всеобщему счастью.

Просвещение должно избавить человека от власти «обстоятельств», показав ему, что сам он «выше всего», что «красота» и «счастье» «внутри него» и их надо только уметь увидеть и понять. Преобразование общества, совершаемое «просвещением», исправит нравы, восстановит истинно человеческие отношения между людьми, в частности в семье, между родителями и детьми, между супругами и т. д. («понятия о супружестве очистятся»). Если мы сравним это с тем, что писал, например, Щербатов в начале своего памфлета «О повреждении нравов в России» («Несть ни почтения от чад к родителям... Несть ни родительской любви к исчадию... Несть искренней любви между супругов... Несть дружбы...» и пр.<sup>11</sup>), то поймем, что Жуковский отталкивается от суждений наших моралистов конца XVIII в., желая отыскать им прочую альтернативу.

---

<sup>11</sup> Щербатов М. М. Соч.: В 2 т. СПб., 1898. Т. II. С. 133—134.

Конечно, набросанная юношеским пером Жуковского картина всеобщего счастья идеальпо возвышенна и мало учитывает реальные обстоятельства. Однако существенно, что в этой всеохватывающей утопической картине искусству, поэзии принадлежит социально важная и социально активная роль. Эта творческая сверхзадача потребовала и особого критерия красоты: Жуковский называет его — «морально-изящное». Подобный критерий он сохранит, в сущности, уже навсегда, не приемля голой эстетизации или «искусства для искусства». Даже эстетический идеал Жуковского, который он выражает словами «чистая красота», только по названию кажется нам вышедшим из-под власти «морального». Но это терминологический обман. Высшая красота — благо, добро, и искусство никогда не должно разлучаться с высочайшими преобразовательными задачами, а значит, никогда не должно переставать быть «моральным». Поэтому-то и поэты, говорит Жуковский, с одной стороны, «избранники небес, поставленные высоко над толпой», с другой — данники, ибо «это высокое положение налагает на них и особые обязанности: последние заключаются в выполнении требований высшей этики» (Письмо к Батюшкову, 1812).

Все это служит основанием и при рассмотрении Жуковским русской литературы XVIII в. В статье «О критике» (1809) он пишет, что «в сочинениях Ломоносова, Державина, Дмитриева, Карамзина и еще некоторых новейших найдутся образцы, довольно близкие к... идеалу изящного...» (IX, 99). Правда, далее он оговорится, что словесность наша небогата и что она «едва начинает выходить из младенчества». То, что написано в XVIII столетии, не потому, как правило, не годится в «образцы», что у нас нет эстетических достижений, а потому, что «моральное» и «изящное» еще были разлучены и редко удачно соединялись в одном произведении. Поэтому-то, говорит Жуковский, мы имеем как бы «предчувствие искусства», а не само искусство.

Из старых писателей XVIII в. наиболее близким Жуковскому, пожалуй, оказывается Кантемир. Сатирам первого русского писателя нового времени Жуковский посвятил большую статью в «Вестнике Европы» — «О сатире и сатирах Кантемира» (1809).

Статья о Кантемире — вторая из статей Жуковского на подобную тему. В первой он говорил о басне и баснях

И. Крылова<sup>12</sup>. Две эти статьи однотипны и по названию, и по плану, и по исполнению и как бы выдают склонность Жуковского к написанию своеобразной истории нашей словесности. И, видимо, будь такой замысел исполнен, читатели нашли бы здесь обзор достижений русской литературы в различных *жанрах*; достижений, просмотренных с высоты новой точки зрения, о которой мы говорили. Ибо Жуковский не только соотносит «образцы» русской литературы с западноевропейскими и мировыми (басни И. Крылова с Эзопом и Лафонтеном, сатиры А. Кантемира с Горацием, Ювеналом и Буало), но нацелен на обнаружение истинной поэзии, в основании которой лежит «морально-изящное».

Аптиох Кантемир, по мнению Жуковского, «принадлежит к цемным классическим стихотворцам России» (IX, 99). Говоря далее о двух направлениях в мировой сатирической литературе, представленных именами Горация и Ювенала, Жуковский находит в поэтической практике Кантемира черты обоих этих направлений и заявляет: «Мы имеем в Кантемире нашего Ювенала и Горация» (IX, 104). Такая формулировка кажется на первый взгляд уязвимой: уж очень напоминает напыщенные характеристики (нередко автохарактеристики), бывшие в особенном ходу в литературе молодой, в литературе в период становления ее самосознания, по анализ Жуковским творчества Кантемира отличается вдумчивостью и современностью прочтения.

Живя во времена «неограниченного деспотизма» и «самой отвратительной низости и самого отвратительного разврата», когда не пасть и устоять было непросто, Кантемир, подчеркивает Жуковский, сумел с честью проести звание российского литератора. Раболепству и низости он противопоставил истинное благородство помыслов и работу на пользу «просвещения и добродетели».

Хотя эта статья и является своеобразным откликом на столетний юбилей сатирика, обращение Жуковского к Кантемиру вряд ли можно объяснить только этим. К тому же статья его лишена юбилейного лоска. Полузабытый писатель привлекает Жуковского высоким и ответственным пониманием задач литературы, а также тем, что пытался активно служить делу просвещения народа («поэзия — орудие народного воспитания»). Жуков-

---

<sup>12</sup> О статье Жуковского «О басне и баснях Крылова» см. в наст. сб. работу А. С. Курилова.

ский умело вычлещает то, что осталось действительным и значимым в наследии Кантемира. Он пишет, что «по *языку и стопосложению* Кантемир должен быть причислен к стихотворцам старинным, но по *искусству* он принадлежит к новейшим и самым образованным» (IX, 108). Жуковский с уважением и сочувствием разбирает сатиры Кантемира, попутно разъясняя читателям истинное назначение этого жанра. Искусство сатиры, пишет он, является «истинно полезным» в деле просвещения, когда оно соединено «с высотой чувств» и «твердым уважением обязанностей человека и гражданина». Настоящая сатира поэтому имеет ясное представление о нравственном идеале: руководимый таким представлением сатирик бичует пороки и общественное зло, понуждая читателя двигаться в сторону идеала. Вот и Кантемир как истинный и выдающийся сатирик «осмеивает моральное безобразие и тем более привязывает нас к красоте моральной» (IX, 101).

Статья Жуковского не только обнаруживает изрядный критический дар ее автора и его умение актуально прочесть творчество полузабытого писателя, спасти этого писателя от забвения. Она заметно противостоит своим высоким пониманием сатиры общему мнению 10-х годов XIX в., унизившему сатиру до сведения личных счетов и пр.

Конечно, восхищаясь Кантемиром, благородством его общественно-литературного поведения, Жуковский не преминет добавить, что «стихотворство» было для Кантемира «отдохновением» (IX, 117). Из статьи вообще мы мало узнаем о Кантемире-человеке, что и понятно: Жуковский не мог его знать даже по рассказам очевидцев. Жуковскому оставалось только догадываться, сколь удачно соединялись в Кантемире поэт и человек, сколь благородный сплав дало такое соединение...

Последнее же для Жуковского очень важно, и он всегда был к этому исключительно чуток. Он близко знал всех знаменитых русских писателей XVIII столетия, благополучно переживших век своей славы. В их числе были Андрей Болотов и Михаил Херасков, Иван Дмитриев и Гавриил Державин, Платон Левшин и Иван Крылов и др. Ивана Лопухина он избирает в исповедники во времена своей сердечной смуты. Он не успел встретиться, пожалуй, лишь с И. Богдановичем, жившим уже безвыездно в Курске, да с Н. Новиковым.

Имена все славные, и было из кого выбрать наставника. Но он всю жизнь называет себя учеником Карамзина,

и это во многом еще и потому, что именно Карамзин воплощал его человеческий идеал.

«У меня в душе есть особенно хорошее свойство, которое называется Карамзиним: тут соединено все, что есть во мне доброго и лучшего... Я желаю быть ему подобным в стремлении к хорошему...»<sup>13</sup> «С... благодарностию сердца укажу на Карамзина, которого непорочная душа прошла по земле, как ангел света, и от которого осталось отечеству, в созданной им его Истории, вечное завещание... на любовь ко благу и правде, на благоговение пред всем высоким и прекрасным» (X, 86). Между двумя этими высказываниями годы, десятилетия, в сущности, вся жизнь, девиз которой тоже «списан» с Карамзина: «писать как можно лучше, с доброй целию, и жить, как пишешь — вот все»<sup>14</sup>.

Когда на закате своих дней Жуковский возражал Гоголю в письме-статье «О поэте и современном его значении» (1848), то это был спор двух представлений об идеале, который можно истолковать как спор двух поколений и даже веков. Для Гоголя человеческий идеал — Пушкин; идеал недостижимый в настоящем и даже обозримом будущем. Пушкин, по Гоголю, это русский человек через 200 лет. Но подобное восклицание не ошеломило Жуковского. Он и к Пушкину прилагает свои, кажущиеся, может быть, старомодными, но очень крутые мерки, которые Пушкин, по Жуковскому, только начал оправдывать.

Жуковский говорит, в сущности, простые и важные вещи о том, что для того, чтобы произнести правильное, пужное слово, нужно и жить правильно. В жизни поэта-человека, перед которым стоят истинно высочайшие задачи, слово и поведение связаны неразрывно. Слово и поведение должны взаимно поощрять друг друга в дальнейшем стремлении «к высокому». Правда и глубина высказанного слова должна отражаться в жизни, должна изменять жизнь и поступки (ср.: «и жить как пишешь»). С другой стороны, эта измененная жизнь помогает увидеть и запечатлеть новую, более высокую правду, более высокую нравственную красоту.

«Учителем и проповедником может быть только тот поэт, слова которого соответствуют делам его», — подыто-

---

<sup>13</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1878. Т. VI. С. 426.

<sup>14</sup> Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 165.



живает Жуковский. Положение поэта слишком важное, слишком особенное, чтобы он мог размещиваться на такое, что мало или никак не соответствует тому, что поэт говорит.

Его укоры Пушкину как раз такого свойства. «Талант — ничто; главное — величие нравственное», — не устает повторять Жуковский. Ты будешь достоин твоего дара, если «с *высокостью* гения соединишь и *высокость цели*» (XII. С. 109, 110).

Пушкин пишет:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон...  
...меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

(«Поэт», 1827)

Жуковский не приемлет ничтожества. «Я жил, как писал, остался чист и мыслями, и делами», — с гордым достоинством, почти вызовом ответит он императору. Поэт как бы остается глух к подобным колебаниям («ничтожество» — «возвышенность»), он уже обрел такое, что раз и навсегда низвело и обесценило «суетный свет» и его «заботы»; для него «священная жертва» производится ежедневно, ежедневно, что, впрочем, не мешает приносить эту «жертву» радостно и легко, ибо она не иное что, как служение «высшему», «добродетели».

С высоты своего просветительского идеала Жуковский оценивает и состояние современной ему поэзии. Он встревожен тем, что искусство, поэзия, по его мнению, утрачивают способность ставить и решать сверхзадачи, замыкаясь на вопросах «художественного совершенства»: «Исполнит ли поэт свое призвание, когда, с одной стороны, будет иметь в виду только художественное совершенство произведений своих, а с другой, только успех, т. е. гордое самоубеждение в своем превосходстве и чародейную сладость хвалы и славы? Есть что-то чувственное, что-то упизительное, есть какое-то эгоистическое сибаритство в этом самобоготворении, в этой оргии самолюбия, в этом упоении самонаслаждения, которое в своих действиях так же губительно для души, как пьянство для силы телесной» (X, 84).

Конечно, теперь мы знаем, что вопросами, с такой остротой поставленными Жуковским (автономно ли творчество к поведению, жизни поэта? надо ли для создания вечного, великого, шедевров правильно жить?), были взволнованы все русские писатели. Не о своем ли нрав-

ственном авторитете, не о своем ли «добром имени» заболел Пушкин, когда накануне роковой дуэли говорил С. Карамзиной: «...мне нужно... чтобы доброе имя мое и честь были неприкосновенны во всех умах России»<sup>15</sup>. Но Жуковский эти вопросы поставил ранее, и не просто поставил, но и всю свою жизнь дал на них, можно сказать, наглядный ответ. Ответ, который, конечно, вошел в сознание нашей литературы и навсегда сохранился в ее памяти. На протяжении следующих десятилетий вслед за Жуковским вопросы творческого поведения будут решать Боратынский и Л. Толстой, Достоевский, Пришвин и т. д.

Этика Жуковского с ее настойчивым требованием служения Отечеству, с ее обостренным вниманием к соответствию слова и поступка оказывается парадоксально близка этике декабристов, выступления которых он не принял и осудил, а в чем-то смыкается с ней.

## 2

Роковой для декабристов 1826 год, год разгрома декабризма и физического уничтожения его вождей, был важным в жизни Жуковского и означен своего рода вехой. В этом году поэт получает приглашение стать воспитателем наследника русского престола (будущего Александра II) и без колебаний соглашается. А ведь это был непростой шаг, ибо согласие в данном случае означало, что на активной литературной деятельности ставится крест. Так, кстати, впоследствии и оказалось. Но Жуковский сознательно пошел на это.

Такое решительное и быстрое согласие можно объяснить разными причинами. Конечно, здесь было не только желание поскорее окунуться в деятельную работу и тем избыть, сгладить, приглушить память об утратах и потерях, еще столь чувствительно дававших о себе знать. (В 1823 г. умерла М. А. Протасова.) Не все в этом поступке можно объяснить и какими-либо тактическими соображениями, хотя Жуковский трезво понимал и особенности наступившего правления, и то, что, находясь в непосредственной близости к трону, он сможет деятельнее помогать развитию литературы, что зачастую сводилось к облегчению участи ее замечательных представителей. И действительно, так оно и было: как тут не вспомнить заступничества Жуковского за Ив. Кпреевского,

<sup>15</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1950. С. 135.

или Герцена, или ссыльных декабристов, как тут не вспомнить его всегдашней помощи Пушкину, Гоголю, Кольцову и др.! Вместе с тем поступок Жуковского был вызван и другими мотивами.

Думается, связь этого события в жизни Жуковского с разгромом декабристов не только хронологическая и что события 1825—1826 гг. подтолкнули Жуковского и ускорили принятие им решения. Пути декабристов Жуковский не принимал, вместе с тем он, по-видимому, небезосновательно считал, что теперь, после их выступления и его разгрома, дело освобождения, дело отмены рабства в России вновь отодвинулось на неопределенное время.

Жуковский не хотел признать нерушимой связь между монархией и крепостным правом<sup>16</sup>. Он столь же правозащитник монархического правления, сколь убежденный противник крепостной неволи. Его взгляды на сей счет общеизвестны, и он их не скрывал: он даровал вольную своим немногим крепостным еще в 1823 г., он деятельно помог освободиться от крепостной зависимости Т. Шевченко. Он, наконец, не боясь навлечь на себя царскую немилость, написал «Записку о Тургеневе» — документ не только истинной дружбы, но и изрядного гражданского мужества, в котором поэт открыто говорил о растлевающих последствиях крепостного права, о чудовищном анахронизме самого института рабства. И это в глаза царю.

События 1825—1826 гг. отодвинули исполнение ожиданий Жуковского, и теперь, полагал он, отмену крепостничества и процветание России можно приблизить только единственным путем — воспитанием будущего царя. Подобно русским просветителям XVIII в. — Ломоносову или Фонвизину, Щербатову или Карамзину, — Жуковский разделял веру в просвещенного монарха. Он хорошо знал о попытках того же Ломоносова или Сумарокова и Державина влиять на самодержцев. Поэты прямо адресовали свои оды держателям престола, побуждая их — нередко изображением желаемого, идеального — к практическим мерам и назревшим нововведениям. Были ли такие попытки малоэффективны? Во многом да. Но и сами поэты не были столь уж наивными людьми, чтобы считать, что одой можно переменить мысли самодержца, что стихом, пусть и замечательным, можно обратить, например, лени-

---

<sup>16</sup> См., напр.: *Жуковский В. А. О происшествiях 1848 года* // Соч.: В 6 т. СПб., 1885. Т. VI. С. 146—147.

вицу Елизавету в деятельного и просвещенного государя. И тем не менее известного результата достигали и такие выступления, ибо в подобных произведениях явно звучали мысли, которые обществом запоминались и с которыми правителям все-таки приходилось считаться.

Жуковский таких попыток не предпринимал. У него, правда, есть послание «Императору Александру», есть и послание на рождение наследника. Написаны они торжественным стилем, но сквозь их несколько старомодную высокопарность, напоминающую оды поэтов XVIII столетия или поздние херасковские оды, уже не просвечивает наставительство. Переделать взрослого человека невозможно, воспитывать в высоких понятиях надо «со младенчества». Поэтому Жуковский и решается на такой ответственный шаг.

Заметим при этом, что новое его занятие не только ничуть не противоречило известным его взглядам на высокое назначение поэта и поэзии, а, напротив, в полной мере соответствовало им. Именно поэт, этот избранник, деятель истинного просвещения лучше других сможет выполнить такое. Это давнее убеждение Жуковского. Еще в 1809 г. в редакторской заметке, сопровождающей статью «Фенелон — воспитатель герцога Бурбонского», он недвусмысленно дал понять, что только несчастный случай, ранняя смерть наследника, помешала Франции пожинать плоды истинно просвещенного правления, которое «избавило бы ее от многих несчастий, постигших вместе с нею и всю Европу» (IX, 124).

Воспитательская деятельность Жуковского — это не первый опыт, так сказать, прикладного просветительства и в нашей истории. Не надо даже заглядывать в даль веков и тревожить тень Симеона Полоцкого, ибо есть и более близкие примеры. В середине XVIII столетия (все-го на несколько десятилетий раньше Жуковского) воспитателем будущего императора Павла был замечательный русский просветитель Семен Андреевич Порошин. Жуковскому случай этот, конечно, был хорошо известен<sup>17</sup>. Правда, тогда наследнику пришлось более четверти века дожидаться своей очереди на престол. К тому времени его прав успел изрядно перемениться, а задуманные было широкие преобразования в различных сферах русской жизни так и остались на бумаге.

---

<sup>17</sup> Именно В. А. Жуковским впервые были опубликованы «Записки» С. Порошина. См.: Вестн. Европы. 1810. Ч. 52. С. 193—240.

Нам, однако, важно подчеркнуть, что и Жуковского, и его предшественника роднило убеждение, что на поприще воспитателя они служат Отечеству.

Семен Порошин своих просветительских намерений не скрывал. В «Записках», которые он простодушно предлагал читать многим царедворцам (за что скоро и заплатил отставкой), он подробно описывал свои умонаставительные беседы. Порошин намеренно занимал ум юного воспитанника размышлениями о высоких предметах, о назначении монарха, об ответственности его перед страной и народом, ненавязчиво подводя к мысли о необходимости многих важных перемен. Цели свои он неоднократно и отчетливо выражал: «По крайней мере, может быть, хоть малая часть из того, что я говорил, останется в памяти у Его Высочества, от чего согражданам моим не без пользы быть может»<sup>18</sup>.

«Польза сограждан» была основной целью и В. А. Жуковского. Он подошел к своему делу со всею ответственностью, не только как талантливый педагог<sup>19</sup>, но и как гражданин. Мысли о чудовищности рабства занимали, можно сказать, краеугольное положение в воспитательных положениях наставника. «Быть рабом есть несчастье, происходящее от обстоятельств. Любить рабство есть низость, не быть способным к свободе есть испорченность, произведенная рабством. Государь, в высоком смысле этого слова, отец подданных — также не может любить рабство своего народа и желать продолжения его, как отец не может любоваться низостью своих детей...»<sup>20</sup> Подобные внушения проходят рефреном через всю переписку воспитателя с воспитанником, и еще чаще, конечно, они были предметом живых бесед. Жуковский учит, что «пользоваться всемогуществом еще не значит царствовать», учит уважению к «праву, справедливости, свободе, просвещению», учит «царствовать для блага народа, а не ради своего могущества».

Эти наставления имеют прямой аналог в русской литературе XVIII в.: положение об ответственности государя перед нацией — центральное в учении наших просветителей о просвещенном монархе. В своем «Рассужде-

<sup>18</sup> [Порошин С. А.] Записки С. А. Порошина. СПб., 1881. Стб. 396.

<sup>19</sup> Он, в частности, намеревался широко издать многие учебные пособия, которые составил сам, и обратить их на дело просвещения народа, «взрослых детей», как любил говорить Жуковский.

<sup>20</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. VI. С. 636.

пин о непремелных государственных закопах» Фонвизин прямо писал, что «государь есть первый служитель государства», почти такими же словами говорил и М. Щербатов.

По цензурным условиям произведения русских просветителей XVIII в., в которых они развивали свое учение об идеальном монархе, не могли быть опубликованы. Но они, без сомнения, были известны в обществе. Племянники великого драматурга использовали «Рассуждение» Д. Фонвизина в агитационных декабристских целях, и оно широко ходило в списках<sup>21</sup>, а неопубликованные сочинения М. Щербатова знал Н. Карамзин, и это нашло отражение в его «записке» «О Древней и Новой России»<sup>22</sup>. Жуковский не просто хорошо усвоил положения наших мыслителей XVIII в., они стали его убеждением, и он имел достаточно смелости, чтобы внушить их своему воспитаннику.

Реформа 1861 г. далеко не решила всех антикрепостнических задач, но она была первым важным шагом на пути полного уничтожения рабства. И шаг этот был сделан в правление воспитанника Жуковского, Александра II, который объявил о реформе сразу же при вступлении на трон. В том, что такой шаг был сделан, есть и известная заслуга В. А. Жуковского.

Во всей своей деятельности в рискованнейшей для русского писателя близости к престолу В. А. Жуковский сохранил верность высоким заветам русской литературы, в том числе и русской литературы XVIII столетия.



---

<sup>21</sup> См. об этом: *Пигарев К. В.* «Рассуждение о непремелных государственных законах» Д. И. Фонвизина в обработке Никиты Муравьева // Лит. наследство. М., 1956. Т. 59. Ч. 1.

<sup>22</sup> См. об этом: *Моисеева Г. Н.* М. М. Щербатов и Н. М. Карамзин: (Записка «О повреждении нравов в России») // XVIII век. Сб. 14. С. 80—92.

*Традиции русского ораторского искусства  
в гражданско-патриотической лирике  
В. А. Жуковского*

С традициями русского ораторского искусства в нашем литературоведении связывается в основном творчество поэтов общественно-политической ориентации: поэтов-радикальцев, декабристов, представителей прогрессивного крыла русского романтизма. Ораторское красноречие служило у них испытанным средством идейно-политической агитации. О Жуковском довольно прочно утвердилось мнение как о поэте, чуждом каких-либо тенденций публицистичности и ораторства. Однако это мнение не вполне отвечает истине.

Жуковский на всем протяжении своей жизни проявлял глубокий и живой интерес к ораторскому искусству, и его традиции сыграли определенную роль в творчестве поэта.

Будучи редактором журнала «Вестник Европы» (1808—1810), Жуковский печатал в нем материалы по теории и практике древнего и современного ораторского искусства: образцы красноречия древних, заметки о Цицероне, статью М. Т. Каченовского «О французских проповедниках» и др. В своих высказываниях о том или ином писателе он не забывал подчеркнуть наличие или отсутствие у него дара красноречия. Побывав во время своего путешествия в 20-е годы по Франции на заседании парижских депутатов, Жуковский оставил меткие и интересные замечания по поводу ораторской манеры французов. «Французы, — записывает он в дневнике, — могли бы быть очень красноречивы, если бы желание метить на эффект не убивало эффекта». И здесь же обобщает: «Нет ничего столь мало убедительного, как пышное красноречие. Одна ясность, одно красноречие, положительное и самобытное, одно вдохновение, вспыхнувшее разом и неподготовленное, могут произвести действие и, что называется *de l'effet*»<sup>1</sup>. Это мнение, высказанное уже зрелым поэтом, совпадает с тем ранним его представлением об ораторском искусстве, которое сложилось еще в начале 1800-х годов.

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т./Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. XII. С. 158.

В письме к Ал. Тургеневу (от декабря 1806 г.) Жуковский писал по поводу опубликованного манифеста об образовании ополчения: «Вообще написан хорошо; но вы забыли <...> что вы говорите с русским народом, следовательно, не должны употреблять языка ораторского, а говорить простым, сильным и для всех равно понятным. Нынче и тот, кто привык читать и знает риторiku, пленяется меньше украшениями, нежели простотою. Вообрази, что этот манифест должны читать все генерально. Кто знает Цицерона, для того он будет убедительнее, хотя и на него ораторские обороты будут вполнину только действовать: язык оратора подозрителен, ибо знаешь, что краспоречие все увеличивает. Для простого народа и для большей части высокого дворянского сословия важнейшие места из манифеста будут почти непонятны, следовательно, потеряют большую часть своего действия... Представить бы опасность не риторски, а просто, сильно и языком для всех понятным... Я бы написал проповедь простую, но сильную... но чтобы и тени не было витийства: оно хорошо на кафедре, перед народом афинским, но не в России...»<sup>2</sup>

По мнению Жуковского, само время выдвинуло иные требования к стилю публичных выступлений. Современников Карамзина не тронет напыщенный, сложный язык ораторской речи. Подходя к стилю манифеста с позиций представителя карамзинского направления русской литературы, основным принципом которого было требование простоты и безыскусственности слога, Жуковский отмечает необходимость говорить «простым», «сильным» языком, «представить опасность» «просто» и «сильно». А для этого следует употреблять выражения и образы, обладающие большой эмоциональной силой воздействия на слушателей. Это предполагает стремление произвести определенное впечатление, целенаправленное воздействие на аудиторию, то, что лежит в основе риторического стиля вообще. Таким образом, простота слога не исключает для Жуковского его риторичности, эмоционального богатства речи, состоящего в ее экспрессивности, благозвучии, образности. Изобразительно-выразительные средства языка должны быть органично связаны с содержанием речи, носить естественный характер, являясь следствием вдохновения самого оратора. «Сердце одно истинно красноре-

---

<sup>2</sup> Там же. С. 89—91.



чиво, — писал поэт в связи с сочинениями Ф. Бутервека, — оно одно дает жизнь выражению, как бы просто оно ни было»<sup>3</sup>. Подтверждение этим своим мыслям он нашел в статье Д. Юма «О красноречии», которую перевел и опубликовал в 1811 г.

Автор этой статьи, высоко оценивая красноречие древних ораторов, особенно Цицерона и Демосфена, задается вопросом, почему в его время ораторское искусство обесценилось, почему нет равных им мастеров публичной речи. Он не согласен с мнением, будто «высокость», экспрессивность античного витийства «неприлична нашему времени» и новые риторы не должны брать его за образец. Современное красноречие, с их точки зрения, имеет иной характер, оно «спокойное, приятное, тонкое, более действующее на ум, нежели на страсти, и никогда не выходящее за пределы простого, явного рассуждения». Автор готов согласиться, что в эпоху «здравого ума новых народов» некоторые «сильные выражения», смелые риторические фигуры древних не годятся. Но это не значит, считает он, что следует отказаться от самого намерения воздействовать на чувства и эмоции слушателей и ограничиться «одними только ясными убедительными доказательствами». И Цицерон и Демосфен имеют «ясный слог» и «здравый ум», но превосходство их состоит в той силе чувств и той высоте, которыми оживляли они в приличных случаях свои речи, которыми «побеждали умы своих слушателей».

Язык древнего красноречия был «возвышенным» и «сильным», и именно в этой возвышенности и страстности Д. Юм видит непреходящую для всех времен и народов ценность его. Не следует только, считает он, механически переносить в современную ораторскую речь те приемы и фигуры, которые использовали античные риторы; они будут казаться искусственными и смешными. Современные ораторы должны подражать древним в страстности своих чувств и в стремлении возвышенно воздействовать на душу слушателей, но использовать для этого свои, незаметные для аудитории ораторские «хитрости». Образцом для подражания Юм выдвигает не Цицерона, а Демосфена. Цицерон не годится потому, что «слог его слишком украшен»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.

<sup>4</sup> Жуковский В. А. О красноречии // Вестн. Европы. 1811. № 9. С. 14.

Жуковскому была близка мысль Д. Юма о том, что современная ораторская речь должна быть страстной и возвышающей душу слушателей, но стиль ее иным, отвещающим новому времени и другой аудитории.

Такой взгляд поэта на характер и назначение ораторского искусства сказался и на его отношении к красноречию Ломоносова. В целом Жуковский дает высокую оценку его творчеству. Он отмечает прежде всего заслуги Ломоносова в развитии художественной формы русского языка. «Ломоносов,— пишет он в своем „Конспекте по истории русской литературы“ (1827),— гениальный человек, создавший наш поэтический язык, прежде всего обогатив его множеством поэтических выражений, а затем введя в него новые формы». Но вместе с тем Жуковский высказывает критические замечания по поводу, как ему кажется, излишей украшенности ораторского и вообще поэтического стиля его великого предшественника. Она явилась, по его мнению, результатом подражания Ломоносова древним ораторам. Жуковский относит русского поэта к последователям Цицерона. «Эти два произведения,— пишет он о ломоносовских похвальных словах Елизавете и Петру I,— ни в чем не похожи на то, что им предшествовало. Они (автор подражает Цицерону) заставили язык сделать огромный шаг вперед, но окончательно его не установили»<sup>5</sup>. Сравнение Ломоносова с древнеримским оратором не принадлежит Жуковскому: оно было довольно распространенным в то время. Так, М. Т. Каченовский в статье «Рассуждение о похвальных словах Ломоносова» (1812) писал: «... вития, напитанный чтением Цицерона и младшего Плиния, сыплет щедрою рукою цветы восхищающего красноречия». Для Каченовского сходство Ломоносова с Цицероном могло быть свидетельством одних только высоких достоинств русского «вития». И действительно, для него «Ломоносова слог есть образцовый в роде красноречия великолепного, роскошного, цветущего»<sup>6</sup>.

Для Жуковского же это сопоставление неоднозначно и содержит в себе указание как на положительные, так и на отрицательные моменты. Ломоносов, считает он, излишне предается подражанию знаменитому оратору и

---

<sup>5</sup> Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы // Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 98.

<sup>6</sup> Каченовский М. Т. Рассуждение о похвальных словах Ломоносова // Вестн. Европы. 1812. Ч. 63. № 11. С. 213—214.

перенимает элементы художественной формы его языка, не учитывая особенностей своего времени и характера русской аудитории. Воспринятая им от Цицерона чрезмерная «пышность» слога производит впечатление чего-то искусственного и напыщенного. «Мало мыслей, но много риторической пышности», — пишет Жуковский по поводу похвальных слов Ломоносова. Громкие, блестящие эпитеты, изысканные сравнения и метафоры воспринимаются им как механическое применение традиционных риторических средств украшения слога, а не как следствие собственного вдохновения и страсти. «Пышная похвала не трогает; надобно оратору с тоном ораторским согласный тон иметь», — бросает он упрек певцу Елизаветы. Этот недостаток свойствен, по мнению Жуковского, и поэтическим произведениям Ломоносова. «Мало мыслей, но много ораторского великолепия» находит он в ломоносовских одах<sup>7</sup>.

Сама по себе риторичность поэтического стиля Ломоносова не вызывала у Жуковского осуждения. Он сам еще воспитывался главным образом на принципах риторической теории поэзии. В учебных пособиях и руководствах начала XIX в. — И. Рижского, Н. Кошанского, Я. Толмачева, Н. Греча и др. — поэзия трактуется как высшая форма красноречия. Сближение искусства поэта с искусством оратора происходило на основе общности их целей. «Цель витии и поэта, — пишет И. Рижский в „Опыте риторики“, — повелевать мыслями и волей людей, кратко сказать, торжествовать над разумом и желаниями себе подобных...»<sup>8</sup> Как и оратор, поэт должен владеть «искусством о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других ко своему об оной мнению» (Ломоносов).

Для Жуковского, при всех изменениях, которые претерпевают его эстетические взгляды по сравнению с писателями XVIII в., понятия «стихотворный» и «ораторский» во многом остаются синонимичными. В свое определение истинно поэтического призвания он не забыл включить и дар красноречия. «Любить истинное и прекрасное, — писал он в статье „Письмо из уезда“ (1808), — наслаждаясь ими, уметь их изображать, стремиться к ним самому и силою красноречия увлекать за собою других — вот благородное назначение писателя»<sup>9</sup>. Неприятие Жуков-

<sup>7</sup> Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы. С. 98.

<sup>8</sup> Рижский И. С. Опыт риторики. М., 1796. С. 4.

<sup>9</sup> Жуковский В. А. Письмо из уезда // Вестн. Европы. 1808. № 1. С. 6.

ского вызывает ложный, искусственный, на его взгляд, характер риторичности поэтического стиля Ломоносова.

С искусством ораторской речи Жуковский столкнулся при создании произведений на военно-патриотическую тему. Стихотворения этого цикла несут вполне ощутимые композиционно-стилевые черты ораторской прозы и поэзии XVIII в.: похвального слова, торжественной речи, «высокой» оды. Здесь связь поэзии первого русского романтика с традициями предшествующего периода развития русской литературы, на наш взгляд, значительно более сильная, чем это принято у нас считать. Не случайно Белинский видел в «патриотических пьесах» Жуковского («Певец во стане русских воинов», «Песнь барда над гробом славян-победителей», «Певец в Кремле» и др.) «образцы изящной риторики и стихотворного красноречия»<sup>10</sup>. Вместе с тем стиль гражданско-патриотической лирики поэта обнаруживает и существенное отличие от стиля традиционных ораторских жанров. Присутствует тенденция к более простым, близким к разговорным языковым формам, к естественности и простоте выражений, образов и, наоборот, ослабление тех черт и признаков риторического стиля, которые присущи ему как в основном письменному типу речи. Патриотические стихи Жуковского не могут, на наш взгляд, рассматриваться без учета их агитационно-воспитательной направленности. По справедливому замечанию современной исследовательницы творчества поэта Н. А. Портновой, «Жуковский — создатель патриотической лирики — вдохновлял на победу в критические для России моменты». Она пишет по поводу вновь найденного замысла неизвестного ранее стихотворения поэта на военно-патриотическую тему, что в нем «ощущается, как и в „Певце“, определенное пропагандистское задание: оправдать и объяснить продолжение военных действий»<sup>11</sup>.

Еще раньше вдохновляющий характер военно-патриотической лирики Жуковского отмечал Б. М. Эйхенбаум. В «Певце во стане русских воинов» он видел «призыв к патриотическому подвигу, подкрепленный примерами военного прошлого»<sup>12</sup>. Именно «агитационный» замысел определил, по мнению ученого, художественную структуру произведения как декламационного, ораторского.

<sup>10</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 152.

<sup>11</sup> Портнова Н. А. Замысел неизвестного стихотворения В. А. Жуковского // Рус. лит. 1973. № 2. С. 163.

<sup>12</sup> Эйхенбаум Б. М. От военной оды к «Гусарской песне» // Давыдов Д. В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933. С. 73.

На «зажигательную» функцию гражданской лирики неоднократно указывал сам Жуковский. Вслед за поэтами-классицистами он считал, что певец героических подвигов не может иметь никакой иной цели, кроме возбуждения патриотического духа в читателях. Главным для автора «Певца во стане...» был художественный опыт Ломоносова и Державина, влияние которых проявилось не только в прямых реминисценциях и подражаниях, но и в развитии поэтом военной темы в пределах «агитационных» жанров, в традициях «высокой» оды. Всю жизнь Жуковский оставался верен взглядам, высказанным в одном из ранних его стихотворений «К поэзии» (1804), где призывал молодых питомцев героической Музы «изливать» в «пылкие сердца свой пламень»:

Да звуком ваших громких лир  
Герой, ко славе пробужденный,  
Дивит и потрясает мир!  
Да юноша воспламененный  
От них в восторге слезы льет,  
Алтарь отечества лобзает  
И смерти за него, как блага, ожидает!

Через два года, в эпиграфе из Делилия, предосланном «Песни барда» (1806), Жуковский снова напоминает о барде — вдохновителе на героический подвиг: «Если иногда лесь унижала наши песни, зато чаще наши торжественные звуки заставляют уважать законы и любить отечество. Воинственный бард бегал из строя в строй, чтобы воодушевлять юношество, устремившееся к битвам. Тиртей пожирал Марса своим пламенем... Не будем же позорить пыл, нас воодушевляющий; оставим сладостные песни забав и их робкую лиру; прославим великодушного и добродетельного человека». В первоначальных вариантах этого стихотворения цель, которая руководила автором во время его написания, выражена прямо:

Проснись, чудесных дел певца,  
Далекозвонкая цевница:  
Славянов лик внимать готов.  
Звучи, звучи, о вдохновенца,  
*Да песнью славы пробужденна*  
*В сердцах опять воспрянет брань!*  
*Да млад и стар гремящим хором*  
*Воскликнут: Брань! сверкая взором,*  
*И вридут щит и меч во длань!*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 392.

Для самого поэта его гражданско-патриотические произведения приобретали смысл только в их функциональном применении. Показательно в этом плане полшутливое предложение, сделанное поэтом фон-Боку, отправляющемуся в действующую армию. Он предлагает ему прочесть накануне сражения «перед дружиной» «Певца во стане...»:

Перед дружиной у огня  
Ты сядь на барабанах —  
И в сонме храбрых за меня  
Прочти «Певца во стане».  
Песнь брани вам зажжет сердца!  
И, в бой летя кровавый,  
Про отдаленного певца  
Вспомнят чада славы!

(«К Т. Е. Боку», 1815)

Г. А. Гуковский видел в «Певце во стане русских воинов» прежде всего лирическую песнь, говорящую о патриотическом подъеме самого поэта, о его настроении. Система художественных средств этого произведения определяется, по его мнению, задачей лирического самовыражения<sup>14</sup>. Нет никакого основания сомневаться в патриотических чувствах поэта, думается, однако, что пафос стихотворения состоит не в обнаружении автором своего чувства, но в риторическом, эмоционально насыщенном убеждении адресата.

Композиционно-стилевое своеобразие «Певца во стане...», так же как и «Песни барда...», обусловлено, на наш взгляд, побудительной установкой. Определенную заданность произведения автор дает почувствовать в примечании к нему. «Стихи писались, — указывает он, — после сдачи Москвы, перед сражением при Тарутине». Обстановка после казавшейся многим роковой сдачи Москвы, перед новым решающим сражением ко многому обязывала, она не располагала к мажорному строю стихов. Надо было мобилизовать все силы для победы в новом сражении. Показательно, что на протяжении войны Жуковский неоднократно переделывал произведение, вставлял новые имена, изменял характеристики героев, по мере дальнейшего развития военных событий расширял одни описания и сокращал, удалял другие. Все эти переработки обнаруживают стремление поэта поддержать в читателе живой, активный интерес к «Певцу», сохранить за ним функцию своего рода вдохновляющей прокламации. Это чувствует-

<sup>14</sup> См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 76.

ся и в сжатости, концентрированности образных характеристик, и в афористичности языка. Выражение собственного патриотического подъема не является у Жуковского — автора «Певца во стане...» — самоцелью, но также подчинено, на наш взгляд, основной задаче. Лирическое чувство, более индивидуализированное и живое, чем в классицистической поэзии, играет тем не менее у него ту же роль, что и лирический восторг в одах Ломоносова. «Оратор убеждает толпу в мысли, великость которой измеряется его одушевлением, его страстью...» — писал Белинский<sup>15</sup>. Одним из первейших условий убедительности ораторского слова еще с античных времен риторики считали искренность и страстность самого оратора. Это неоднократно отмечал и сам Жуковский.

Патриотический подъем поэта в «Певце во стане...» является своего рода катализатором гражданского-патриотического духа читателя.

Анализ структурных форм организации лексико-синтаксического материала «Песни барда...» и «Певца во стане...» обнаруживает подчиненность всех компонентов художественной системы этих произведений единой, основной задаче, связанной с их гражданско-воспитательным предназначением.

В основе сюжета обоих стихотворений лежит один и тот же композиционный прием: изображение «барда», «певца», произносящего на «бранном» поле среди русских воинов речь накануне нового сражения. Такая композиционная форма неслучайна, она делает естественным и художественно оправданным использование автором всего богатства ораторских средств воздействия на чувства и разум читателей. Ведь поэт, вкладывая в уста своего лирического героя полную логической убедительности и эмоциональной впечатляемости речь, обращенную к воображаемым слушателям, косвенно оказывает воздействие и на своих реальных читателей.

В «Песни барда...» оратор начинает свою речь с воспоминания о недавно проигранном сражении. При этом он стремится рассеять тяжелое впечатление воинов, заставить их вновь поверить в себя, в свои силы. Он сравнивает русского воина с орлиным птенцом, который, не научившись еще хорошо летать, отважился подняться в высоту, устремляясь к солнцу, и был «сожжен» «небес

---

<sup>15</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. С. 516.

громами»:

Как рлй со скалы пуcтившийcя пленец,  
Впервые вопумев отважными крылами,  
Близ солнца зря трудов и поприща конец,  
Шарит, превыспренный, и вдруг небес громами  
Сожженный посреди стремленья к высотам,  
В гремящих тучах исчезает...  
Так пал с победой росс! паденье — страх врагам!

Сравнение героя с орлом — символом власти русских царей — было широко распространено в русской батальной поэзии XVIII в. Своеобразие использования этого образа Жуковским в том, что он применяет его не к победителям, а к побежденным. Благодаря этому сравнению поражение русских получает благородную мотивировку, а побежденные предстают в положительном и даже героическом свете. Их «падение» — всего лишь следствие чрезмерной юношеской горячности, неопытности, неустойчивости «стремленья к высотам». Оно не должно вызывать сомнения в их мужестве и храбрости, а также чувства неуверенности в будущих победах: ведь русские витязи проявили настоящие чудеса героизма. Бард вызывает в воображении своих слушателей наиболее яркие картины его. «О мужество славян! о витязей предел!» — восклицает он. Нынешнее поражение расценивается им как залог будущих побед.

Желая вернуть покинувшим духом русским ратникам былой героический настрой, придать им силу и смелость перед новым сражением, бард рядом логических доводов и эмоционально впечатляющих картин стремится рассеять их сомнение в победе и страх перед возможной смертью. Он убеждает их в том, что героическая смерть на поле битвы — не самая страшная участь. Напротив, она завидна, ибо герои спасают своей жизнью близких и родных, охраняют отечество, своим примером воспитывают будущее «героев племя». «Блажен почивший на громах», — восклицает оратор; он «смерть предупредил, на одр чести возлег». Его никогда не забудут «благодарная отчина», родные и друзья. Его никогда не перестанет любить верная подруга, она будет приходить к нему на могилу и вспоминать «о благах прежних дней, о днях очарованья, о днях любви святой». Судьба погибнувших героической смертью, внушает бард, несомненно лучше и выше участи тех, кто бежал от войны, кто «томится» бесславной и «безвестной» жизнью и обречен быть «до времени во мгле могилы обреченным». При этом он стремится свои



доводы и убеждения подкрепить эмоционально-чувственными картинками и образами.

Поэтическим своеобразием произведения Жуковского «Песнь барда...» является, на наш взгляд, противопоставление высоты и чистоты неба как символа возвышенности и мужества героев, как оставшихся в живых, так и павших на поле битвы, — низости и грязи «дола», «праха», символизирующих бесславно и бездуховно тех, кто уклоняется от исполнения своего патриотического долга. Развивая употребленное в самом начале речи метафорическое сравнение русского воина с орлом, автор связывает тему героической доблести, возвышенности «сынов славы» с образами небесной высоты, полета, «громовой стези», которые приобретают четко выраженную функцию качественного определителя:

Бессмертья сын, твой рок громовой течь стезей;  
Пари, блистай, превознесенный;  
Погибнешь в высоте — весь мир твой мавзолой;  
О юноша, о ты, бессмертью приобщенный!  
Коль быстро совершен твой выпренный полет...

С поэтической темой высоты как символа воинского героизма тесно связана такая риторическая фигура, как «вымысел»: изображение давно умерших полководцев, героев летящими в вышине, среди небесных туч:

Не вы ль, низверженных полунощные лики,  
Не вы ли, призраки могущих, предо мной?  
Они! средь бурных туч! сплелись рука с рукой!

Этот образ есть и в «Певце во стане...». Над полем «бранным» проносятся тени Святослава, Д. Донского, Петра I, Суворова, своим видом и словами вдохновляющие русских ратников на победу:

Смотрите, в грозной красоте,  
Воздушными полками,  
Их тени мчатся в высоте  
Над нашими шатрами.

Насколько важна и значительна была для Жуковского картина летящих над землей погибших героев, говорит тот факт, что он представил ее на виньетке к «Певцу во стане...» и намеревался изобразить на обложке отдельного издания «Песни барда...». В письме к Ал. Тургеневу (от декабря 1806 г.) он писал: «Сделай дружбу, брат Тургенев, вели напечатать Барда, особенно если можно с виньетом, на котором бы представить ту минуту, в которую

Бард взбежал на холм и видит летящие тени»<sup>16</sup>. Этот риторический прием довольно часто использовался русскими писателями XVIII в. Так, например, в оде Ломоносова «На взятие Хотина»:

Небесная отверзлась дверь,  
Над войском облак вдруг развился.  
Умытым кровию мечем  
Гоня врагов, герой открылся...

Встречается образ парящих в небесной высоте героев и у Державина. А. Ф. Мерзляков, анализируя одну из его од со стороны читательского восприятия, характеризует этот образ как риторический прием, имеющий своей целью особое, «возвышающее» действие на читателя. «Таковы должны быть стихотворные образы! — восклицает он. — Они возвышают и поражают душу каким-то ярким светом». И далее поясняет: «Всего приятнее для души нашей, когда она возвышается и чувствует свое возвышение. Итак, перенося ее в небо, стихотворец исполнил ее величественным удовольствием...»<sup>17</sup>

В «Песни барда...» этот образ является не только одним из риторических приемов эмоционального воздействия на читателя, но важным поэтическим символом.

Парящему, как орел, в небесной высоте герою противопоставлен «житель праха — червь душой», который «в дольном мраке жизнь годами исчисляет». С одной стороны, бард стремится побудить слушателей следовать героям и не только логическими, но и поэтическими средствами передает их привлекательность, а с другой — он всеми путями желает отвлечь их от подражания тем, кто бежит с поля боя, кто уклоняется от схватки с врагом. Он напоминает, что ждет такого человека, который «смерти предпочесть дерзнет порабощение» и «согражданин стыд и плен»:

От родины святой беглец отриновен;  
Страшись он отческие сени;  
Ему ли осязать родителя колени,  
Ему ли старца грудь священную лобзать?  
Он враг своих друзей, он низкий жизни тать.

Оратор стремится при этом вызвать у своих слушателей впечатление чего-то «низкого», «ползущего», «томящегося во мгле могилы».

<sup>16</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. XII. С. 89.

<sup>17</sup> Мерзляков А. Ф. Чтение пятое в «Беседах любителей словесности в Москве» // Амфион. 1815. № 7.

Жуковский создает обширный, разветвленный метафорический образ, при помощи которого осуществляет целенаправленное эмоциональное воздействие на читателей. Такой художественный прием вполне отвечает своеобразию риторического стиля. «Прием метафорического развития образа,— пишет В. В. Виноградов,— путем сравнений, сцеплений его с неожиданными словесными сферами, которые все вдруг оказываются обращенными к заданной теме и освещают ее с нужных автору сторон, расцветивают ее тонко подобранными красками субъективной экспрессии,— характерен для риторики. Все ряды слов, вся цепь в одну сторону устремленных символов свидетельствуют об одном, доказывают одно»<sup>18</sup>.

Желанием подвигнуть русских воинов на месть врагам продиктована и впечатляющая картина поруганной, разграбленной Германии, нарисованная бардом. По мнению К. К. Зейдлица, «описанием опустошенных сел и полей, оскверненных храмов и правов в Германии после поражения под Аустерлицем Жуковский вызывает славян на мщение»<sup>19</sup>. Ломоносов в своей «Риторике» предлагал описания и картины в качестве важнейшего средства «возбуждения страстей».

Картина, «бьющая» по чувствам слушателей, сменяется в ораторской речи барда его обращением к их рассудку, прямым призывом к подвигу, который переходит порой в уговор, мольбу:

Возрите вспячь... там сонм священный,  
Там счастья наших дней залоги драгоценны,  
Там матери в слезах, там чада и отцы,  
Там лавроносная отчизна в ожиданье.  
О витязи! за вами вслед  
Славянских дев любовь, возлюбленных желанье:  
Да боги их души с трофеями побед  
Но брагам притекут, отмстив, непосрамленны.  
За вами их мольбы летят воспламененны.  
Вонмите и супруг, и чад, и юных дев,  
Вонмите, воины, моленье.

Растрогать сердца воинов, разжечь в них жажду героического подвига должно было напоминание оратора об оставшихся на родине матерях, отцах, любимых. Он рисует трогательными красками «коленопреклоненных» от-

<sup>18</sup> Виноградов В. В. Риторика и поэтика // Он же. О художественной прозе. М.; Л., 1930. С. 134.

<sup>19</sup> Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 167.

цов, «подъемлющих» «к небесам трепещущие длани» в молитве за своих сынов-воинов, матерей в слезах. Дополнительный импульс героизму и мужеству должно придать и напоминание певца о том, что их возлюбленные ждут от них подвига и сами посылают своих любимых на войну, гордясь их «грозным», мужественным видом:

О сколь возвышенны спасающие нас!  
(В восторге сердца восклицают  
Возлюбленны, узрев на бой текущих вас).  
Какне молнии во взоре их блистают!  
Коль грозен ополченных сонм!  
О сколь пленительны, неся во дланях гром!

Воины, по убеждению барда, не могут не оправдать надежд и восторга своих подруг:

Они ль не полетят на крыльях мести к бою,  
Они ль, оставивши все блага за собою?

Оратор рисует перед русскими витязями заманчивую картину будущего возвращения героев домой после победоносного завершения войны, ожидающую их радость и славу.

В заключительной части своей речи он, обращаясь к чувству национальной гордости, мужского достоинства воинов, вновь прямо призывает их к подвигу:

Нет, нет! всей мощью пораженье  
Низринем, россы, на врагов!  
Не нам, не нам стенать под бременем оков!  
Не нам предать и жен и чад на возвращенье!

Таким образом, «Песнь барда» Жуковского несет в себе сознательную установку автора в изложении событий, подборе фактов, освещении картин на создание определенного, нужного ему впечатления. Эта исключительная заинтересованность во впечатлении, выражающаяся в различных (логических и экспрессивных) формах убеждения, дает основание видеть в этом произведении образец прагматической речи, риторического стиля, и в то же время оно является поэтическим созданием. Именно свосму краспоречию обязан Жуковский большим успехом этого стихотворения среди русского общества. Ему удалось рассеять тяжелое впечатление, вызванное поражением русских войск под Аустерлицем.

Сказанное нами в отношении «Песни барда над гробом славян-победителей» может быть в значительной степени отнесено и к «Певцу во стане русских воинов». Это произведение отличает от первого бóльшая искренность и

простота образов и сравнений, но при этом и здесь сохраняется, с нашей точки зрения, подчиненность всех структурных и языковых элементов речи задаче, которая не является только поэтической, художественной, но которая имеет и прикладной характер.

В свое время Б. М. Эйхенбаум высказал мнение о том, что «в основе этого произведения лежит распространенный в ту пору жанр „застольной песни“»<sup>20</sup>. Это сходство, на наш взгляд, чисто внешнее: певец поднимает кубок с вином и произносит различные тосты, а слушатели подхватывают последние его слова. В «застольных» песнях преобладает произвольное, логически не упорядоченное выражение чувств и мыслей. Таковы «Веселый час» (1791) Карамзина, «Кружка» (1774) Державина, песня Жуковского «В веселый час» (1812). В отличие от этих стихотворений в «Певце во стане» автор произносит убедительную в своих логических доказательствах и эмоционально впечатляющую речь, преследующую конкретную, практическую цель. В содержании и характере тостов, которые поднимает певец, присутствует определенная установка, намерение вдохновить, подвигнуть воинов на героические действия, на подвиги.

В начале своей речи певец напоминает воинам об их славных дедах и отцах — «вождях победы», воскрешает в памяти их ратные подвиги, не забывая при этом подчеркнуть преемственную связь прошлого и нынешнего поколений и тем самым внушая мысль о логической закономерности: сыны не могут быть побежденными, коль слава и успех всегда сопутствовали их отцам. Тут же автор использует отмеченную уже нами фигуру-«вымысел»: он изображает с целью усиления эмоционального впечатления давно умерших героев живыми, летящими в небесной высоте над полем битвы.

Напоминая об оставленных на родине женах и «чадах», о «милых девах» и «бесценных друзьях», певец убеждает своих слушателей в том, что только от них зависит жизнь дорогих их сердцу людей, они «жизни их ограда», а следовательно, должны не пощадить своей крови и на «вражки» «грядуть силы».

Силы и стойкости русским солдатам должно придать, с точки зрения автора, и упоминание оратора о данной ими царю клятве верности и послушания. Славянским воинам, говорит он, издавна присуще верное и послушное

<sup>20</sup> Эйхенбаум Б. М. Батальная тема в русской литературе начала XIX в. // Залп. 1933. № 4. С. 69.

служение своему царю: «Мы от отцов // Приняли верность с кровью», а значит, и теперь все должны быть «долгу послушны».

Наиболее обширный тост произносит певец в честь славных, выдающихся героев войны. Первым назван Кутузов. В характеристике, данной ему, присутствует прежде всего указание на его мудрость и опытность как военного предводителя, из чего следует, что тот путь, которым он ведет своих солдат,— путь к победе и славе. Кроме того, ему покровительствуют сами небеса; свидетельством этому было появление над его головой в капун сражения орла — предзнаменования будущей победы. Все действия Кутузова, в том числе и сдача Москвы врагам, тракуются как разумные и обоснованные. Таким образом успех предстоящему сражению, по мнению поэта, обеспечивает и вождь, стоящий во главе «дружины». Он призывает воинов довериться его опыту и мудрости и тем смелее ринуться в бой. Перечисляя затем военные заслуги других «сподвижников-вождей», их воинскую храбрость, надежность, смелость, певец не только отдает им должное, но и вливает решительность и отвагу в своих слушателей, уверяя их в том, что они сами из этой же «дружины», такие же «орлы», способные на подвиг.

Поднимая «кипящий кубок» за тех, кто сражен был в бою, и поименно останавливаясь на некоторых из них, оратор создает впечатление невосполнимости утраты прекрасных во всех отношениях людей: Кульнева, горячо и нежно любившего свою мать; «младого» Кутайсова, который «видом и душой // Прекрасен был как радость»; Багратиона, наводившего ужас на врагов. Слезы «прекрасной» девушки о милом, «взятом могилой», и описание свежей, «девственной» природы вокруг нее, символизирующей юность и чистоту погибшего героя, призваны тронуть сентиментальные чувства воинов, вызвать их жалость, скорбь и вместе с тем страстное желание отомстить за гибель друзей, «сподвижников». Не случайно сразу же вслед за этим тостом певец призывает оставшихся в живых к мщенью:

Сей кубок мщенью! други, в строй!  
И к небу грозны длани!  
Сразить иль пасть! наш роковой  
Обет пред Богом брани...—

и к верности дружбе:

О! будь же, други, святость уз  
Закон наш под шатрами...

Зажечь сердца русских солдат, возбудить в них жажду героического подвига должен был и тост певца в честь любви. Мужество и геройство нераздельно связываются им со «святым жаром» любви к женщине: «Любовь одно со славой». Верность и любовь «прекрасной» объявляются «сладостной наградой» тому, кто «на все великое летит», для кого «нет страха, нет преграды». Как и в «Песни барда...», в «Певце во стане...» подчеркивается то обстоятельство, что «милая» сама посылает своего друга на войну, вручает ему меч и щит и благословляет на подвиг, клянясь быть верной до могилы. Герой не может покрыть бесславием «щит, // Рукою данный милой». Следующее за этим изображение чувств и переживаний пребывающей в состоянии грусти и постоянного ожидания «девы красоты», рассчитанное на то, чтобы затронуть сокровенные душевные струны слушателей, заканчивается вполне закономерным призывом: «Любезных быть спасением!». Далее следует заверение оратором воинов, могущих каждый миг умереть и тем самым потерять своих любимых, в том, что «есть жизнь и за могилой». Если уж суждено «в битве пасть», говорит он, то «Погибнем с наслаждением», ведь «смерть не все возьмет»:

Кем мы дышали в мире сем,  
С той нет и там разлуки:  
Туда душа переплещет  
Любовь и образ милой...

Песнь хвалы «чистым Музам» поэт превращает в гимн героической поэзии, «вливающей» «бодрость, славы жар, // И мечь, и жажду боя». Называются лишь те «певцы», чьи песни дают «жизнь победам», кто «сотрудники вождем»: Боян, который «летал пред строями славян и гимн гремел священный», Петров, Державин, воспевший подвиги Суворова. Цель и назначение своей лиры поэт также видит в воспевании героев.

Придать сил и уверенности русским витязям накануне сражения должно было и напоминание оратора о том, что славянским войскам «искони» покровительствовал сам «Бог сил». Он всегда был «союзник правых» и «гордых истребитель», а поэтому отстоит и правое дело (защита своей родины) русских воинов. Надо довериться богу, он прострет свою «десницу» и, «Как воск перед лицом огня, // Растает враг пред нами». Если кого-нибудь постигнет на «поле бранном» смерть, то в этом пусть видит он счастливый дар небес, потому что в отличие от старика, который долго «трепещущей погой // Влачится над моги-

лой», «Сын брани мгом пошу в прах // С могучих плеч свергает // И, бодр, па молнийных крылах в мир лучший улетае».

В заключительной части своего слова, посвященной прощанию пакаупе сражения, певец призывает воинов ринуться «смело в бой кровавый» «за смертью иль за славой», вновь напоминая им, что со смертью жизнь не копчается, и обещая «здесь верная любви», «там сладкого свиданья».

Сила воздействия ораторской речи во многом зависит от ее организации, от того, насколько разнообразные и удачные средства и приемы использует оратор. Стиль произведений Жуковского «Песнь барда...» и «Певец во стане...» содержит все богатство традиционных риторических фигур, тропов, способов, характерных для ораторской прозы и поэзии XVIII в. Это уже отмеченные выше живописные описания, «вымысел» (изображение погибших героев летящими над землей), риторическая фигура «разговор», когда, по определению Ломоносова, «отсутствующим персонам, как присутствующим, усопшим, как живым, и бездушным вещам, как одушевленным, речь придается». В «Песни барда» это призывные клики с высоты летящих героев: «Отмщенья! крови! вопиют...»; в «Певце во стане...» Святослав «гремит перед дружиной»: «Погибнем! мертвым срама нет!» Поэт использует разнообразные словесные и синтаксические фигуры, которые, с точки зрения риториков, способствуют «живейшему выражению важнейшей мысли» (И. Рижский); «умножение» — повторение одного и того же слова в начале каждого предложения (анафора):

Тот зыблется в крови, с глухим кончался воем,  
Тот, вихрем мчась, погиб бесстрашных впереди,  
Тот, шуйцей рану сжав...

Тенденция к анафористическому сцеплению предложений очень характерна для анализируемых произведений. Часто встречается и такая разновидность фигуры «умножения», как повторение слова дважды в начале одного и того же предложения:

Хвала, хвала тебе, о падший славы друг!  
Внимай! внимай! горе песнь гибели поют.

Приведем примеры других фигур:

— повторение синонимичных слов:

Ударим! упредим! не россу посрамленья!



— вопрошенье:

Ему ли осязать родителя колени,  
Ему ли старца грудь священную лобзать?

— уступление:

Пускай безвестный погибает,  
Сей житель праха — червь душой,  
Пусть в должном мраке жизнь годами исчисляет...

— указание:

Се, мчатся! грудь на грудь!

— восклицание:

О сколь с израненным челом  
Пред строем он прекрасен!

Ораторский характер стихотворений Жуковского обнаруживает и синтаксическая структура предложений, имеющая, на наш взгляд, некоторое сходство с ритмической ораторской речью. Присутствует тенденция к параллельному наслаиванию синонимичных и симметричных фраз, «членений», которые, не увеличивая, по сути, общей суммы информации, усиливают лишь степень эмоционального воздействия на аудиторию. Иногда этот ряд параллельных фразовых «членений» начинается с риторического обращения — призыва к слушателям:

Воззрите вспять... там сонм священный,  
Там счастья наших дней залоги драгоценны,  
Там матери в слезах, там чада и отцы...

*(«Песнь барда...»)*

Друзья, кипящий кубок сей  
Вождем, сраженным в бое.  
Уже не придут в сонм друзей,  
Не станут в ратном строе,  
Уж для врага их грозный лик  
Не будет вестник мщенья,  
И не помчит их мощный клик...

*(«Певец во стане...»)*

Этот прием варьирования одной и той же мысли с целью ее наибольшего запечатления в сердцах слушателей, именуемый риторической фигурой «повторения», встречается часто и в других произведениях Жуковского. Он лежит, например, в основе синтаксического построения стихотворения «Невыразимое» (1819).

Использует Жуковский в «Песни барда...» и в «Певце во стане...» и «диалогизирующую» форму монологическую, специфическую для ораторских речей. Момент диалогическо-

го обращения присущ речи «барда» и речи «певца». Их монолог — это инсценированный диалог оратора с аудиторией, с предполагаемыми единомышленниками, содержащий все эмоциональное разнообразие диалогической речи: вопросы, ответы, обращения, увещевания и т. д. Такой прием построения ораторской речи способствует приближению ее к живой разговорной форме языка, придает повествованию экспрессивно-напряженный тон, повышает силу производимого им впечатления.

Связь поэзии Жуковского с ораторским искусством обнаруживается не только в проанализированных нами произведениях гражданско-патриотического цикла. К традициям ораторской панегирической литературы поэт обращается, например, при создании таких стихотворений, как «Вождю победителей» (1812), послание «Императору Александру» (1814).

Помимо общего расположения материала, соответствующего характеру и последовательности «сцепления идей» в похвальном слове, Жуковский использует в «Вожде победителей» и в послании «Императору Александру» некоторые традиционные риторические приемы восхваления высокой особы.

Тесную связь с ораторским и дидактическим красноречием XVIII в. обнаруживает и поэтика философских стихотворений Жуковского («На кончину королевы Виртембергской», «Невыразимое», послание «К кн. П. А. Вяземскому» (1814), послание «Александр Фёдоровне» (1818) и др.), посвященных проповеди важных, с точки зрения поэта, общечеловеческих истин. Стремление к наибольшему воздействию на общественное мнение определило обращение Жуковского в его «поэзии мысли» к традициям риторики, издавна ведавшей исследованием отношений и связи истин». В этих произведениях присутствует ряд традиционных риторических приемов, рассчитанных на убеждение читателя, на экспрессивную его «обработку».

Литература никогда не была для Жуковского сферой только художественной, получавшей свое значение и оправдание с помощью собственных творческих целей. Прямой своей обязанностью как поэта он считал воспитание русского общества в свете высоких гуманистических идеалов. Само содержание проповедуемых им идеалов было, несомненно, иным, чем у просветителей XVIII в. или представителей прогрессивного направления русского романтизма. Оно носило не общественно-политический, а преимущественно моралистический характер. Но какими

бы ни были идеалы Жуковского, он свято верил в их важность и общечеловеческую значимость и стремился увлечь ими своих читателей, выполняя тем самым свой долг гражданина, «члена общества». Вполне закономерно и естественно в связи с этим обращение поэта к искусству ораторов. Богатый арсенал средств, выработанных риторикой за длительную историю ее существования, давал поэту возможность облечь свои мысли и чувства, свой гражданский пафос в убедительную с точки зрения читательского восприятия, впечатляющую литературную форму.



А. С. ЯНУШКЕВИЧ

### *Влияние сентиментализма на Жуковского-поэта*

Вопрос об отношении Жуковского к наследию сентиментализма остается наиболее дискуссионным. Начиная с Белинского исследователи выявляют характер и степень влияния на романтическую поэзию Жуковского сентиментализма, точнее даже — Карамзина. Крайности позиций, обозначившиеся в известной монографии А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» и книге Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики», включают в себя разнообразие более компромиссных точек зрения<sup>1</sup>. По существу, споры сводятся к вопросу о том, был или не был Жуковский сентименталистом и сколь долго ощущалось воздействие на творчество поэта Карамзина.

Многочисленные материалы и факты (споры о Карамзине в Дружеском литературном обществе<sup>2</sup>, участие Жуковского в карамзинском «Вестнике Европы» и в полемике с Шишковым<sup>3</sup>, его дружеские отношения с вождем рус-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Мерчин И. Е. Н. М. Карамзин и В. А. Жуковский // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. Казань, 1975. С. 25—27.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1958. Вып. 63. С. 54—60.

<sup>3</sup> Об этом см.: Капунова Ф. З., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский — читатель и критик А. С. Шникова: (По материалам библиотеки В. А. Жуковского) // Рус. лит. 1975. № 4. С. 84—94.

ского септиментализма, высокая оценка самим Жуковским исторической миссии Карамзина и его творчества в «Конспекте по истории русской литературы»<sup>4</sup>) красноречиво свидетельствуют о безусловном признании Жуковским септиментализма как необходимого и существенного явления в развитии русской литературы. История восприятия им поэзии английского септиментализма, «оссианизм» Жуковского<sup>5</sup> укрепляют это положение.

Вместе с тем есть немало фактов и свидетельств о пародировании молодым Жуковским септименталистских штампов («Коловратно-куръезная сцена...»), его более чем сдержанных, а то и ироничных оценок отдельных представителей септиментализма (например, Шаликова в статье о его «Путешествии в Малороссию»). Показательно в этом отношении редактирование Жуковским сочинений М. Н. Муравьева<sup>6</sup>, обозначившее своеобразие романтической поэтики этого автора. Необходимо учитывать и еще один немаловажный момент: «не поэзия, а проза была основным путем развития септиментализма»<sup>7</sup>. Признание заслуг Карамзина и литературной традиции септиментализма вовсе не означало прямое следование ей молодого Жуковского. Более того, в лирике, где его поваторство было особенно ощутимо, Жуковский рано проявил творческую самостоятельность и выступил писпровергателем септименталистской поэтики.

Вступив в поэзию на рубеже не только исторических, но и литературных эпох, Жуковский рано и четко обозначил свое отношение к предшествующей традиции. «Конспект по истории литературы и критики» (1805—1810)<sup>8</sup> — отражение серьезного и последовательного переживания традиции. Жуковский в нем осмысляет существующие

<sup>4</sup> Труды отдела новой русской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом). М.; Л., 1948. С. 295—312.

<sup>5</sup> Об этом см.: *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского септиментализма // От классицизма к романтизму: Из истории междунар. связей русской литературы. Л., 1970. С. 195—268; *Он же.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 88—92, 111—122.

<sup>6</sup> См.: *Жулякова Э. М.* В. А. Жуковский и М. Н. Муравьев // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 71—104.

<sup>7</sup> *Купрянова Е. П.* Дмитриев и поэты карамзинской школы // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 121.

<sup>8</sup> См.: ГПБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 1—63 с оборотами. В настоящее время этот обширный конспект опубликован сотрудниками кафедры русской литературы Томского ун-та. См.: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 317—325.

теории всех поэтических родов, подчеркивая факт изображения в искусстве «внутреннего человека». Рассматривая поэзию нового времени как «театр страстей», он радуется за изображение героя во всем многообразии его чувств и переживаний. Такая установка делает равноправными в его восприятии обе существующие традиции. И традицию высокой классической поэзии (ода, трагедия, эпическая поэма), и традицию чувствительной поэзии сентиментализма (элегия, жанры «легкой поэзии») он оценивает с точки зрения открытий в области психологизма.

Приведем лишь один знаменательный факт: в 1801 г., одновременно с известным переводом элегии Т. Грея «Сельское кладбище», Жуковский переводит и «пиндарическую оду» того же поэта — «Успехи поэзии». Об этом переводе Андрей Тургенев в письме от 21 марта 1802 г. прямо говорит как о законченном произведении, которое нужно печатать<sup>9</sup>. До сего времени об этом переводе не было ничего известно. Нам удалось обнаружить в архиве поэта черновой и белой автографы перевода четырех строф (всего около 50 стихов) этого объемного произведения<sup>10</sup>. К сожалению, остальная часть этой сильно испорченной рукописи до нас не дошла, но очевидно, что Жуковский брался за дело серьезно. Характерно, что почти одновременно (в 1803 г.) «Сельское кладбище» и «Успехи поэзии» появляются в печати в переводе П. Голенищева-Кутузова<sup>11</sup>. Не сравнивая вообще-то эти несравнимые произведения, отметим, что оба перевода Голенищева-Кутузова выдержаны в одной стилистической системе: высокой одической поэзии. Для Жуковского же (это следует из сопоставления названных произведений) принципиально важно подчеркнуть своеобразие каждой из традиций, выявить суть стиля высокой, пиндарической оды и сентименталистской элегии.

От греевских стилистически различных переводов Жуковский идет к поиску своего стиля, своего мироощущения. Его элегия «Вечер» и стихотворение «К поэзии» — своеобразные поэтические вариации на темы Грея — вместе с тем как бы обозначение сближения двух жанрово-стилистических тенденций через особое поэтическое состояние, которое можно определить как психологическая

<sup>9</sup> См.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 61.

<sup>10</sup> См.: ГБЛ. Ф. 104. Папка 5. № 7. Л. 1—3 с оборотами.

<sup>11</sup> См.: Стихотворения Грея, с английского языка переведенные Павлом Голенищевым-Кутузовым. М., 1803.

экзальтация. Тепденция, обозначившаяся в драматургии Озерова, где «идеи сентиментализма подняты на уровень героики»<sup>12</sup>, по-своему отразилась в поисках молодого поэта. Не случайно Жуковский проявляет такой интерес к драматургии Озерова, из-за которого «ссорится» с самим Карамзиным<sup>13</sup>. Но в отличие от Озерова Жуковский более последовательно решает проблему психологизации лирики. В его поэзии происходит своеобразная нейтрализация и сентиментальной чувствительности, и классицистической риторики через живое, непосредственное чувство индивида. То, о чем потом единодушно говорили критики: «поэзия Жуковского вышла из жизни»<sup>14</sup>, он «свел Поэзию в пашу душу»<sup>15</sup>, «очеловечил поэзию»<sup>16</sup>, было важнейшим моментом новаторства его поэзии.

Еще Белинский проицательно увидел отличие творчества Жуковского-романтика от сентиментализма. Сначала в статье «Стихотворения Е. Баратынского» (1842), а затем во второй статье цикла «Сочинения Александра Пушкина» он провел решительный водораздел между чувствительностью и чувством. «...Пробудив и воспитав в молодом и потому еще грубом обществе чувствительность как ощущение (sensation), Карамзин, через это самое, приготовил это общество к чувству (sentiment), которое пробудил и воспитал в нем Жуковский» (6, 460), — писал он в первой статье. Затем, более развернуто в статьях о Пушкине, критик показывает важность такого движения в литературе, связывая с ним прежде всего формирование романтизма Жуковского: «И, однако ж, *ощущение* есть только приготовление к духовной жизни, *только возможность романтизма*, но еще не духовная жизнь, не романтизм: то и другое обнаруживается, как чувство (sentiment), имеющее в основе своей мысль» (7, 166). Рассматривая чувствительность («сентиментальность»), как «болезненную раздражительность первых» и связанную с ней слез-

<sup>12</sup> Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 53.

<sup>13</sup> Подробнее об этом см.: Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Правда Жуковского в тексте трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской» // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 124—148.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 190. В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>15</sup> Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2. С. 112.

<sup>16</sup> Тихонрагов Н. С. Соч. М., 1898. Т. III. Ч. II, С. 347.

ливость, Белинский почувствовал, что все это было «великим шагом вперед для общества» (7, 166), ибо пробуждало человеческие эмоции, внушало идею страданий людей. Вместе с тем он уловил ограниченность сентиментальной чувствительности в раскрытии духовной жизни человека. Поэтому не случайно вопрос о чувстве у Жуковского автор статей о Пушкине тесно связал с новыми мыслями «Коломба русского романтизма», видя главную его заслугу в том, что он нашел «содержание в поэзии» (7, 252). Это понятие становится теперь для Белинского критерием жизненности романтической поэзии Жуковского, ее органической связи с духовной жизнью человека. Отделяя чувствую-мысль Жуковского, по точному определению И. М. Семенко — «мысль, ставшую переживанием»<sup>17</sup>, от сентиментальной чувствительности, Белинский прежде всего поставил проблему романтического психологизма Жуковского и форм его выражения.

Понять отношение Жуковского к сентиментализму — значит прежде всего выявить природу его психологизма, тех кардинальных сдвигов в его мироощущении, без которых чувствительность не смогла бы стать живым человеческим чувством. Обратимся в связи с этим к поэзии раннего Жуковского, в частности к его поэзии 1806 г. как этапу в становлении его поэтической индивидуальности. Если 1802 год выявил через переводы «Сельского кладбища» и «Успехов поэзии» направление движения молодого Жуковского: «очеловечивание», психологизацию двух традиций, — творческая пауза 1803—1805 гг. обозначила лабораторию этого процесса, то 1806 год раскрыл качественные сдвиги в поэтическом мышлении поэта, наметил более определенное его отношение к предшествующей традиции, в частности к сентиментализму.

1806 год — интереснейшая и характерная страница в творческой биографии Жуковского. Перед нами первый период развития Жуковского, он на пороге своего 20-летия. Этот год ознаменовался певиданными творческими успехами Жуковского-лирика. В течение апреля — декабря им было создано около 50 произведений самых разных жанров. Затянувшаяся творческая пауза, о чем поэт сам признавался в «Дневниках» (...я давно не занимался стихами и как будто бы потерял из виду поэзию), была прервана<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 123.

<sup>18</sup> Дневники В. А. Жуковского/С примеч. И. А. Бычкова. СПб., 1903. С. 129.

Удивительно плодотворному для поэта 1806 году предшествовало белевское уединение 1803—1805 гг., особый период нравственного развития Жуковского. Выйдя в отставку, он сделал самообразование и самоусовершенствование главной целью своего существования. Отражением этой серьезной работы становится прежде всего круг морально-философского чтения и дневники.

На основании различных источников (дневники, письма, архивные материалы, библиотека поэта) можно с достаточным основанием говорить о наиболее внимательном изучении в этот период следующих произведений: трактатов «Об обязанностях» и «Гускуланских бесед» Цицерона с примечаниями немецкого «морального философа» Х. Гарве, «Характеров» Лабрюйера и Вовенарга, «созерцаний природы» Ш. Боппе, «Рассуждений о нравах сего века» Ш. Дюкло, «Агатона» Виланда, «Оснований философии, политики и морали» Ф. Вейсса, сочинений Ж.-Ж. Руссо и А. Шефтсбери. Сам круг чтения позволяет утверждать, что этико-философская система представлений молодого Жуковского формировалась не на религиозно-мистической основе, а на почве эмпирико-рационалистического просветительского мышления, философско-психологического направления в эстетике.

В центре размышлений Жуковского стоит проблема внутреннего человека, самоусовершенствования как важнейшего фактора становления личности. Идет процесс интенсивного приобщения к достижениям в способах создания образа-характера в европейских литературах. Учеба у предшественников связана у него с самонаблюдениями и наблюдениями других. Читатель «Характеров» разрабатывает вслед за Лабрюйером и Вовенаргом своеобразную методику такого анализа: исследование страшных характеров, смешанных страстей, рассмотрение психологических явлений в связи. Категория воображения, размышления, памяти, внимания, созерцания, раздробления идей и их соединения, понятия живого и сухого ума, заимствованные Жуковским у Вовенарга и Вейсса, формируют его собственную систему психологического анализа. Так, более 30 записей, различных по объему, на страницах трактата Вовенарга «Введение в понимание человеческого ума» приоткрывают интерес молодого Жуковского к теории познания и тайнам психологии. Все категории и понятия он рассматривает с точки зрения их места и значения в процессе познания человека. «Это вот уже следствие характера», «проникать, узнавать причину и следствие



чувств», «связь чувств, их оттопления и соединение составляют их жизненность» — эти записи на полях книги дают уже представление о направлении поисков Жуковского<sup>19</sup>. Сочинения Вовенарга и Вейсса направляли его интерес к изучению не только общепринятых «генерализаций», но и к открытию пружиин индивидуального поведения.

Одним словом, этико-философская система молодого Жуковского, сформировавшаяся в процессе усиленного самообразования, была той питательной почвой, на которой рождалась его психологическая лирика. Проблема внутреннего человека как бы обретала плоть психологического анализа.

Своеобразной лабораторией психологического анализа стали для Жуковского дневники, которые он особенно интенсивно вел в 1804—1806 гг. В отличие от писем-дневников 1814—1815 гг., поздних дневников, записи этого периода не просто исповеди или «колья, чтобы означить пройденный путь»<sup>20</sup>. Подневные записи 1804—1806 гг. — отражение напряженных наблюдений самого себя, микроскопический анализ своих душевных переживаний. Сама форма журнала, характер ежедневных отчетов о поведении выявляют связь дневников Жуковского с определенной традицией, прежде всего с Франклиновой системой. В рукописях Жуковского этого периода, среди многочисленных росписей книг для самообразования имя Франклина встречается особенно часто. Но красноречивее этих упоминаний об интересе Жуковского к системе Франклина говорят расписания занятий на день, которыми буквально пестрят страницы рабочих тетрадей поэта.

Однако дневники Жуковского не только «памятники ранних попыток русской мысли анализировать внутреннего человека»<sup>21</sup>, но и своеобразная лаборатория его лирики. Углубляясь в самого себя, поэт вырабатывает принципы психологического анализа. Он наглядно и «автобиографично» раскрывает подвижность человеческой психики, обусловленность построений состоянием души. В одной из записей (от 1 июля 1805 г.) это положение получает словесное оформление: «Все изменяется вместе

---

<sup>19</sup> Oeuvres complètes de Vauvenargues. P., 1806. Vol. 1. P. 6, 89. Эта книга находится в библиотеке Жуковского. См.: Библиотека В. А. Жуковского: (Описание)/Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. № 2791.

<sup>20</sup> *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1882. Т. VII. С. 482.

<sup>21</sup> *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 41.

с нами: все прекрасно, когда наша душа в своем натуральном расположении, довольна и спокойна; все мрачно и неприятно, когда душа наша в волнении, в борьбе с собою, в недовольствии»<sup>22</sup>.

Жуковскому тесно в рамках дневниковых наблюдений и психологических фиксаций. В авторе дневника все время живет душа рассказчика-поэта. Отсюда такое свойство дневников, как их описательность, лиризм. Каждый день в записях Жуковского — это еще и психологическая история. Описания таких дней-состояний занимают в дневниках особое место.

Картины этих дней неразрывно связаны с общим настроением автора: это своеобразная кардиограмма душевных состояний. Внутренняя сосредоточенность, единство эмоционального тона, лейтмотивность позволяют говорить о некоторых из этих описаний как о маленьких дневниковых элегиях. По существу, некоторые записи и есть элегия в прозе. Концентрируя настроения дня, его тональность, переживания героя, они высвечивают одно из состояний, выражают «жалобы человека на жизнь», муки любви или сознание величия бытия. Так возникают элегии под условными названиями «Любовь» (запись от 9 июля 1805 г.), «Бессмертие» (17 июля 1805 г.), «Одиночество» (26 августа 1805 г.).

Вот один лишь пример: «Одиночество <...> совершенное бессилие души, ненадежность на самого себя — вот что меня теперь мучит. Я один; в самом себе не нахожу довольно прибежища; чувствую, что один мало могу для себя сделать... Все мои теперешние работы кажутся мне цепью, которою я к одному месту прикован. Один не могу ни о чем думать... Я не был счастлив в моей жизни, кажется, и не буду счастливым... Я не был оставлен, брошен, имел угол, но не был любим никем, не чувствовал ничьей любви... Каков я теперь; от чего таков; каковы мои связи и что я должен быть в отношении к ним; какую цель себе предназначить сообразно с моими обстоятельствами? Чего искать в свете и от чего отказаться? В чем может быть мое счастье? Для чего я не имел такого человека, который бы дорожил моим счастьем, который бы был моим хранителем и путеводцем! Я бы любил его, как своего Бога! Но я был один, всегда один!»<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Дневники В. А. Жуковского. С. 12.

<sup>23</sup> См.: Там же. С. 26—27.

Вся эта запись — внутренне законченный психологический этюд. Рефреном всей записи становятся слова «я один», периодически повторяющиеся и членившие отрывок на внутренне связанные части. Каждая из этих частей — эмоциональное звено в общем потоке размышлений. Повторением лейтмотивных слов: один, счастлив, не был, любить, чувствовать, — единоначалием фраз, системой следующих друг за другом вопросов автор передаст сосредоточенность на каком-то одном состоянии. Обозначив это состояние, он добивается сцепления своих мыслей через единство эмоционального тона. Частица «не», только в данном фрагменте записи повторяющаяся 9 раз, способствует усилению построения неудачи, «пустоты и недеятельности». Столь характерная для Жуковского вопросительная интонация, в которой Б. М. Эйхенбаум видел главную особенность его поэтического стиля<sup>24</sup>, во многом закладывается в дневниковых записях как следствие самоконтроля, пристального размышления о своем месте в жизни. В данной записи вопросы буквально громоздятся друг на друга, создавая напряженность мысли, подчеркнутую сгущенность вопросительных слов: каков, отчего, каковы, что, какую, чего, для чего и т. д. Лирическое «я», обычно запрятанное у Жуковского, здесь вырывается в страстной исповеди.

В авторе «Дневников» постоянно живет поэт. Поэзия упорно напоминает о себе в напряженном пафосе и лиризме записей, иногда превращая прозаические строчки дневника в начальные строки стихотворений: «Что со мною происходит? Грусть, волнение в душе...», «Друзья, надежды, радости, блаженство... Об чем я буду нынче с вами говорить?» Но дело даже не в этих ритмически организованных фразах. Дневник все больше и больше приобретает характер заготовок для стихотворной элегии или даже баллады. В дневниковых записях накапливается тот опыт духовной жизни, определяются те формы ее выражения, которые необходимы были для формирования психологической лирики.

Не случайно столь разнообразна в дневнике палитра выражений для обозначения психологического изучения: «рассмотреть себя», «разбирать себя», «судить о самом себе», «спросить у самого себя», «бороться с собою», «узнавать себя», «познавать себя», «замечать себя», «образо-

<sup>24</sup> См.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха (гл. 2) // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 348—390.

вать себя», «исправлять себя», «все применять к себе», «обращать внимание на себя», «обратить глаза на самого себя», «сравнить себя с другими» и т. д.

«Дневники» молодого Жуковского интересны прежде всего как опыт наблюдения над человеческой психологией. Рассказывая о прожитом дне, поэт не стремится к хронике событий. Ему важнее, не что произошло за день, а как такое произошло, что чувствовала душа в тот день: создается хроника чувства. Идет напряженная выработка языка для передачи состояний, оформляются мотивы романтической поэзии. «Эта неясность и отдаленность всегда имеет трогательное влияние на сердце: видишь, кажется, будущую судьбу свою неизвестную, но не совсем незнакомую. Какое-то тайное предчувствие говорит о ней и обнаруживает ее неясвенно за прозрачным занавесом»; «Там — какое слово под ним заключается»; «Это чувство родилось вдруг, от чего — не знаю; но желаю, чтобы оно сохранилось»; «Желал бы все так точно сказать, как чувствую, но думаю, что уметь не буду»; «я не умею говорить языком о том, что чувствую сильно»<sup>25</sup> — за всеми этими и многими другими брошенными пока вскользь замечаниями приоткрывается мир таинственных явлений, стремления к бесконечному, томления по идеалу, муки невыразимого. Именно в этом смысле романтическая поэзия Жуковского, по глубокому замечанию Белинского, «вышла из жизни», была найдена «во глубине своей груди, истомленной тайными муками» (7, 190). Она была пережита им, и «Дневники» 1804—1806 гг., как и круг чтения этой поры, своеобразная летопись становления поэтической индивидуальности первого русского романтика и лаборатория его психологической лирики.

Лирический взрыв 1806 г. был мировоззренчески подготовлен. Творческая пауза была заполнена огромной внутренней работой по самообразованию и самоусовершенствованию. Создавалась почва для интенсивного лирического излияния. Замыслы буквально одолевали поэта, наброски, планы громоздились в его творческом сознании. Он одновременно работает над хрестоматией «Образцов слога...», переводит сочинения Руссо, создает план описательной поэмы «Весна», набрасывает переводы идиллий, баллады, стихотворной сказки, переводит из немецких

---

<sup>25</sup> Дневники В. А. Жуковского. С. 12, 13, 22, 25.

и французских моралистов, пишет примечания к «Лицею» Лагарпа и эстетической теории Эшенбурга<sup>26</sup>.

Адекватной формой такого излияния в поэзии 1806 г. стал поэтический монолог. Уже в переводе «Опустевшие деревни» Гольдсмита (самый конец 1805 г.) Жуковский разрабатывает эту форму лирического выражения, но подлинный расцвет она переживает в группе стихотворений 1806 г.: «Послании Элоизы к Абеляру», «Отрывке перевода элегии из Парни», «Песне» («Когда я был любим...»), «Сафиной оде», «Идиллии» («Когда она была пастушкой простою...»), «Прощании старика», элегии «Вечер», «К Эдвину», «Песни барда над гробом славян-победителей» и т. д.

В форму монолога поэт вмещает различное жанровое содержание: послание, элегия, песня, ода, сонет, идиллия и т. д. Но главное для него не выявление жанровой специфики, а поиск новых форм выражения психологического содержания. Характерно, что Жуковский, по существу, разрушает жанровые каноны, открывая природу человеческого чувства. Именно с этой авторской установкой связано своеобразие лирического «я» в монологах 1806 г. Поэт использует метод психологического перевоплощения. Древнегреческая поэтесса и средневековая монахиня, старик и молодые влюбленные, бард — таковы своеобразные маски лирического героя. Басенные опыты Жуковского этого же времени — логическое продолжение поисков в области выражения индивидуальной психологии. Это был путь к тому методу психологического анализа, который так точно определил, говоря о поэзии Жуковского, Вяземский: «...дать языку души такую верность, когда говоришь за другую душу»<sup>27</sup>.

Такая многоликость лирического героя у Жуковского неразрывно связана с процессом создания персонажа-характера, помещенного в различные обстоятельства. Общая идея высокой, всепоглощающей любви обыгрывается в разных вариантах. В «Послании Элоизы» — любовь, побеждающая схиму, все затворы и запреты; в «Элегии» — любовь в минуты измены; в «Сафиной оде» — огонь любви; в «Прощании старика» — потеря любви; в «Песне» — память о любви; «К Эдвину» — мольба, за-

<sup>26</sup> Подробнее об этом см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. II.

<sup>27</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. I. С. 284—285.

клипапие любви. В этом смысле можно говорить о цикле стихотворений 1806 г. под общим названием «Превратности любви».

Но важнее единства тем, настроений общий смысл поисков Жуковского. Идет процесс формирования новой лирики. Психологический анализ, рожденный в горниле интенсивного самонаблюдения, обретает невиданное еще в поэзии значение. Процесс зарождения чувства, столкновения противоположных состояний — вот объект поэтического изучения. В различных жанровых формах, намеренно разнообразных, почти всех известных в то время, Жуковский открывает возможности психологической поэзии.

Противопоставление «ты — я» придает монологам внутренний драматизм, открывая борец чувств: «я тобой забыт», «я был любим тобою вдохновенный», «когда ты предо мною», «оставь, оставь меня», «не позабудь, не позабудь меня». Глубоко содержательна мелодика монологов. Насыщенность анафорами, противительными союзами, вариации образов придают им замедленность во времени. И вместе с тем постоянное чувство неумолимости времени, его влияния на жизнь, выражающееся в антитезах: «когда — но», «когда — то», «когда — тогда», «когда — теперь», «когда — как» и т. д. В этих антитезах — процесс замедленного движения чувства во времени, раскрытие его динамики, всматривания в душу, погружения сегодняшнего чувства в поток воспоминаний. Соединяя главное и придаточное предложения цепью предположений, вариантов, Жуковский тем самым зримо воссоздает процесс развития чувства. Возникает ощущение импровизационности. Чувства не заданы, а как бы рождаются на глазах у читателя. Вариативность чувства, его процессуальность и импровизационность в его выражении — характерные тенденции психологического анализа у Жуковского.

Поэт пытается через монолог героев раскрыть борец чувств, их противоречивость. Предельно концентрируя чувство в малых поэтических формах (объем большинства монологов колеблется в пределах 8—16 стихов), он добивается предельной драматизации ситуации. Вот характерный пример — стихотворение «К Эдвипу»:

О юноша! лети, под зоной отдаленной,  
Иных друзей, надежд и радостей ищи!  
Ищи побед, толпой прелестной окруженный;  
Оставь, оставь меня в печалях увидать!

Ах! жить, делясь с тобой и сердцем и судьбою,  
Сей жребий сладостный, сей дар не для меня!..  
Но если не совсем отринута тобою,  
Эдвин, не позабудь, не позабудь меня!

Когда ж — быть может! — вид любовницы в страданье  
Нарушит тишину, мой друг, души твоей;  
Тогда протекшего загладь вспоминаешь,  
Тогда покой себя, тогда забудь о ней!  
Но может быть и то, — что, в ужасах мученья,  
Как блага будешь ждать решительного дня,  
Ждать будешь, но вотще, друзей и услажденья,  
Тогда — не позабудь, не позабудь меня!<sup>28</sup>

Этот 16-строчный монолог еще ощутимо хранит следы связи с традицией сентиментализма, что особенно проявляется в словоупотреблении. Но в нем уже заметны черты новой психологической лирики. Монолог композиционно воссоздает процесс развития чувства, страсти героини. Три обращения: «о юноша!», «Эдвин», «мой друг» — как бы закрепляют этапы этого процесса, драматизируют монолог. Происходит одновременно и конкретизация адресата обращения, и внутреннее приближение героини к герою.

Если первые четыре стиха передают решительность героини, ее стойкость в расставании, звучат как напутствие, то уже второе четверостишие драматизирует чувство, внося в него настроения мольбы, заклинания. То, что в первом четверостишии намечалось в напряженном ритме речи, отрывистости периодов, во втором выходит наружу в предельной экспрессии синтаксиса. В четырех строках поэту удается передать бореие чувств, «живой голос страдающей личности». Уже первый вскрик «Ах!» обнаруживает этот голос; живые интонации рождаются в построено разработанной антитезе «ты — я»: «делясь с тобою» — «не для меня», «не совсем отринута тобою» — «не позабудь меня». Интонация заклинания подчеркнута вязью анафор, спаивающих воедино противоречивые эмоции. Последние восемь стихов обнажают это бореие чувств. Пытаясь возратить мужество, придать спокойствие другу, героиня просит: «...забудь о ней!» Сама форма местоимения третьего лица — выражение добровольного отказа от себя, попытка забыть свои муки и страдания. Вместе с тем это и выражение щедрости высокой души, забывающей себя во имя любимого, предчувствие пушкин-

---

<sup>28</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. I. С. 29. Далее все стихи приводятся по этому изданию.

ского «как дай вам бог любимой быть другим». Это состояние не становится итоговым. Союз «но» открывает спасительную надежду на память. Через цепь замедляющих течение монолога слов: «может быть и то», «что», «будешь ждать», «ждать будешь», «быть может», «тогда» — героиня приоткрывает свои истинные чувства, восклицая: «...не позабудь, не позабудь меня!»

«Оставь, оставь меня» — «не позабудь, не позабудь меня» — эта антитеза первых двух четверостиший конкретизируется в сложном психологическом рисунке заключительного восьмистишия. Четырехкратное «тогда», удвоения-перевертыши «быть может» — «может быть», «будешь ждать» — «ждать будешь», система противительных союзов и тире, наконец, отречение от себя и мольба о памяти — все это выражение живого голоса и живых интонаций страдающей личности, позволившее внести Жуковскому в поэзию мир человеческой души, глубоких чувств и страстей. Страсть в этом монологе не задана, она не превращается в однотонное чувствование, а развивается, пульсирует, что выражается в импровизационности ее раскрытия.

Характерно, что в том же году Жуковский переводит 20-строчный монолог Помпея из трагедии Корнелия «Серторий и Помпей», тем самым пытаясь подчинить поэтику высокой классицистической трагедии законам психологической лирики. В центре монолога противоречивые чувства рефлектирующего героя. Вычленив этот монолог из трагедии, Жуковский пытается в герое классицистической трагедии выявить психологическую основу характера. Уже первый стих монолога: «Вражда не помрачит в глазах моих героя!» (11, 130) намечает борение чувств. Для Помпея Серторий одновременно противник на бранном поле и образец в мирной жизни. Характерно, что, переводя достаточно верно мысль отрывка, Жуковский решительно меняет всю его лексическую ткань. Он выделяет самосознание героя, многократно подчеркивая это выделение местоимением «я». Названный монолог внутренне связан с «Песней барда над гробом славян-победителей».

Опираясь на русскую одическую и оссианическую традицию, Жуковский вместе с тем вводит в патристическую, высокую по стилю песню лирического героя как самостоятельное сознание. Образ вещего барда не просто скрепляет повествование, но и способствует единству настроения, становится органической частью коллективного образа



славян-победителей. Жуковский как бы погружает темы и сюжеты, свойственные гимнам, в индивидуальное переживание. Меланхолически-рефлектирующее сознание лирического героя внутренне преобразует традиционно высокую тему.

Столь же важен лирический образ героя-певца в одном из итоговых произведений 1806 г. — элегии «Вечер». Если в переводе «Сельского кладбища» история молодого певца была не больше чем поэтическим постскриптумом, то в «Вечере» образ певца становится организующим началом, направляющим движение сюжета, развивающим настроение. Его жизненный опыт, воспоминания более активно включаются в лирическое повествование, выполняя роль исповеди, поэтической декларации. Не случайно «Вечер» воспринимается как своеобразная песенная сюита. Внешняя самостоятельность отдельных песен-монологов певца организуется движением лирической темы, развитием образа певца. Подвижность внутреннего мира лирического героя меняет саму атмосферу действия. Статичному миру сельского кладбища, где царит безмолвие, сон, холод, в «Вечере» противостоят движение, порыв, сконцентрированные в образе ручья-потока. «Ручей, вьющийся по светлому песку», «струй плесканье», журчанье потока придают всей картине вечера, а вместе и элегии динамику и развитие.

Состояния вслушивания, внимания, всматривания в мир характеризуют общую тенденцию Жуковского к оживотворению, одушевлению природы. Поэт ищет в природе оттенки переходов: колебания, отражения, слияния. Этому способствовали сдвиги в поэтической системе Жуковского. Поэтическое слово в монологах приобретало большую многомерность за счет включения его в систему ассоциаций, нюансировки его смысла, эмоциональных повторов. Как точно заметил еще В. В. Виноградов, «фразеологическое движение подчинено ритму и мелодике экспрессивного синтаксиса»<sup>29</sup>. Эти процессы стали возможны в результате активизации образа героя, внимания к его психологическому складу. Благодаря этому образ героя как организующий центр становился у Жуковского «послом его души», выражением его духовного опыта.

Активизация героя в монологах 1806 г. вместе с тем неразрывно связана с новым изображением чувства. В отличие от сентименталистов, «чувствования» кото-

<sup>29</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 273.

рых в лирике имели рационалистическую заданность и выражались в общих категориях эмоционального порядка, Жуковский стремится выразить свой индивидуальный опыт самонаблюдений. В противоположность лирическому излиянию на определенную тему, что проявляется в названии стихотворений русских сентименталистов: «Непостоянство», «Надежда», «Любовь и дружба», «Покой и слава», «Меланхолия» и т. д., у Жуковского наблюдается тенденция к передаче не заданного состояния, а к раскрытию живого чувства личности.

Сравнительный материал переводов «Сафиной оды» Державиным, Карамзиным, Жуковским — показательный и красноречивый материал в этом отношении. «Уменьшенной страсти» или «страсти в малом виде», культу «приятности» (в терминологии сентименталистов)<sup>30</sup> он противопоставляет «пламень страсти», настроение психологической экзальтации, внутреннего напряжения. Чувства лирических героев Жуковского драматизируются и отражают их психологическую подвижность.

Не случайно своим монологам 1806 г. Жуковский дает не названия, а жанровые определения. Его интересуют не темы, а их психологические вариации, возможности жанров в раскрытии психологического состояния, жанровые различия одной темы. Психологическая конкретность и динамика в передаче чувства — важнейшее завоевание Жуковского, позволившее ему взорвать изнутри сентименталистскую чувствительность.

Характерно, что уже в лирике 1806 г. Жуковский отказывается от лирических абстракций в выражении чувства. Так, столь типичному для лирики Карамзина и его последователей местоимению «мы»: «Что наша жизнь?», «Покоем недовольны мы», «жизнь наша столь бедна» и т. д., передающему не индивидуальное чувство, а заданную страсть, Жуковский в этот период почти демонстративно противопоставляет выдвинутое на первый план «я». Так, в 12 стихах «Песни» («Когда я был любим...») 7 раз употребляется местоимение «я» и столько же его притяжательная форма. То же самое наблюдается и в других монологах 1806 г. Но «я» в лирике Жуковского ни в коей степени не является выражением индивидуализма героя. Более того, это «я», растворяющееся в «ты» и передающее чувство безграничной щедрости и самопожертвования. «Я» в лирике молодого Жуковского прежде

<sup>30</sup> Подробнее об этом см.: *Куприянова Е. П.* Указ. соч. С. 122.

всего форма выражения индивидуальной психологии, обозначения лирического героя как суверенной личности. Глубоко личностная поэзия Жуковского изначально антииндивидуалистична<sup>31</sup>. Герои всех монологов — люди с земными страстями. Это сближает и древнегреческую поэтессу, и средневековую монахиню, и современного молодого человека, и старика. Не стремясь к исторической и национальной характеристике героев, Жуковский раскрывает родство их душ. Страдания и радости приобщают их к человеческому братству. Характерно, что и в изображении исторических героев, в самом их отборе проявляется тот же принцип. Вильгельм Телль и Дон Кишот — герои прозаических переделок Жуковского из Флориа-на — прежде всего защитники добродетели и борцы за униженных, превыше всего ценящие «звание друга человечества».

Такое понимание личности героя сближало Жуковского с традициями сентименталистского гуманизма и сенсуализма. Но все дело было в принципах его изображения. Если в лирике сентименталистов облик лирического героя заслонен потоком чувствований самого автора, то у Жуковского наметившаяся дифференциация субъектов речи вела к выдвиганию на первый план духовной жизни индивида в борении чувств. Единство эмоционального тона, столь характерное для лирики Жуковского, определялось развитием не темы, а настроения, живыми интонациями его носителя. Особенности синтаксиса поэта, которые заметили еще современники: «бессоюзие, остановка, недомолвка» (Н. Полевой), разработанная вопросительная интонация, «тонкие вариации сложной и противоречивой экспрессии»<sup>32</sup>, — во многом определялись спецификой его психологического анализа. Возникла своеобразная импровизационность в выражении чувства, то, что выводило лирику молодого Жуковского за пределы рационалистически заданных чувствований сентименталистов. Как и в природе, в душе человека Жуковского интересуют не устойчивые страсти, не статичные состояния, а колебания, сомнения, переходы, столкновения, то, что он сам называл «смешанные характеры». Состоя-

<sup>31</sup> В этом отношении показателем ответ Жуковского на вопрос «Что такое буква я?» во время игры, называемой «секретарь». Поэт ответил так: «Губительного я // Нет хуже в мире слова; // Мне жизнь мила моя — // Коль может жизнью быть другова» (2,85).

<sup>32</sup> *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 302.

ние душевного смятения, столь характерное позднее для балладного мира Жуковского, намечается в монологах 1806 г.

По существу, к 1806 г. виднейшие представители русского сентиментализма — Карамзин и Дмитриев — прекратили свою поэтическую деятельность: последнее в 1805—1806 гг. издание «Сочинений и переводов» Дмитриева стало итогом его творческой деятельности. Карамзин в сознании читателя начала XIX в. был прежде всего прозаик. Многочисленными опытами 1806 г. Жуковский как бы заявлял об эпохе новой психологической поэзии. Считая Карамзина и Дмитриева учителями в поэзии, молодой поэт между тем искал свой путь.

В первый период творческой деятельности отталкивание от сентиментализма шло в направлении психологизации лирики. Опыт самонаблюдения, «дневниковых элегий», лирических монологов 1806 г., этико-философская система — все это поистине почва и арсенал романтизма Жуковского. Важно не то, когда он отошел от сентиментализма, важно то, как, усваивая его достижения, он вносил новое содержание в русскую поэзию. Романтик Жуковский прошел школу сентименталистского гуманизма и сенсуализма, но был не робким учеником, а новатором, пролагающим пути нового направления в русской поэзии. Его поэзия — ярчайшее выражение романтических идей и романтической поэтики.

1806 год не просто был плодотворным в творческой биографии Жуковского. Он был этапным, ибо принес поэту открытия в области психологической лирики. Переходя от одного малого лирического жанра к другому, Жуковский внедрял в него свою концепцию внутреннего человека, тем самым расширяя возможности лирики. Монологическая форма выражения способствовала рождению новой поэзии, русских стихов, которые, по словам Белинского, «шли из сердца к сердцу», «говорили не о ярком блеске иллюминаций, не о громе побед, а о тайнствах сердца, о тайнствах внутреннего мира души» (5, 545). В этом смысле 1806 год не только важный этап в творческой биографии Жуковского, но и важный рубеж в развитии русской поэзии вообще.



## Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова

Сопоставительный анализ характера творчества Жуковского и Батюшкова представляет собой очень серьезную проблему, непосредственно связанную с существенными особенностями литературного процесса первых двух десятилетий XIX в. «Зачинщиками» романтизма в русской литературе следует считать не одного, а нескольких поэтов, воплотивших в своем творчестве разные «начала» (мировоззренческие, идеологические, культурологические и собственно поэтические) в пределах единого этапа развития направления. В глазах современников такими «зачинщиками» «нового направления» стали прежде всего Жуковский и Батюшков, а после 1816—1817 гг. (после успеха «Стихотворений Василия Жуковского» и «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова) они осознаются стоящими во главе новой литературной эпохи вообще как самые талантливые и последовательные ее представители<sup>1</sup>.

В личных взаимоотношениях поэтов, начавшихся с января 1810 г. и продолжавшихся до середины 30-х годов, обнаруживается много «гуманизма и нравственной деликатности»<sup>2</sup>, в их творческих декларациях — глубокая внутренняя полемика художественных позиций.

Еще Белинский обратил внимание на ряд характерных несоответствий в творческих обликах Жуковского и Батюшкова, указав на синтетический характер поэзии последнего: «Кажется, как будто в грациозных сознаниях Батюшкова русская поэзия хотела явить первый результат своего развития примирением действительного, но одностороннего направления Державина с односторонне мечтательным направлением Жуковского»<sup>3</sup>. Еще более последовательно об этом несходстве писал Н. В. Гоголь, охарактеризовавший Жуковского и Батюшкова как двух

<sup>1</sup> См., напр.: *Le Conservateur Impartial*. 1817. № 83. Здесь анонимный отзыв принадлежит С. С. Уварову. Ряд отзывов проанализирован в кн.: *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 7—20.

<sup>2</sup> *Сумцов П. Ф.* В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь // Сборник Историко-филологического общества. Харьков, 1902. Т. XIV. С. 33.

<sup>3</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 293.

«разнородных» поэтов, которые «внесли вдруг два разнородные начала в нашу поэзию»<sup>4</sup>.

Указание на «различие» Жуковского и Батюшкова находим уже в первых исследованиях их творчества. Так, Л. Н. Майков неоднократно подчеркивал, что Жуковский «отличался оригинальным взглядом на жизнь, очень далеким от воззрений самого Батюшкова», что Батюшков «сошелся с Жуковским отчасти в силу того, что их натуры и сами по себе, и в творчестве были совершенно различны...»<sup>5</sup>. Об этом же «притягивающем» различии писал и Г. А. Гуковский, оценивая Батюшкова, однако, как «союзника» Жуковского<sup>6</sup>. Эти различия, в свою очередь, дали основание некоторым исследователям при определении поэзии Жуковского как эталона психологического романтизма говорить о переходном характере поэзии Батюшкова, связывая ее то с «неоклассицизмом» (А. Г. Цейтлин), то с «преромантизмом» (Б. В. Томашевский), то с нарождающейся реалистической, «противоположной романтизму» тенденцией развития русской литературы начала XIX в. (Макогоненко)<sup>7</sup>.

Во многих исследованиях творческий метод Батюшкова также определяется как «романтизм» (правда, с неизбежными эпитетами: «пассивный», «мечтательный», «элегический» и т. п.)<sup>8</sup>. И здесь проявляется противоположная крайность: Батюшков неизменно ставится «рядом» с Жуковским и «вслед» за Жуковским и как виднейший представитель «мечтательного романтизма», и как один из основоположников «школы гармонической точности» в поэзии<sup>9</sup>. Так, в двухтомной «Истории романтизма в русской литературе» Батюшкову почти не отводится места (хотя авторы «Истории...» считают его романтиком). С. Е. Шаталов после детального анализа романтизма Жуковского

---

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 380.

<sup>5</sup> Майков Л. Батюшков, его жизнь и сочинения. 2-е изд. СПб., 1896. С. 86—87.

<sup>6</sup> Гуковский Г. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 65—68.

<sup>7</sup> См.: Цейтлин А. Г. Русская литература первой половины XIX века. М., 1940. С. 46—59; Томашевский Б. К. П. Батюшков // Батюшков К. П. Стихотворения. Л., 1948. С. XXXIV—XL; Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина. Л., 1969. С. 134.

<sup>8</sup> Обзор суждений о творческом методе К. П. Батюшкова см.: Фридман И. В. Указ. соч. С. 60—64.

<sup>9</sup> См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 19—50.

лишь вскользь пишет о «сложности» художественных позиций Батюшкова, не решаясь включить Батюшкова (как и Катенина) в «школу Жуковского», но и не признавая его создателем своей «школы»<sup>10</sup>. В лучшем случае Батюшкову отдается «на откуп» «гедонистическая» разновидность романтизма<sup>11</sup>. Но можно ли сводить многообразное и сложное наследие Батюшкова лишь к гедонистическим мотивам (проявившимся лишь в его ранней лирике), которые вовсе не определяли его во многом противоречивый творческий облик?

Именами Жуковского и Батюшкова, пишет К. Н. Григорьян, «можно обозначить рубежи» в возникновении русского романтизма<sup>12</sup>. Подчеркиваем: именно двумя этими именами, а не одним. Поэтому пристальный интерес к творческим соприкосновениям и отталкиваниям двух провозвестников русского романтизма означает не просто сопоставительный анализ двух творческих индивидуальностей, но выход к проблеме истоков романтического метода в русском литературном процессе.

Уже в период первоначального знакомства между Жуковским и Батюшковым устанавливаются довольно сложные творческие отношения. Жуковский-человек становится чрезвычайно привлекателен для Батюшкова, о чем Батюшков многократно говорит в письмах к Н. И. Гнедичу от января — июля 1810 г.<sup>13</sup> Батюшков пользуется также особенным доверием Жуковского: 12 мая 1810 г. Жуковский подарил ему начатую записную тетрадь «Разные замечания» (которую Батюшков тогда же продолжил)<sup>14</sup>. Вместе с тем Батюшков постоянно боится «заслушаться» Жуковского, подпасть под его влияние (что видно из его письма к Жуковскому от 26 июля 1810 г., III, 98) и в письмах характеризует его весьма противоре-

<sup>10</sup> История романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979. С. 149—150.

<sup>11</sup> Фохт У. Р. Спорные вопросы развития романтизма в русской литературе XIX века // VII Междунар. съезд славистов. Славянские литературы: Докл. сов. делегации. М., 1973. С. 261—262.

<sup>12</sup> Григорьян К. Н. Судьбы романтизма в русской литературе // Русский романтизм. Л., 1978. С. 9.

<sup>13</sup> См.: Батюшков. Соч.: В 3 т. СПб., 1886. Т. III. С. 71, 73, 76, 77, 81, 89, 94 и др. Далее цитаты из сочинений Батюшкова даются по этому изданию. Римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница.

<sup>14</sup> См.: Автограф. РО ИРЛИ. Ф. 49. Ед. хр. 1. Описание тетради дано Н. В. Фридманом. См.: Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. 1955. Т. 14. Вып. 4.

чиво. «Жуковский — сын лени, милый, любезный малый», — пишет он Гнедичу в мае 1810 г. (III, 94). А в июне он, уехав из Москвы в деревню, спрашивает в письме к П. А. Вяземскому: «...что делает деятельный Жуковский? Стало ли у тебя чернил и бумаги на этого трудолюбивого Жука? Я к нему писал, адресуя письмо в Типографию. Если это не эпиграмма, то, видно, мне по смерти не писать»<sup>15</sup>. «Сын лени» в устах Батюшкова — это похвала поэту, а «трудолюбивый Жук» — ироническая усмешка над журналистом, взявшимся не за свое дело: истинный поэт не должен быть «деятельным».

Творческую независимость от Жуковского Батюшков подчеркнул и формально, передав ему наряду с новыми стихами для публикации в февральской книжке «Вестника Европы» за 1810 г. басню «Сон Могольца», опубликованную двумя годами ранее («Драматический вестник». 1808. Ч. V). Эта басня явилась вольным переводом «аполога» Лафонтена «Le songe d'un habitant du Mogol» (заимствованного, в свою очередь, из «Гюлистана» Саади). За год до Батюшкова перевод этого же «аполога» осуществил Жуковский («Вестник Европы». 1807. № 7), и обращение Батюшкова к только что переведенному произведению (случай крайне редкий в его творчестве) объясняется прежде всего желанием полемизировать с Жуковским, несогласием с ним<sup>16</sup>.

В басне Жуковского 54 стиха, у Батюшкова — 44. Обе они являются, в сущности, вольными переводами (хотя перевод Жуковского по размеру несколько ближе к подлиннику) в том отношении, что Жуковский и Батюшков вполне оригинально трактуют представленный Лафонтеном сюжет. В произведении Лафонтена выделяются три части: картина «сна», где «Моголец» (житель царства Великого Могола) видит богатого визиря, попавшего в рай, и нищего «дервиша» (у Жуковского), «пустынника» (у Батюшкова), оказавшегося в аду; толкование этого несообразия «колдуном» (у Жуковского), «Гадателем» (у Батюшкова) и обширная мораль, в которой выражается кредо автора и выясняются особенности его личности.

<sup>15</sup> Письмо не опубликовано. См.: ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 1.

<sup>16</sup> Несходство этих двух басен отмечено Н. В. Фридманом, ограничившим свое наблюдение тем, что Жуковский в «„Сне Могольца“» выдвинул... на первый план мистические мотивы, а Батюшков — мотивы «уединения и „лени“», свойственные личности Лафонтена. См.: *Фридман Н. В.* Указ. соч. С. 133.



Характеристики визиря и дервиша (пустынника) у Жуковского и Батюшкова различны. У Жуковского визирь — один из земных владык, явно недостойный быть в «обители... всевышнего царя» (это подчеркивается обращением к читателю: «И там — подумайте — находит визиря»). Визирь у Батюшкова вполне достоин «жилищ Елисейских», ибо он «блаженный» и попадает «на лоно Гурий» «за добрые дела житейски» (это также сразу подчеркивается). У Жуковского «дервиш, служитель Орозмада» находится в аду, но поэт не акцентирует внимания на его «адских» мучениях, констатируя факт: «На ужин дьяволам варился». У Батюшкова это противопоставление картиннее и страшнее: если визирь «покойно спал на лоне Гурий», то,

Терзаемый бичами Фурий,  
Пустынный испускал ужасный вопль и стон.

Дервиш у Жуковского наказан по заслугам:

Дервишу ж поделом: не будь он суесвят;  
Не ползай перед тем, кто силен и богат;  
Не суйся к визирям ходить на поклонець.

У Батюшкова пустынноку выдвигается, в сущности, одно обвинение:

Пустынный на поклон таскался к визирям.

Визирь у Жуковского «в раю за то, что в области сует, // Средь пышного двора, любил уединенье». Визирь у Батюшкова — это «праведник визирь»: он не просто «любил уединенье», но, «оставя двор и град, // Жил честно...».

Для Батюшкова здесь важны не внутренние порывы человека, жившего «среди пышного двора», но обязательное внешнее проявление этих порывов: «оставя двор и град». Проблема ставится Батюшковым гораздо острее: визирь награжден за то, что предпочел земную суету и наслаждения свободе; пустынный наказан за то, что, владея неограниченной свободой жизни (не случайно он не «дервиш», а «пустынный»), «таскался» к этой земной суете «на поклон», и в этом отношении не самое главное — «ползал» он перед теми, «кто знатен и богат», или нет. Жуковский говорит о внутренней жизненной ориентации человека, Батюшков — о ее внешнем, действенном проявлении.

Поэтому мораль басни у Жуковского и Батюшкова — поэтические призывы и рассуждения о сущности жизни — различна.

Жуковский:

Друзья, любите сень родительского крова;  
Где ж счастье, как не здесь, на лоне тишины,  
С забвением сует, с беспечностью свободы?

Батюшков:

Внушил бы я любовь к деревне и полям.  
Обитель мирная! в тебе успокоенье  
И все дары небес даются щедро нам.

Характерное для преромантизма противопоставление «лона тишины» («обители мирной») и мирских «сует» трактуется Жуковским и Батюшковым различно. Поэтическое признание Батюшкова, выраженное в морали басни, гораздо трагичнее. Если Жуковский дает серию риторических вопросов типа: «Где вы, мои поля? Где вы, любовь весны?», «О рощи, о друзья, когда увижу вас?» и т. п., — то Батюшков предпочитает отрицательные конструкции: «Места любимые! ужели никогда // Не скроюсь в вашу сень...» Наконец, различен сам смысл поэтического призыва.

Жуковский:

О! кто мне возвратит родимые долины?..

Батюшков:

Ах! кто остановит меня под мрачной тенью?..

Жуковский скорбит о «возвращении» в «лоно тишины»; Батюшков — об «остановке» вихря «сует», «бури и ненастья», в которые он погружен: вне этой «остановки» не может быть и речи о каком-то абстрактном «возвращении». Иными словами, Жуковский уповает на «бегство» от внешнего мира, Батюшков — на преобразование его, на «остановку».

Заключительная идея Жуковского выражена в противопоставлении идеальной «бедности» и суетного «богатства»:

Нить жизни для меня совется не из злата;  
Мой низок будет кров, постеля не богата;  
Но меньше ль бедных сон и сладок, и глубок?..

Батюшков, напротив, решает эту проблему чисто личностно, снимая для себя противопоставление «бедности» и «богатства»:

Пусть Парка не прядет из злата жизнь мою,  
И я не буду спать под бархатным наметом:  
Ужели через то я потеряю сон?..

Жуковский уповает на вневличностное «возвращение» (которое не мыслится как «деяние»): «Мой век был тихий день, а смерть успокоенье». Батюшков опять же рассматривает свою «остановку» предельно конкретно: «Беспечно век прожив, спокойно и умру». Поэтическая программа раннего Жуковского уточняется, таким образом, перенесением его абстрактного идеала в «личностную», даже биографическую область, что приводит к характерному пересозданию самого идеала.

Вместе с тем жизненная и поэтическая позиция Жуковского уже с 1810—1811 гг. осознается Батюшковым как осуществление искомой «гармонии», «жизни для стихов». Однако не в силу каких-то особенных «поэтических» качеств личности Жуковского, но потому, что связь жизни с творчеством у него очень ограниченная. Батюшков, например, призывает его «пробудить» «рассеянного» Вяземского: «Я уверен, что ты для него совесть во всей силе слова, совесть для стихов, совесть для жизни, ангел-хранитель. А ты спрашиваешь: за что тебя любят?» (III, 404).

«Совесть для стихов» становится в его представлении равновеликой «совести для жизни», и потому Жуковский («сын лени» и одновременно «трудолюбивый Жук») может выступать в качестве искомого «образца» истинного поэта, и потому он вправе претендовать на особенную роль в русской поэзии.

Сам Батюшков явно не может и не хочет претендовать на такую роль. В письме к Гнедичу от начала марта 1817 г. он так рисует свое представление о «поэтической» жизни: «Приходит весна: болезни и цветы. Мне не скучно будет. Два дни пролежу в постели, а день стану поливать левкой и садить капусту, а вы останетесь без италийских переводов...» (III, 424). «Поэтическая» жизнь, отведенная Батюшкову, в его представлении, не оставляет места для поэзии. В ней нет гармонии: «цветы» соединены с «болезнями», «стихи» — с жизнью «на коне и в мире на большой дороге». Эта сотканная из противоречий, но желаемая гармония в свою очередь разрушается внешними и внутренними признаками поэтической рефлексии. «Ничего не желаю, кроме довольствия и спокойствия, но последнего не найду, конечно,— пишет он Жуковскому.— Испытал множество огорчений и износил душу до времени. Что же тут остается для поэзии, милый друг?» (III, 357).

В этом же письме — упование на «поэтическую» жизнь Жуковского: «Во всем согласен с тобою насчет поэ-

зии. Мы смотрим на нее с надлежащей точки, о которой толпа и понятия не имеет. Большая часть людей принимает за поэзию рифмы, а не чувство, слова, а не образы... Ты имешь талант редкий; избери же землю, достойную его...» (III, 356—357). Для самого Батюшкова такая «земля» недоступна: «...для поэзии пужно счастье, для философии — здоровье и покой: благи, о которых я только понаслышке знаю» (III, 379).

Эта рефлексия оказывается для Батюшкова прежде всего внутренней, глубинной: «...ничего не хочу, и мне все надоело. Жить дома и садить капусту я умею, но у меня нет ни дома, ни капусты: я живу у сестер в гостях, и домашние дела меня замучили...» (III, 438). Эти строки написаны в начале мая 1817 г. Батюшков живет в родовой усадьбе Хантоново, занят хлопотами по имениям и очень активно работает над стихами: при этом письме к Гнедичу послана элегия «Умиравший Тасс». Фраза «у сестер в гостях» не соответствует действительности: основным владельцем Хантонова был сам поэт; кроме того, в апреле—мае 1817 г. ни одной из сестер поэта в Хантонове не было (см.: III, 442—444). Следовательно, речь идет об особенной поэтической позиции, обусловленной жизненной рефлексией.

Литературоведы много писали об «онегинстве» Батюшкова как об основной черте психологического комплекса этого «печального странствателя»<sup>17</sup>, о скуке, преследовавшей поэта в течение всей жизни «своими бичами», которая стала привычным и обыденным явлением его биографии. Батюшков с юности и до начала психической болезни (поразившей поэта в 34 года) редко жил на одном месте более полугода. Его внешняя биография — цепь бесконечных разъездов, предпринимавшихся иногда для видимой цели (война, поездка к месту новой службы, лечение на юге), чаще же — почти без цели. Находясь в Москве, живя в вихре удовольствия и в кругу друзей, он стремится к одиночеству; попав в Хантоново, рвется опять к бурной городской жизни. «География» его разъездов весьма значительна: Москва и Петербург, Вологда и Ярославль, Владимир и Нижний Новгород, Каменец-Подольский и Одесса; Польша и Пруссия, Силезия и Чехия,

---

<sup>17</sup> См.: *Благой Д. Д.* Судьба Батюшкова // Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 19—23; *Бродский Н. Л.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. 4-е изд. М., 1957. С. 101, 121, 187; *Фридман Н. В.* Указ. соч. С. 217—223; и др.

Франция и Италия, Англия и Швеция... У Батюшкова, в отличие от Жуковского, никогда не было собственно своего дома, угла, пристанища: поэтому он и предпочитает, живя в своем имении, находиться «у сестер в гостях».

Это жизненное «скитальчество» определило и литературную позицию Батюшкова-«странствователя», коренным образом отличную от позиции Жуковского. Понятие «родной дом» в восприятии Батюшкова (певца «отеческих Пенат») очень своеобразно. «Благодаря Провидению, у меня беседка в саду, — пишет он Жуковскому в июне 1817 г., — четыре опрятные, веселые комнаты и твой портрет, и Вяземского; с балкона вид прелестный: река, лес, одним словом: прелесть... для проходящих» (III, 449—450). Поэтический образ Дома, отмечает Ю. М. Лотман, был очень характерен для русской литературы XIX в.: «В жизни дворянского ребенка Дом — это целый мир, полный интимной прелести, преданий, сокровенных воспоминаний, нити от которых тянулись на всю дальнейшую жизнь»<sup>18</sup>. Но как раз поэзия детства и родного Дома, поэзия «своего угла» существенно отличается у Жуковского и Батюшкова.

Это отличие не объяснить биографически: и Жуковский, и Батюшков в детстве были в равной степени наделены «поэзией Дома»; оба рано лишились родителей (Жуковский — отца, Батюшков — матери); оба приблизительно в одном возрасте были удалены от дома на «пансионное» воспитание. Но если в 20-летнем возрасте Жуковский начинает строить свой «домик» в Белеве, то Батюшков в 20-летнем возрасте уходит, вопреки воле отца, в прусский поход и последующей размолвкой с отцом навсегда порывает свои связи с Домом. В жизни Жуковского важнейшее место занимали родственные связи и обязанности: именно они во многом определяли его поступки. Батюшков никогда не ставил свою жизнь и личность в зависимость от родственных отношений, и многие его решения были приняты вопреки желанию и намерениям родных (отца, сестер, зятя), даже несмотря на их активное сопротивление.

Дом для Жуковского — крепость и опора: «Я переселился в Белев; в свой дом; вся наша фамилия теперь живет у меня, следовательно, я не могу пожаловаться, что-

---

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 12.

бы вокруг меня было пусто; скучать могу еще меньше...» (из письма к Ф. Г. Вендриху, 19 декабря 1805 г.)<sup>19</sup>. Батюшков, живя вместе с сестрами в Хантонове, пипет как раз о скуке, о невозможности «совершенного уединения» (III, 177): «...здесь в пустыне и ковчег Ноев — новость...» (III, 39), «К кому здесь прибегнуть музе?.. С какими людьми живу?..» (III, 55) и т. п. Характерно, что это восприятие Жуковским Дома как «покойного приюта» является предметом зависти Батюшкова. В письме к Жуковскому от 12 апреля 1812 г. он не без оттенка удивления замечает: «...ты и жив, и здоров, и потихонечку поживаешь в своем Белеве, как мышь, удалившаяся от света» (III, 177). Послание «К Ж<уковско>му», написанное в это же время, начинается также весьма характерно:

Прости, Балладник мой,  
Белева мирный житель!

Здесь два «перифраза» понятия «Жуковский» для Батюшкова, причем второй («Белева мирный житель») для него важнее ходячего «Балладник» (одно из «до-арзамасских» прозвищ Жуковского). Дальнейшее содержание послания раскрывает этот перифраз и намечает противопоставление авторского «я» (которое всегда у Батюшкова очень лично) и «ты» адресата послания: «Ты счастлив среди полей»—«А мне... покоя нет!» Автор не может назвать себя ни «жителем Хантонова», ни «жителем Петербурга», ни вообще «мирным жителем»: он вечный скиталец и боец, живущий «в подлунном мире», стремящийся стать жителем какой-то части этого мира и обреченный на «новые мученья».

Очень интересны «бытовые» проявления этого стремления Батюшкова. М. Я. Бессараб в книге о Жуковском указывает, например, что из всех друзей Жуковского только Батюшков навестил его дом в Белеве<sup>20</sup>. В биографии Батюшкова мы не нашли подтверждения этому факту, и, вероятно, это ошибка исследовательницы, но ошибка характерная: из литературного окружения Жуковского приехать в Белев «просто так», «в гости», без практической цели мог только Батюшков. Так, в 1814 г. он «заехал» в гости к Д. П. Северину, буквально на несколько дней, проездом из Парижа в Лондон, невзирая на боль-

<sup>19</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 559. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>20</sup> См.: Бессараб М. Жуковский: Книга о великом русском поэте. М., 1975. С. 23.

шие расходы и таможенные осложнения. Д. В. Дашков удивленно замечал об этом поступке: «...это только на Батюшкова и похоже!»<sup>21</sup>.

Однако такая дисгармония жизни породила особого рода поэтическую гармонию, противоположную литературным манифестам Жуковского.

Поэтическая определенность личности и позиции Жуковского наиболее ярко и наиболее дидактично была выражена в стихотворении «Теон и Эсхин» (1814). «На это стихотворение, — пишет Белинский, — можно смотреть как на программу всей поэзии Жуковского»<sup>22</sup>. Основные идейные «посылки» этого стихотворения были высказаны Жуковским значительно раньше в письмах («Наше счастье в нас самих!») — лозунг из письма к А. И. Тургеневу от августа 1805 г. — IV, 451—452) и в прозе: «Кто истинно добрый и счастливый человек? — Один тот, кто способен наслаждаться семейственною жизнью, есть прямо добрый и, следовательно, прямо счастливый человек»<sup>23</sup>. В основе «Теона и Эсхина» лежит программная романтическая мысль: за счастьем не надо ходить далеко, оно в самом человеке. И далее Жуковский касается прежде всего объективного содержания понятия «счастье».

Уставший от бесплодных исканий Эсхин вернулся домой и успокоился в смиренном домике своего друга Теона, который, хотя и перенес тяжелую жизненную потерю, оказывается счастлив, ибо нашел свое место в жизни, определил свой путь, ведущий его «к возвышенной цели». Этот сюжет изложен в форме поэтического урока, насыщенного афористическими откровениями, а заключающая стихотворение мысль откровенно моралистична:

Все небо нам дало, мой друг, с бытием:  
Все в жизни к великому средству...

«Теон и Эсхин» появился в «Вестнике Европы» в марте 1815 г., а в июне в журнале «Амфион» была напечатана сказка Батюшкова «Странствователь и Домосед», напоминающая стихотворение Жуковского по сюжету и по типу противопоставления двух героев, один из которых «скитался» по свету и не нашел счастья, другой — удовлетво-

<sup>21</sup> Письмо Д. В. Дашкова к П. А. Вяземскому от 25 июня 1814 г. // ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1820. Л. 6 об.

<sup>22</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 194.

<sup>23</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. // Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. IX. С. 30.

рился счастьем «домашним». Действие обоих произведений отнесено в обстановку условной античности.

Однако в данном случае прямой полемики Батюшкова с Жуковским не было. Батюшков вчерне закончил поэму не позднее 10 января 1815 г., Жуковский свое стихотворение — 11 декабря 1814 г.; Батюшков был в Петербурге, Жуковский — в Москве. В письме к Вяземскому от 10 января 1815 г. Батюшков сообщает: «Теперь кончил сказку „Домосед и Странствователь“, которая тебе, может быть, понравится, потому что напомнит обо мне. Я описал себя, свои собственные заблуждения и сердца, и ума моего». И в следующем письме: «...пришлю тебе мою сказку „Странствователь и Домосед“, где я сам над собою смеялся. Стих, и прекрасный — „ум любит странствовать, а сердце жить на месте“, — стих Дмитриева подал мне мысль эту. И где? в Лондоне; когда, сидя с Севериным на берегах Темзы, мы рассуждали об этой молодости, которая исчезает так быстро и невозвратно»<sup>24</sup>. Сказка Батюшкова (самое большое по объему стихотворение поэта) оказалась очень тесно связана с циклом его лирических стихотворений 1815 г., отразивших его личное крушение после войны 1813—1814 гг. («Судьба Одиссея», «Тень друга», «Разлука», «Таврида» и т. д.). Жуковский же узнал о ней уже после приезда в Петербург, в мае — июне 1815 г.<sup>25</sup>; а в августе Батюшков усиленно интересовался его мнением, «писать ли мне сказки или не писать?» (III, 346).

Помимо литературного источника сказки — произведений И. И. Дмитриева «Искатели Фортуны», «Причудница», «Два голубя», где разработан комический вариант неудачного странствования, — Батюшков указал и на жизненный, личностный источник: поэт «сам над собою смеялся». Это «самоосмеяние» идет с тех же позиций, которые утверждает Жуковский в «Теоне и Эсхине». Житель афинского предместья Филалет стремится к путешествиям (в отличие от своего брата Клита), но не может определиться в своих стремлениях и потому терпит неудачу за неудачей (причем неудачи, как правило, комического порядка: наступил «псу священному» «на божескую лапу», не смог по требованию пифагорийцев «молчать да все поститься» и т. д.). После заключительной неудачи —

<sup>24</sup> ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1416. Л. 43, 59.

<sup>25</sup> См. письмо Жуковского к А. П. Киреевской от 11 июня 1815 г. «Есть одна прекрасная повесть „Домосед и Странствователь“, писанная слогом прелестным, хотя немного длинная» (Уткинский сб. М., 1904. Вып. I. С. 13).



позора на Афинской площади — Филалет, «жалкий... избитый, полумертвый», возвращается под кров своего смиренного брата.

Все современники (в том числе Жуковский, Пушкин) упрекали Батюшкова в растянутости описания «бедствий» Филалета. Действительно, в «Теоне и Эсхине» Жуковского подобные «бедствия» уместились в четыре строки:

И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот —  
Лишь сердце они изнурили;  
Цвет жизни был сорван; увяла душа;  
В ней скука сменила надежду.

Но в сказке Батюшкова речь идет не столько о душевных страданиях, сколько о реальных житейских бедах. Филалет едва убежал «от гнева старцев разъяренных», у него отняли деньги и едва «жизнь не отняли» воры, от отчаяния он едва не утопился в реке (Филалета спасает от смерти «скептический мудрец» Памфил); наконец, его едва не забили камнями на Афинской площади (тут его с риском для жизни «спасает бедный Клит»). Между тем эти «беды» Филалета изложены, как заметил Ю. В. Манн, «с явной тенденцией к иронии» (об этом свидетельствует техника концовок, насмешливая интонация автора, преобладание прозаических мотивировок и т. д.)<sup>26</sup>. Полагаем, эта «растянутость» сказки Батюшкова вызвана как раз тем, что он постоянно соотносит «страдания» Филалета и свои собственные горести, намечая параллелизм судьбы героя произведения и судьбы автора. Отсылки к авторскому «я» присутствуют в сказке и как параллельные «воспоминания» от автора, и как характерные «пуанты», подчеркивающие соотнесенность «я» автора и «я» Филалета. Думается, что подобного типа «самоиронию» просто невозможно раскрыть короче.

Эта же самоирония сказки определила и неожиданное ее окончание, которое заставило переосмыслить привычную схему сказок Дмитриева и идеологическую программу «счастья», данную Жуковским в «Теоне и Эсхине». Филалет, испытавший на чужбине бедствия и огорчения, не мог прожить более пяти дней в смиренном домике своего «гармоничного» брата и под действием какой-то неведомой силы отправился в новое путешествие, заранее обреченное на неудачу: «За розами побрел — в снега Гиперборею». Сказка кончается совершенно «батюшковским» же-

<sup>26</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 338—343.

стом: несмотря на предостережения и увещания родных,

...чудак не воротился —  
Рукой махнул... и скрылся.

«Конец прекрасен», — отметил Пушкин на полях «Опытов»<sup>27</sup>. Между тем этот конец оказывается невольной противопоставленным идейной направленности «Теона и Эхина». Батюшков ищет прежде всего субъективный показатель счастья: никакой объективной «гармонии» и ничего объективно «великого» не существует. Клит действительно счастлив на своем «наследственном поле», но на то он и «простяк, неграмотный, презренный. В Афинах дни влачить без славы осужденный». «Чудаку» Филалету прежде всего наскучило «видеть все одно и то же поле» — для него требуется «счастье» другого рода, и даже если оно недостижимо, он не в силах довольствоваться «счастьем» и «гармонией» Клита. Наконец, если герой Жуковского находит счастье, уповая на мистический, внеположный реальный мир, то герой Батюшкова, вторгаясь в жестокую действительность, страдая от ее «бичей», не находит себе пристанища даже и в мечте. Эту сторону поэзии Батюшкова верно охарактеризовал Г. А. Гуковский: «Батюшков — поэт еще более трагический, чем Жуковский. Это — поэт безнадёжности»<sup>28</sup>.

Анализируя поэтику сказки «Странствователь и Домосед», Ю. В. Манн сделал небезынтересное наблюдение. Сказку Батюшкова можно было бы определить как пародию на романтическую поэму, однако сам объект пародии — романтическая поэма — ко времени создания сказки еще не сформировался. Произведение Батюшкова «расходилось с духом времени и литературы» и как бы предварило, предвосхитило «не только романтические моменты, но и порожденную ими светотень иронии, что... с историко-литературной стороны самое любопытное»<sup>29</sup>.

Но ведь сказка «Странствователь и Домосед» не была в контексте творчества «послевоенного» Батюшкова ни неожиданной, ни уникальной. Она соотносится и с его общими представлениями о «чудаке» (синоним «странного человека», «ленивца» — и «истинного поэта») <sup>30</sup>, и с его стихотворениями «К друзьям», «Счастливец», «Судьба Одиссея» и т. п., и с его прозой.

<sup>27</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1948. Т. 12. С. 283.

<sup>28</sup> Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 165.

<sup>29</sup> Манн Ю. В. Указ. соч. С. 343.

<sup>30</sup> Фридман Н. В. Указ. соч. С. 86—87.

В плане поэтики ее можно соотнести не только с такими произведениями, как «Дурацкий колпак» В. С. Филимонова, но и с такими явлениями русского романтизма, как «Руслан и Людмила» Пушкина. Зрелые произведения Батюшкова, вероятно, логичнее рассматривать не как любопытный историко-литературный парадокс, а как показатель особой разновидности романтического мироощущения, возникшей параллельно с психологическим романтизмом Жуковского и в то же время независимо от него.

«Батюшков был талант сильный и самобытный, — подчеркивал Белинский, — был неподражаемым творцом своей особенной поэзии на Руси»<sup>31</sup>. Но «особенная» поэзия основывалась прежде всего на «особенном» миросозерцании, предполагавшем единство отвлеченного и конкретного, общую ироническую направленность сознания (ирония, доходившая до трагизма), стремление к внутренней и внешней обособленности от условных «образцов» и т. д. Все это создавало «особенную» разновидность раннего русского романтизма, существенно повлиявшую на национальный облик этого направления.

Современники и первые критики отозвались о сказке Батюшкова отрицательно. Вяземский заметил, что она «никуда не годится» (Батюшков. III, 360), Пушкин нашел ее «бесплановой» и «холодной», Белинский — «скучной». И что характерно: Жуковскому сказка понравилась: в письме к А. П. Киреевской он отозвался о «Странствователе и Домоседе» как «превосходной повести», написанной «слогом прелестным». Он один сумел оценить своеобразие этого произведения Батюшкова.

Общепризнано, что Жуковский и Батюшков — прежде всего лирики. Однако самый характер лирики у них различен. Стихи Жуковского, пишет Г. А. Гуковский, «повторяют его душевные письма, многократно текстуально повторяют их, часто являясь как бы стихотворными вариантами прозы писем»<sup>32</sup>. Стихотворения Батюшкова резко отличаются и от его писем, и от его прозы. Традиционные условные стиховые формулы и мотивы служат у него по преимуществу для выражения лирического «я» поэта, а не для какого-либо «учительства», хотя бы и поэтического. В его стихах нет ни философских рассуждений, ни собственно поэтических призывов.

<sup>31</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 461.

<sup>32</sup> Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 167.

Жуковский очень рано начал осознавать себя писателем: уже в 1808 г. в статье «Писатель в обществе» он даст прямой свод «правил», которым надлежит руководствоваться писателю, имея в виду в качестве «носителя» этих «правил» прежде всего себя самого. Батюшков, напротив, подчеркивал свое художническое несовершенство. «...Я с горестию познаю и чувствую слабость сил и мало-важность занятий моих», — замечает он в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816. II, 238). Это замечание, так сказать, «для публики». Но не менее определенно он высказывается и «для себя» (в записной книжке): «...ничего не знаю с корня, а одни вершки, даже и в поэзии, хотя целый век бледнею над рифмами» (II, 326).

Лирика Жуковского подчеркнута дидактична, наполнена поэтическими девизами, предназначенными как для самого поэта, так и для читателя. Мораль стихотворений выражена предельно четко и становится общезначимой: вот концовки некоторых его произведений:

Но доблестью отцов хранимы чада!  
Она для них — твердейшая ограда!

*(«Послание к Плещеву»)*

Любить добро и петь его на лире —  
Вот все, мой друг! Да будет власть творца!

*(«К А. И. Арбеньвой»)*

В лирике Батюшкова форма выявления лирического героя иная: «я» — человек и преподношу своим друзьям «историю моих страстей» и то, каков я в моей собственной душевной жизни. Но это не означает, что все должны быть такими, каков я. Мораль заключается здесь в утверждении права души на самораскрытие. Лирическая правда индивидуального «чувства», которое возобладает над «мыслью», рождает и неповторимую позицию поэта.

Все это привело к существенным различиям Жуковского и Батюшкова как двух деятелей литературы первых десятилетий прошлого века. Батюшков мог быть гораздо самостоятельнее, независимее от «литературных мнений» эпохи, чем Жуковский. Последний не мог, даже если и хотел, занять в литературной борьбе шишковистов и карамзинистов позицию нейтралитета (как это сделал, например, сам Карамзин). Известно, что непосредственным поводом для начала «войны на Парнасе» послужила театральная пародия на Жуковского в спектакле по комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», игра-

ном 23 сентября 1815 г. По мемуаристы указывают, например, что «перчатку» поднял не Жуковский, а «еще кипящие молодостью Блудов и Дашков...»<sup>33</sup>. Жуковский же, кажется, вовсе не обиделся и поначалу даже не хотел участвовать в «открытой войне». «Около меня дерутся за меня; а я молчу, — сообщает он в письме к родным, — да лучше было бы, когда бы и все молчали — город разделен на две партии, и французские волнения забыты при шуме парнасской бури»<sup>34</sup>. Но вскоре он не только вынужден был участвовать в «войне», но занял место лидера в «Арзамасе». Причину этого объяснил Батюшков (в письме к Вяземскому от 11 ноября 1815 г. из Каменец-Подольского): «Жуковский не дюжинный, и его без лап не пропустят к славе». И — ниже — очень характерное для Батюшкова признание: «Радуюсь, что удален случайно от поприща успехов и страстей и страшусь за Жуков (ского). Это все его тронет. Он не каменный. Даже излишнее усердие друзей может быть вредно»<sup>35</sup>.

Батюшков, бывший членом многих литературных обществ, не стал вполне «своим» ни в одном из них. Он явно отрицательно относится к «Беседе любителей русского слова», но избегает однозначно негативных характеристик: в отношении к А. С. Шишкову, например, он принимает примирительную формулу: «Он прав. Он виноват» (II, 338). В 1816 г. Батюшков почти одновременно вступает и в «Арзамас», и в «Общество любителей российской словесности при Московском университете» (которое сам охарактеризовал как «Московскую Беседу», собрание литературных «староверов»). «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», читанная им в этом обществе, также вполне объективна с точки зрения литературной борьбы: в ней Батюшков воздает хвалы представителям обоих враждующих направлений: Карамзину — и Мерзлякову, В. Л. Пушкину — и И. М. Долгорукому. А в письмах он саркастически отзываясь о московских «любителях» («Я истину ослаб с улыбкой говорил». III, 401) и иронически — об «Арзамасе» («Каждого „арзамасца“ порознь люблю, но все они вкупе, как и все общества, бредят, корячатся и вредят», III, 416). Позиция Батюшкова среди литературных стычек эпохи была, собственно, позицией

<sup>33</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. IV. С. 170.

<sup>34</sup> Русский архив. 1864. С. 459—460.

<sup>35</sup> Прометей. М., 1967. Т. 2. С. 167—168. Публ. П. В. Фридмана.

нейтралитета: «Впрочем, браштесь, друзья мои, мы будем слушать» (III, 167).

Жуковский очень рано начал осознавать свой писательский профессионализм. «Авторство,— пишет он А. И. Тургеневу 7 ноября 1810 г.,— почитаю службою отечеству, в которой надобно быть или отличным, или презренным: промежутка нет» (IV, 478). Батюшков, напротив, даже в поэтических декларациях сознает себя писателем, стоящим «в промежутке»:

И жил так точно, как писал...

Ни хорошо, ни худо!

(«К друзьям»)

Все видел, все узнал,— и что ж? Из-за морей

Ни лучше, ни умней

Под кров домашний воротился...

(«Страстователь и Домосед»)

Подобное (даже ироническое) подчеркивание своей «срединности», заурядности своего жизненного и творческого пути для Жуковского было невозможно: в противном случае надо отказываться от творчества. Для Батюшкова, напротив, это очень естественно. Вот его психологический автопортрет (из письма к Гнедичу от 27 ноября 1811 г.): «...и в тридцать лет я буду тот же, что теперь, то есть лентяй, шалун, чудак, беспечный баловень, маратель стихов, но не читатель их; буду тот же Батюшков, который любит друзей своих, влюбляется от скуки, играет в карты от нечего делать, дурачится, как повеса, задумывается, как детский щенок, спорит со всяким, но ни с кем не дерется...» (III, 163). Жуковский, напротив, проповедует для себя «минуту труда» и «деятельность» во имя приближения к идеалу «отличного» писателя: «...труд, который был для меня прежде тяжел, становится для меня любезен час от часу более» (IV, 478).

Два противоположных представления о поэте: поэт как «беспечный баловень» и поэт как «великий труженик», посвятивший свою жизнь огромной творческой задаче,— были равным образом характерны для всего комплекса романтического поведения. Пушкин-романтик, например, как бы чувствовал себя и тем и другим.

Батюшков воспринимал себя поэтом, свободным от поэтического профессионализма. Профессиональными поэтами для него являются, например, Гнедич или Жуковский (первый получает пенсион за перевод «Илиады», второй становится придворным чтецом-поэтом; оба имеют высоких покровителей). Он даже не расценивает себя как

«большого» писателя. В июне 1817 г., посылая Жуковскому первый том «Опытов...», он пишет почти покаянные строки: «Зачем я вздумал это печатать? Чувствую, знаю, что много дряни; самые стихи, которые мне стоили столько, меня мучат... Беда, конечно, невелика: побранят и забудут» (III, 447—448). Успех «Опытов...» не рассеял этих сомнений Батюшкова. В 1821 г. в письме к Гнедичу он замечает: «Знаю мой талант, знаю мои силы и никогда, благодаря бога, не ослеплен был ни самонадеянием, ни самолюбием, ниже успехами» (III, 569).

Постоянное сомнение в своем даровании, стремление представить себя писателем, имеющим «маленький ум», «маленькую философию» и «крохотную музу», послужило по-своему источником творческого новаторства Батюшкова. Ф. Шуман назвал своего знакомого, композитора М. Ю. Виельгорского, «гениальным дилетантом»; это определение в какой-то мере применимо и к Батюшкову. Как «дилетант», не претендующий занять «место» в литературе, он оказывался независимым не только от «обязательных» поэтических традиций, но и от традиций, им самим созданных. Он мог «меняться» гораздо легче, чем Жуковский, принявший на себя «труд» создания нового в литературе. Поэт, ориентированный на «безделки», не обязательно должен был создавать большие жанровые циклы (вроде баллад Жуковского): «гедонистическая» лирика Батюшкова включала лишь несколько его ранних стихотворений, а его скромная по количеству стихов антологическая лирика состояла из немногих и небольших по объему произведений. Вследствие «дилетантской» позиции Батюшков находил, что он обладает большими возможностями для творческих поисков.

Поиски эти нашли яркое отражение как в произведениях Батюшкова, вызвавших удивление современников их необычайностью («Видение на берегах Леты», «Мои пенаты», «Умиравший Тасс», «Из греческой антологии»), так — и в гораздо большей степени — в произведениях, не предназначавшихся для печати («Прогулка по Москве», «Воспоминания мест, сражений и путешествий», записные книжки, письма).

Исследователи неоднократно отмечали «переходность» большинства произведений Батюшкова, неоднозначное восприятие им предмета изображения, попытки изобразить его многосторонне, в разных ракурсах. В одном из писем (III, 370—372) поэт рассказывает о том, как под впечатлением поэзии скальдов он вздумал «идти в атаку





как бы ответом на «Мои пепаты»; послание Батюшкова «К Жуковскому» — развитием мыслей, в «Пенатах» высказанных. Оба послания написаны размером «Пенат» и выдержаны в их стилистике.

Но в огромном по объему послании Жуковского собственно ответом на те строки, которые были посвящены ему в «Моих пенатах», является небольшой отрывок: «Какими, друг, мечтами...» и т. д. Батюшков в «Пенатах» зывал: «Сложи печалей бремя, Жуковской добрый мой...» Жуковский говорит о невозможности этого, ибо поэту остается «одно терзание // пад гробом милых благ». Все остальное послание — это представление «поэтической жизни», которую ведет Батюшков, в сравнении с тем идеалом жизни, которая предназначена для истинного поэта.

Вхожу в твою обитель:  
Здесь весел ты с собой,  
И, лени друг, покой  
Дверей твоих хранитель...

Эта жизнь, по мнению Жуковского, недостаточна для поэта. Опираясь абстрактными категориями, он выделяет то, что поэт должен «пускать» в свою «обитель», «страну духов», а что — выдворять. Фантазия, Природа, Гений, Наука, Вкус, Невинность, Беспечность, Скука, Суета, Алчность, Веселье, Гордыня, Посредственность, Слава, Надежда, Дружба, Любовь — эти категории становятся основными «героями» послания. И тут дидактика Жуковского становится очень естественной:

Отвергни сладострастья  
Погибельны мечты...

Или:

Забыть стезю порока,  
При всех изменах рока  
Быть добрым и прямым  
И следовать святым  
Урокам и веленьям...

Послание Жуковского превращается в традиционный манифест о задачах поэзии и о целях и смысле писательского труда. Батюшков восторгался этим посланием: «...дивная поэзия, в которой множество прелестных стихов и в которой прекрасная душа поэта дышит, видна, как в зеркале!» (III, 215). Жуковский в письме к Вяземскому отозвался о «Пенатах» с не меньшим восторгом: «Батюшкова пьеса прекрасная! Легкость и свежесть в слого!»

Стихотворное воображение! Есть места прелестные!»<sup>36</sup> Характерно, что в словах Жуковского нет речи о «прекрасной душе» Батюшкова: не потому, что «душа» Батюшкова не удовлетворяла Жуковского, но потому, что дидактика сама по себе оказывается вне батюшковского послания, и «душа» поэта становится непроявленной, несмотря на самые откровенные признания.

В послании Батюшкова «К Жуковскому» — две контрастные части. Одна посвящена «счастливому» Жуковскому («Белева мирному жителю»), вторая — несчастному и «беспокойному» автору («я»). Поэтическая «укромная хижина» Жуковского в изображении Батюшкова сродни «обителю» Батюшкова в восприятии Жуковского: те же «веселые пастухи», «розы сладострастья», «забавы невинны» — и лишь в конце этого описания видна ироническая авторская усмешка:

И портер выписной,  
И сочны апельсины,  
И с трюфлями пирог —  
Весь Амальтея рог,  
Вовек неистощимый,  
На жирный твой обед!..

Вторая часть послания Батюшкова — откровенная ирония. Автор («я») живет совсем непоэтической жизнью: его кормит «полынью и супом из костей» неумелый врач («домашний Гиппократ»), он стал «сух, бледен, как мертвец», некрасив и неспособен к любовным утехам («и Лила меня не узнает»); наконец, «певцы досужие» читают ему свои сомнительные стихи:

И до смерти меня,  
Убийцы, зачитают!

Послания Батюшкова и Жуковского, несмотря на явное внешнее сходство, находятся все же «в разных плоскостях». Жуковский безусловно и до конца серьезен; Батюшков — ироничен. Жуковский раскрывает «прекрасную душу» и представляет идеал стихотворства. Батюшков не верит в «душу» и под маской иронии прячет горькие раздумья о действительных поэтических «бедах», перед которыми тускнеют все «идеальные» устремления. Жуковский стремится сделать Батюшкова «истинным» поэтом в соответствии с «высшим» образцом. Батюшков, противопоставляя «ты» и «я», говорит о двух типах роман-

<sup>36</sup> ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1909. Л. 123.

тиков, отличных друг от друга и наделенных разной «судьбой».

Батюшков очень ярко осознавал «разнонаправленность» своего и Жуковского поэтических обликов. «Редкая душа! редкое дарование! — так характеризует он Жуковского в письме к Вяземскому от января 1813 г. — Душа и дарование, которому цену, кроме тебя, меня и Блудова, вряд ли кто знает. Мы должны гордиться Жуковским: он наш, мы его понимаем»<sup>37</sup>. Жуковский «наш», он — предмет гордости, но он же и «отстранен» от самого Батюшкова как поэт иного «полета».

Та же мысль лежит в основе упрека Батюшкова Жуковскому, что сюжет его баллады «Громобой» «взят на Спасском мосту» (III, 111). Батюшков сам не чурался простонародных сюжетов и даже заказывал издания, продающиеся «на Спасском мосту» (III, 439, 453—454 и др.). Просто использование «сказочного», по его мнению, не соответствует таланту Жуковского. Уже в начале 1812 г. Батюшков высказывал мысль о том, что Жуковскому не следует заниматься «безделками», вроде баллад: «... с его воображением, с его дарованием и более всего с его искусством можно взяться за предмет важный, достойный его» (III, 195). В письмах к Жуковскому эта мысль проходит сквозной нитью: то это совет «не тратить своего ума на безделки» (III, 227—228), то пожелание, «чтобы он не ограничил себя балладами» (III, 415), то просто требование: «Пиши стихи; подари нас поэмою. Верь, что тебе знают цену в России. Будь выше судьбы своей и не забывай высокого назначения своего...» (III, 404). К 1817 г. эта идея становится одной из важнейших в общении Батюшкова с Жуковским: «...я его электризую как можно более и разъярю на поэму» (III, 466).

Сам же Батюшков ограничивался лишь планами больших произведений и первоначальными набросками их («Русалка», «Бова», «Бальядера», «Рурик» и др.), но «разъяриться на поэму» так и не смог: «Безделки мне самому надоели, а малое здоровье заставляет писать безделки» (III, 439). Дело, однако, не в «малом здоровье», а в самой направленности дарования, в том типе художественного мышления, которому не удавались большие поэтические формы (как не удавались они Фету, Тютчеву, Полонскому).

И поэзия Жуковского, и поэзия Батюшкова пользовалась громадной известностью в 1810-х годах. И та и дру

<sup>37</sup> Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1955. Т. 14. Вып. 4. С. 370.

гая сыграли огромную роль в становлении русского романтизма. И Жуковский, и Батюшков справедливо оценены Белинским как «предтечи» Пушкина; и оба в равной степени воздействовали на формирование его поэтического мира.

И Жуковский, и Батюшков, оценивая свою роль в развитии русской поэзии, представляли друг друга величинами «равновеликими», но «разнонаправленными». Определять же эту разнонаправленность их писательских обликов, как нам представляется, можно не тематически (один «мистик», другой — «гедонист») и не отсылкой к эволюции (один шел «от сентиментализма к романтизму», другой — «от классицизма к романтизму»), но в зависимости от характера миросозерцания и, соответственно, основных поэтических средств каждого из них.

Жуковский и Батюшков стали как бы «знаменами» двух самостоятельных течений раннего русского романтизма, которые, в свою очередь, имели продолжение в дальнейшем развитии русской литературы.



В. Ю. ТРОИЦКИЙ

### *Значение поэзии Жуковского в развитии русской романтической прозы*

Становление романтизма в русской прозе 20-х — начала 30-х годов XIX в. связано с расцветом поэзии, достигшей необычайного разнообразия и совершенства. В первом десятилетии приобрело огромное значение творчество В. А. Жуковского. Он стал первым поэтом, которого приветствовало «всеобщее сочувствие». Его стихотворения «читались, перечитывались, заучивались. Каждая его новая баллада или песня расходилась по грамотной России в нескольких тысячах рукописных экземпляров»<sup>1</sup>. Между тем Жуковский был и прозаик. В. Г. Белинский не без основания заметил: «Жуковский и Батюшков — оба поэты и оба прозаики: оба они продвинули вперед

<sup>1</sup> *Достоевский М. М.* Жуковский и романтизм // Пантеон: Журнал литературно-художественный, издаваемый Федором Кони. СПб., 1852. Т. III. Июнь. Кн. 6. С. 32.

и версификацию и прозу русскую. Проза их богаче содержанием прозы Карамзина...»<sup>2</sup>.

Влияние творчества В. А. Жуковского на русскую романтическую прозу может быть изучено в разных аспектах. В нашей статье мы коснемся лишь некоторых из них: во-первых, рассмотрим новые источники поэтического вдохновения, утвердившиеся в русской прозе под влиянием поэзии Жуковского; во-вторых, формирование эпического мышления в его поэзии и ее влияние на прозу; в-третьих, вопрос о художественных открытиях поэта в изображении характера, а также появление новых черт в оценке художественной действительности и своеобразии воссоздания поэтом исторического прошлого в связи с развитием русской романтической прозы.

«Мы живем в эпохе совершенно лирической... — писал поэт и критик Д. В. Веневитинов в 1825 г., — это эпоха настоящего. Здесь мысль независимо от времени выливается из души поэта и располагается во всех явлениях»<sup>3</sup>. Веневитинов верно отметил факт решительного преобладания в это время лирического рода и стихотворных форм, однако его слова были справедливы только отчасти. У романтических поэтов эпический элемент был достаточно силен, и их поэзия (в целом) влияла на развитие повествовательных жанров в прозе, уже занимавшей в ту пору существенное место в литературе.

Какое же влияние романтическая поэзия оказала на прозу? Обратившись к творчеству В. А. Жуковского, мы должны будем признать общелитературное значение его романтической поэзии. «В его понимании образы, созданные западными романтиками и их предшественниками, являлись общим достоянием человечества, выражением зрелого сознания народов; и способность откликнуться на них, создать их русские эквиваленты означала для него признание духовной зрелости мыслящей России, признание того, что она способна <...> найти соответствующие поэтические формы для его выражения»<sup>4</sup>. Это был новый этап в приобщении русской литературы к духовному богатству разных веков и народов, во взаимопроникновении русской и других европейских культур.

---

<sup>2</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 253.

<sup>3</sup> *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 304.

<sup>4</sup> *История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790—1825).* М., 1979. С. 141.

Жуковский дал литературе новый угол зрения и новую мысль; он разбудил духовные силы русского общества тем, что в его творчестве живо отразились «предания и поэтическая история» европейской цивилизации и было достигнуто духовное сближение ее с русским миром, что возвышало в глазах читателей настоящее и прошлое отечества. Поэт сумел выразить глубоко личное ощущение истории современным человеком.

Вместе с тем Жуковский «научил свое поколение любить, плакать и мечтать», «пробудил его чистейшие инстинкты»<sup>5</sup>. Его поэзия перенесла характеры и события в сферу мечтательности, дала возможность познать прелесть неизвестного и таинственного; наконец, сделала воспоминание о прошлом неотъемлемым свойством духовного бытия современного человека. Это предопределило многие поэтические открытия романтической литературы.

Источниками художественного вдохновения поэта стали: 1) история, запечатленная в документах, преданиях или основанных на них поэтических произведениях; 2) сказочно-фантастический мир, восходящий к русскому и западноевропейскому народнопоэтическому и легендарно-религиозному художественному сознанию; наконец, 3) мятежный и таинственный мир человеческого сердца, область страстей, едва уловимых настроений, эмоциональных прозрений и взлетов человеческого чувства. Эти сферы поэтической действительности «отстоялись» в романтической поэзии, и прежде всего в творчестве Жуковского, а вслед за тем получили широкое воплощение в романтической прозе. В этом по преимуществу проявилось заметное влияние поэзии на литературу в целом.

Русские поэты-романтики сформировали новые способы воссоздания характеров и событий. Жуковский остро ощутил необходимость отразить «предания и поэтическую историю духа» цивилизации, отвечающей национальному историческому движению. Он внес в поэзию пафос высоких национально-исторических идей (присущих ранее средневековой русской литературе<sup>6</sup>), переживаемых как личное, индивидуальное, но уже на основе иного, чем ранее, художественно-исторического синтеза.

Наблюдая способы воссоздания героев и событий, привнесенных в литературу романтической поэзией Жу-

<sup>5</sup> См.: *Достоевский М. М.* Указ. соч. С. 32, 33.

<sup>6</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

ковского, мы должны будем отметить как характерную черту их необычный динамизм<sup>7</sup>. Люди и события даны здесь в постоянном движении. Это особенно заметно в сравнении. Так, психологический облик героев сентиментальных повестей «статичен». «Герой сентиментальных повестей ценен отнюдь не своей индивидуальностью, а обладанием типологических свойств,— замечает современный исследователь,— каждому типологическому состоянию точно соответствует физический выразитель и наоборот»<sup>8</sup>.

Уже в повестях и романах XVIII в. «личность человека... является центром, на который обращено главное внимание читателя»<sup>9</sup>. Но в большинстве случаев в этой прозе характер как самостоятельный предмет изображения раскрывался в произведениях авантюрно-бытового свойства; герой в них действовал, исходя из прагматических замыслов и потребностей, намеревался достичь какой-то цели, стремился к ней и достигал или не достигал ее. Намерения действовать и результат действия оставались в пределах частных замыслов героя; его поведение художественно не соотносилось автором с национальными или общечеловеческими явлениями. «Личный» психологизм был основой развития событий.

Такого рода психологизм явственно выражен в авантюрно-бытовом повествовании, восходящем к старым русским повестям, вроде «Повести о Фроле Скобееве», к произведениям с преобладанием бытовых, реалистических деталей. В повестях, где «жизнь духа» направлялась прагматическими или узко-«чувствительными» причинами, она была лишена той степени самостоятельности, при которой могли бы возникнуть тонкие «движения души», самозерцание и парение мысли. К таким авантюрно-бытовым произведениям относятся, например, «Несчастный Никанор, или Приключения Российского дворянина», «Краткая повесть о Ваньке Каине, воре и мошеннике» М. Комарова, «Горькая участь» М. Чулкова, даже (в известной степени)

---

<sup>7</sup> «Мы хотим видеть человека, но человека в изменении...» — записывает В. А. Жуковский на полях «Письма Руссо к д'Аламберу». См.: *Канунова Ф. З., Лебедева О. Б.* Письмо Руссо к д'Аламберу в восприятии В. А. Жуковского // Рус. лит. 1982. № 1. С. 165.

<sup>8</sup> *Иванов М. В.* Поэтика русской сентиментальной прозы // Там же. 1975. № 1. С. 120—121.

<sup>9</sup> *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. I. Вып. II: (XVIII век). С. 905.

«Фрол Силин» и «Наталья, боярская дочь» Н. Карамзина, а также «Извозчик» И. Запольского, «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» А. Измайлова и др.

Событие в сентиментальной прозе, как правило, замкнуто, изолировано от общественных столкновений и развивается в соответствии с «чувствительностью» или «бесчувствием» героев. Изображение их страстей и действий сопровождается лишь робким всплеском авторских чувств; в этих произведениях отсутствует властное нравственно-эстетическое отношение автора к событиям и героям.

То же наблюдается в прозе, в которой ощутимы предромантические веяния. Обратимся ли мы к книге М. Чулкова «Пересмешник, или Словенские сказки» или «Славенским древностям, или Приключениям славенских князей», к «Русским сказкам» В. Левшина или даже к «Пригожей поварихе» М. Чулкова — нигде активная позиция автора не выражена сколько-нибудь определенно. Герои как бы плывут по волнам случайностей, и автор словно наблюдает «с берега» это плавание.

В романтической поэзии, а вслед за тем и в прозе возникают качественно новые способы изображения людей и событий. Уяснить, в чем состоит сущность упомянутых художественных «сдвигов», поможет литературное наследие Жуковского.

Творчество и литературно-критические взгляды этого выдающегося поэта неизменно связаны с отчетливо выраженным эстетическим отношением. «...Я называю жить, — писал Жуковский еще в 1805 г., — не дышать, не спать и есть, но действовать и наслаждаться своею деятельностью; следовательно, эта деятельность должна вести к чему-нибудь высокому, иначе можно ли будет ею наслаждаться?»<sup>10</sup> Как видно, мотивы действий и действия, стоящие вне узколичных потребностей, побуждения и поступки, проникнутые «высокой», человеческой идеей и вместе с тем эстетически переживаемые (иначе «можно ли будет наслаждаться?»), становятся в поэзии Жуковского характерообразующими. В его творчестве вполне отразились новые взгляды на побуждения человеческих поступков: поэт заново открыл искусству область «человеченных» страстей. «Страсти (...) — считал он, — душа всех наших деяний, без них добродетель холодна и не-

<sup>10</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 453.



чувствительна, без них самая жизнь наша, лишенная своих наслаждений, мертва, подобно сумрачному, осеннему дню, когда солнце закрыто бледным туманом <...> Бесстрашие совершенно противно натуре <...> необузданность страстей также противна природе, ибо она пагубна <...>»<sup>11</sup>

Жуковский сумел увидеть и художественно воплотить действие героя как некий духовный акт; за каждым поступком обнаружить характер, определенную нравственность. Это было, можно сказать, художественное открытие. Нравственно-эстетический подход к герою, к его действиям был воспринят и утвержден романтической поэзией и оказал решающее влияние на русскую романтическую прозу. Это справедливо и по отношению к А. Марлицкому или А. Погорельскому и А. Вельтману, В. Одоевскому или М. Загоскину. Эпическое и психологическое воссоздание характеров в связи с «внеличными» событиями приобрело в этой прозе ранее несвойственную ему значительность.

Далее. В волшебном мире, воссозданном в стихах и балладах Жуковского, не было места неопределенности нравственных оценок: колдуны, мертвецы, ведьмы, злые духи, таинственные посланцы неба и ангелы, великаны, рыцари сталкиваются здесь в решительном противоборстве. Напряженность и (нередко) трагическая завершенность действия подводят к решительному превосходству одних и нравственному осуждению других героев.

Поэт зыбких, едва уловимых настроений, певец невыразимых и робких движений сердца, удивительно тонкий художник, воссоздавший в своих оригинальных стихотворениях и самобытных переводах «тихие тени» бесплотных и неясных духов и призраков, Жуковский привнес в поэзию исключительную определенность нравственных требований, он как бы укрепил в ней силу авторского мнения, авторского суда, что наложило отпечаток на пафос произведений. В его поэзии всегда звучит поистине прекрасная романтическая непримиримость к преступнику, т. е. к античеловеческому в мире.

Обратимся ли мы к «Трем песням» (1816), в которых с неизбежностью, как рефрен, слышатся слова справедливого возмездия, или к балладе «Суд божий над епископом» (1829) и другим произведениям — везде осуждение

---

<sup>11</sup> <Речь «О счастье»> // Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. II. С. 186—187.

преступника свершается без колебаний и с полной убежденностью в правоте наказания.

Определенность и выясненность авторской позиции, авторского пафоса была воспринята романтической прозой в значительной степени из поэзии Жуковского.

Все это сказалось как в сказочно-фантастических, так и в «светских» и событийно-бытовых повестях русской романтической прозы. Произведения А. Бестужева-Марлинского, А. Погорельского, О. Сенковского и А. Вельмана, наконец, Н. Гоголя формировались, обогащенные этой поэзией. Под влиянием Жуковского писатели-романтики стали по-иному изображать и психологически мотивировать характеры своих героев. Этому во многом способствовала особая сила, нравственная определенность авторской позиции, оценки, пафоса произведений, установившиеся в поэзии Жуковского.

Более сложным было воздействие, оказанное поэзией на историческую прозу романтиков. Здесь оно проявилось в характере подачи материала, в своеобразной психологизации исторических событий и характеров. В то же время формированию этой прозы способствовала более всего поэзия декабристов, которые одними из первых обратились к историческим повестям и романам (Ф. Глинка, В. Кюхельбекер, А. Бестужев, А. Корнилович и др.).

В конце 10-х — начале 20-х годов вольнолюбивая поэзия декабристов, а также (это отмечалось исследователями) романтическая поэма сильно воздействовали на историческую прозу романтиков. Декабристы особенно остро ощущали связи героев и событий с «исторической жизнью эпохи», с ее предметным миром, с ее умственными движениями. В их произведениях со всею решительностью выражались идеи антидеспотизма, неизменно сталкивались характеры разного социального положения. В этих произведениях ярко был обозначен «конфликт, ведущий в глубь социальных отношений»<sup>12</sup>, судьбы героев переплетались с судьбами государства, драматизм вырос на почве столкновений характера и исторических обстоятельств<sup>13</sup>.

Однако в художественное освоение сферы отечественной истории поэт Жуковский внес свой взгляд. Он так

<sup>12</sup> Петрунина Н. Н. Декабристская проза и пути развития повествовательных жанров // Рус. лит. 1978. № 11. С. 30.

<sup>13</sup> Эти вопросы подробно освещены в указанной нами интересной статье Н. Н. Петруниной.

определил задачу: «Читая русскую историю, буду... следовать за образованием русского характера, буду искать в ней объяснения настоящего морального образования русских»<sup>14</sup>.

Итак, центром художественного изображения истории Жуковский делает характер, точнее — национальный характер.

Жуковский повлиял на утверждение в русской прозе жанра повести из древней русской истории с привнесением в нее песенно-сказочного колорита. Здесь сыграли известную роль и его баллады, и ранняя проза («Вадим Новгородский», «Марьяна роща»). Эти произведения наряду с «Предславой и Добрыней» К. Батюшкова, «Славенскими вечерами» В. Нарезного, «Игорем, великим князем Северским» А. К. и другими способствовали появлению ряда исторических повествований, развивавшихся позже М. Загоскиным («Аскольдова могила») и А. Вельтманом («Светославич, вражий питомец») и др. Однако, по мере того как конкретные исторические события, факты, исторические лица благодаря широкому распространению «Истории государства Российского» Н. Карамзина все более овладевали сознанием русского общества, песенно-сказочный тип художественной интерпретации истории в литературе постепенно ослабевал. Писатели все чаще обращались к конкретным, так сказать документально мотивированным, событиям, стремясь к живой документальности повествования.

Кстати сказать, тот же Жуковский остро чувствовал тенденции развития исторической прозы и считал плодотворным широкое использование в ней подлинных документов и материалов. «...Исторический роман Ваше дело,— писал он в 30-х годах М. Загоскину,— ройтесь в летописях, добавляйте недостающее в них воображение к тем, что наблюдательный глаз Ваш заметит в настоящем, которому давайте своим талантом цвет прошедшего...»<sup>15</sup> Так намечается движение художественной мысли от песенно-сказочного «баснословного» типа художественного повествования к повествованию историко-этнографическому с элементами документальности.

<sup>14</sup> Жуковский В. А. Письмо к Ал. Ив. Тургеневу от 7 ноября 1810 г. // Письма В. А. Жуковского к Ал. Ив. Тургеневу. М., 1895. С. 59.

<sup>15</sup> Раут. Книга третья: Исторический и литературный сборник в пользу Пресненского семейного приюта/Изд. Н. В. Сушкова. М., 1854. С. 302.

Поэзия Жуковского и многих выдающихся его современников — это в основном поэзия лиро-эпическая. Источниками, дававшими творческий импульс и служившими тематической основой баллад Жуковского, были произведения, в которые поэт вносил значительные сюжетные изменения (например, баллады из Уланда «Roland Schilt-trager», «Junker Rechtberger»; Саути «God's Judgment on a Bishop» и др.). Вместе с тем его поэзия оставалась глубоко лиричной.

Баллады стали не просто арсеналом сюжетов и поэтических импульсов, они явились источником формирования *эпического мышления*, осязаемого особенно резко в сопоставлении с музыкальным, лирическим движением стихотворного повествования и «вольной» стихотворной композицией. Определенность сюжетно-композиционного развития баллады — факт неоспоримый.

Во-первых, в основе каждой баллады лежало историческое *событие* или предание; во-вторых, как драматизированное произведение баллада неизменно предполагала *действие*; в-третьих, события, развертывающиеся в балладе, рассматривались «со стороны» и с определенной временной (т. е. исторической) дистанции, им свойственно острое *ощущение времени*; наконец, в балладе неизменно присутствует представление о судьбе, т. е. в мистифицированной форме в нее входит эпическое ощущение связи, последовательности и *закономерности событий*. Лиро-эпическая поэзия Жуковского и ряда других романтических поэтов не только влияла на современные ему стихотворные произведения, но и в известном смысле формировала новую прозу. Под влиянием устойчивых сюжетно-композиционных принципов построения романтической баллады прозаические произведения романтиков приобретали ряд новых качеств.

Во-первых, известную «случайность» в развитии действия (от случая к случаю, от одного желания героя — к другому желанию, от одного поступка — к другому и т. д.) сменяет более четкая композиция: от *завязки* действия (с определенной, часто психологической, причиной) через его драматическое *развитие* (с психологическими коллизиями) к *развязке* (с определенным авторским пафосом). Во-вторых, создаются предпосылки для более основательной мотивировки развития действия, «направляемой» этой композицией. В-третьих, увеличивается возможность выражения взгляда «со стороны», ибо авторская точка зрения приобретает более самостоятельное

значение, она существует сама по себе, «над» материалом, движущимся по установленным канонам, и т. д.

Определенность сюжетно-композиционного построения стихотворных произведений Жуковского способствовала, таким образом, и становлению повествовательной художественной формы романтической прозы.

Исследователи заметили, что характерной особенностью деятельности Жуковского, а также ряда других романтических поэтов является оригинальная взаимосвязь прозы, поэзии и драмы в их творчестве.

У Жуковского это сказывается и в переложении стихотворных произведений на язык прозы, и в своеобразной драматизации лирики. «Переводы прозаических басен Лессинга, драматической поэмы „Орлеанская дева“, эпической поэмы „Родриг“, различные модификации „Сиды“ дают возможность увидеть, сколь синтетично творчество Жуковского, как сплелись в нем все три рода поэзии»<sup>16</sup>.

Наиболее «влиятельный» жанр поэзии Жуковского — баллада — также обладает чертами известного родового синкретизма: во-первых, это эпос-повествование, имеющее всегда свой сюжет и фабулу; во-вторых, это лирика, ибо содержание баллады неизменно проникнуто глубоким авторским чувством, нередко очень субъективным, ярким, властным; наконец, это драма, ибо сюжет баллады, как правило, состоит в решительном столкновении характеров, приобретающем известную художественную самостоятельность. Учитывая все это, мы имеем основание полагать, что слияние эпического и драматического в романтической прозе формировалось под значительным влиянием романтической поэзии.

Нельзя оставлять без внимания высокую эмоциональную культуру романтической лирики Жуковского. Поэт «отсеивал» вульгарность, элементы цинизма или грубой простонародности в обрисовке средневековых сюжетов и вместе с тем утверждал романтическую контрастность воссоздаваемых лирических характеров. Это соответствовало духу и букве использования тем, сюжетов и образов в тех областях, которые были главными источниками художественного вдохновения поэзии Жуковского, т. е. в средневековой русской литературе и фольклоре.

---

<sup>16</sup> Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 22.

Художественная канонизация идеального и прекрасного как должного и отвратительного и злого как враждебного и заслуживающего уничтожения, свойственная названным сферам творчества, выявила существенные черты эстетики Жуковского, а вслед за ним и писателей-романтиков.

По образцу «средневековых» русских и западных образов-характеров, с их подчеркнуто определенным отношением к добру и злу, к положительным и отрицательным героям, романтики создавали столь же «концентрированные» яркие характеры. «Средневековый историзм,— писал Д. С. Лихачев,— требует идеализации (в широком смысле слова), и именно в этой идеализации проявляется художественное обобщение средневековья. Древнерусский писатель в своих исторических героях стремится изобразить истинного князя, истинного святого и даже истинного врага русской земли, истинного злодея и т. д.»<sup>17</sup> Заостренная определенность нравственно-психологических типов, разработанная в поэзии Жуковского, влияла на образность романтической прозы.

Черты романтической прозы, связанные с насыщенной импульсивной эмоциональностью авторской мысли, обилием инверсий, неординарных экспрессивных поэтических сравнений, метафор, выводящих повествование за пределы обычного прозаического положения событий, стимулировались романтической поэзией. Образность этой прозы возникала на почве специфической поэтики стихотворных произведений.

Так, А. Бестужев-Марлинский строит свое повествование, настойчиво уходя от общеупотребительных сравнений и метафор, подыскивает художественные средства, свойственные по преимуществу поэзии. «Бестужевские капли» повествовательной речи его произведений больше подходят к стихам, чем к прозе. Новаторство Бестужева-Марлинского заключается и в том, что он решительно перенес поэтическую образность, сформировавшуюся в лоне стихотворной поэтической речи, в прозу<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Лихачев Д. С. От исторического имени литературного героя к вымышленному // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1956. Т. 15. Вып. 3. С. 202.

<sup>18</sup> Главным в стиле многих повестей Марлинского исследователи считают «романтические переходы» от героического к комическому, от объективного повествования к авторским отступлениям.

«Смешение» образности, восходящей по традиции к стихотворной речи, с образностью, свойственной по своему характеру прозе, становится одной из отличительных черт романтического повествования. Это «смешение» обогатило прозу и одновременно придало ей некоторую искусственность.

Впоследствии эту искусственность (на новом этапе литературного развития) придется преодолевать писателям, обращаясь к иной по характеру образности.

Мнение Жуковского об особенностях прозы как способа повествования знаменательно: «Для прозы мало таланта... Нужны знания. Проза требует понятия о чел<овеке>...». В 1824 г. он замечает: «Мы имеем одну только классическую книгу в прозе, которую с гордостью можем поставить наряду со всеми лучшими произведениями всех веков и народов, — это история Карамзина... Для писателя в прозе мало выразительного таланта — нужен ум, налитый и распространенный основательными знаниями, нужно искусство, которое не что иное, как талант, просвещенный знаниями, воспитанный разумением, очищенный вкусом <...>»<sup>19</sup>. Поэт считал необходимым «иметь основательное понятие о древности славянской и русской»<sup>20</sup>, поясняя при этом, что «политические происшествия можно назвать воспитанием того отвлеченного существа, которое называют нацию <...>»<sup>21</sup>.

Понимая так содержание «обстоятельств» жизни народной, сам Жуковский почти не подходил к изображению истории со стороны этих обстоятельств. Такой подход осуществили прежде всего поэты и писатели декабристы.

На склоне лет Жуковский так отмечал отношения между прозой и поэзией: «<...> Слог в стихах — человек в мундире, а слог в прозе — Адам в раю, поэзия поет в облаках и зовет в облака, а проза приглашает подойти земною тропинкою к семейному дому, встречает у дверей

---

ям, «богатство метафор и сравнений, неистощимость каламбуров и антитез и яркость образов» (*Маслин Н.* О романтизме Марлинского // *Вопр. лит.* 1958. № 7. С. 153).

<sup>19</sup> Жуковский В. А. Заметка // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 44.

<sup>20</sup> Жуковский В. А. Письмо к Ал. Ив. Тургеневу от 13 августа 1810 г. // Письма В. А. Жуковского к Ал. Ив. Тургеневу. С. 56.

<sup>21</sup> Жуковский В. А. Письмо к Ал. Ив. Тургеневу от 12 сентября 1810 г. // Там же. С. 59.

с хлебом и солью и, сажая гостя на почетное место, заводит с ним разговор радушный...»<sup>22</sup>.

Однако сама романтическая поэзия в известном смысле была более жизненной, чем обращенная к античности поэзия классицизма; романтики, можно сказать, приблизились к земле. «Высокие» темы, «высокие» формы, торжественный и преимущественно «парящий» стиль был присущ поэтам-классицистам. У романтиков преобладала исповедь сердца, задушевность, «трогательность» и сокровенная страстность интонаций.

Мы вправе поэтому отметить еще одно важное влияние, оказанное на прозу романтической поэзией,— ее «доверительность», ее связь с читателем, «собеседование» с ним. Очень многие лиро-эпические произведения Жуковского, не говоря уже о стихотворных посланиях и интимной лирике, настроены на такое собеседование, содержат доверительные обращения к читателю и герою.

Такая доверительность обусловила новые средства выражения. «Невыразимые» романтические настроения потребовали эмоционального обогащения речи за счет увеличения в ней слов и выражений, передающих ускользающие от прямого взора предметы, слов, воплощающих не вполне ясные чувства и не до конца осознанные состояния души. Все эти словесные формы несли сверх своего прямого значения дополнительно ощущение недосказанности, неохватности или непередаваемости событий жизни, ощущение известной «неполноты». Эта неполнота «охвата явления» вызывала у читателя, так сказать, инициативу досознания, дочувствования, догадки и одновременно впечатление некоей перспективы, недостигнутой возможности дальнейшего познания и чувствования мира.

Наконец фольклорные традиции эпических песен, воспринятые Жуковским прежде всего в балладах, внесли в литературу (сначала в поэзию, а затем в прозу) еще одно характерное свойство, присущее эпическому мышлению,— тон объективного повествования или, как писал О. Сомов, «бесстрастие в рассказах и описаниях, потрясающих душу читателя или слушателя»<sup>23</sup>.

Таинственные очертания, краски и звуки, сказочные и легендарные характеры, возникающие как бы из дымки

<sup>22</sup> Письмо Жуковского к Вяземскому от 19 февраля (3 марта) 1849 г. // *Вопр. лит.* 1979. № 2. С. 214—215.

<sup>23</sup> *Лит. газ.* 1831. № 26. 6 мая.



давно ушедших лет, и вместе с тем (временами) переключение повествования на «тон объективности» — все это находило соответствующее выражение и в языке поэтов-романтиков. Тем самым выразительные возможности поэзии были значительно расширены. Романтическая проза восприняла эти художественные завоевания.

Определяя значение поэта для русской литературы, И. В. Киреевский писал, что в его творчестве выразилась «вся поэзия жизни, все сердце души, если можно так сказать», в ней воплотились «идеальность, чистота и глубокость чувств, святость прошедшего, вера в прекрасное, в неизменяемость дружбы, в вечность любви, в достоинство человека...»<sup>24</sup>. Все эти черты оставались присущими русской литературе и на следующих этапах ее развития. В опосредствованной исторической связи с творчеством Жуковского могут быть затем рассмотрены дальнейшие достижения русской прозы: и углубленный психологизм Достоевского, и «диалектика души» в гениальной прозе Л. Толстого, и (гораздо позже) возвышающее человека творчество М. Горького.



В. И. КОРОВИН, А. А. МАКАРОВ

### *Этапы развития русской поэзии: Жуковский и Пушкин*

В Пушкине нет ничего Жуковского, но между тем Пушкин есть следствие Жуковского.

*П. А. Вяземский*

...Ты слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его...

*А. С. Пушкин*

#### 1

Проблема «Жуковский и Пушкин» столь многогранна и сложна, включает такие разные аспекты общения двух поэтов — от дружеских отношений до творческих связей, что ее достаточно полное и удовлетворительное решение

<sup>24</sup> *Киреевский И. В.* Обзорение русской словесности. 1829 год // Критика и эстетика. М., 1979. С. 58.

требует не одной статьи, а, по крайней мере, обширной монографии.

В настоящее время накоплен огромный фактический и исследовательский материал, охватывающий едва ли не все стороны биографии и творчества Жуковского и Пушкина. Материал этот касается самостоятельной разработки темы или попутных, хотя и весьма важных, соображений, высказанных в пушкиноведческих трудах. Его изучение шло под знаком проникновения в поэтическую и жизненную судьбу Пушкина<sup>1</sup>. Между тем не менее важна и некоторая переакцентировка темы. Можно сказать, что для объективного научного обследования одинаково существенны как тема «Жуковский в сознании Пушкина», так и тема «Пушкин в сознании Жуковского». При кажущейся тождественности подходов (ведь, говоря о Жуковском, тут же освещают реакцию на его творчество Пушкина и наоборот) и почти неизбежной общности привлекаемого материала смена ракурса может открыть некоторые ускользающие от внимания и не вполне проясненные моменты личных и творческих контактов. Но все это дело будущего, выходящее за рамки небольшой статьи.

Известно, что Жуковский и Пушкин знали друг о друге еще до личного знакомства. О том, что Пушкин читал Жуковского, никаких сомнений быть не может: он даже сочинял рыцарскую балладу в подражание Жуковскому<sup>2</sup>. Но и Жуковский к моменту встречи с Пушкиным в Царском Селе (1815 г.) уже помнил его стихи. Иначе он не мог бы писать П. А. Вяземскому о «молодом чудотворце». Показательно, что Жуковский сам, по собственной воле и влечению сердца, посетил Пушкина-лицеиста. Следовательно, в нем назрела потребность увидеть Пушкина, и она может быть объяснена не только вниманием к юному дарованию, но и более широкими и глубокими соображениями — заботой об отечественной словесности, добровольно принятой на себя обязанностью помогать талантам и пестовать их. Здесь проявилось, без сомнения, особое отношение к Пушкину, в котором Жуковский, чуткий к прекрасному,

<sup>1</sup> Показательно само название специальных работ: *Эйгес И.* Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 193—216; *Семенко И. М.* Пушкин и Жуковский // Науч. докл. высш. шк.: Филол. науки. 1964. № 4. С. 118—130; а также: *Жуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 13—172.

<sup>2</sup> См.: *Цяловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Кн. 1. С. 31.

сразу распознал художественный гений. Этот возвышенно-поэтический жест Жуковского тем более знаменателен, что он был намного старше Пушкина.

Можно полагать, что дружественный поступок знаменитого поэта, находившегося в расцвете славы и бывшего в то время, бесспорно, первым поэтом на российском Парнасе, не только запомнился Пушкину, умевшему ценить благородные душевные порывы, но и определил всю дальнейшую сокровенную близость и чрезвычайную доверительность их отношений, несмотря на размолвки и разность политических симпатий, философских, религиозных и литературных взглядов.

Со времени их личного знакомства судьбы Жуковского и Пушкина столь часто пересекаются, что утвердительно можно сказать: среди крупных поэтов старшего поколения у Пушкина не было более преданного друга. Отныне самые ответственные периоды жизни Пушкина, самые кризисные моменты его творчества находятся в поле зрения Жуковского, а события в жизни и творчестве Жуковского будут постоянно волновать Пушкина. И хотя до нас, вероятно, дошли далеко не все документы, свидетельствующие об этом, частые упоминания Пушкина о Жуковском в письмах к общим друзьям и знакомым — верная тому порука.

Итак, еще до знакомства с Пушкиным у Жуковского сложилось известное представление о его творчестве, о чем он и писал Вяземскому. Орывок из этого письма хорошо известен: «Я сделал еще одно приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. Милое, живое творение! Он мне обрадовался и крепко прижал мою руку к сердцу. Это надежда нашей словесности. Боюсь только, чтобы он, вообразив себя зрелым, не мешал себе созреть! Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет. Ему надобно непременно учиться не так, как мы учились! Боюсь я за него этого убийственного лица — там учат дурно! Учение, худо предлагаемое, теряет прелесть для молодой, полной души, которой приятнее творить, нежели трудиться и собирать материал для солидного здания! Он истощит себя. Я бы желал переселить его года на три, на четыре в Геттинген или в какой-нибудь другой немецкий университет! Даже Дерпт лучше Сарского Села. Он написал ко мне послание, которое отдал мне из рук в руки, — прекрасное! Это лучшее его произведение! Но и во всех

других виден талант необыкновенный! Его душе нужна пища! Он теперь бродит около чужих идей и картин. Но когда запасется собственными, увидишь, что из него выйдет! Послание доставлю тебе после»<sup>3</sup>.

Письмо Жуковского замечательно не только вследствие безошибочной оценки характера и таланта Пушкина, но и знанием человеческого сердца и тех опасностей, которые подстерегают юного поэта в начале его поприща. Как никто другой, Жуковский понимал, что поэзия — и вдохновение, и учение, и труд, что «душе нужна пища», обеспечивающая независимость идей и впечатлений. Намного позже в письме к И. И. Дмитриеву он по достоинству оценит пушкинский «труд упорный»: «С каким напряжением он писал свои легкие, летучие стихи! Нет строки, которая бы не была несколько раз перемарана. Но в этом-то и заключается тайная прелесть творения. Что было бы с наслаждением поэта, когда бы он мог производить без труда? — все бы очарование его пропало»<sup>4</sup>. Можно без преувеличения сказать, что в том тесном кругу, в котором вырастал Пушкин в гениального поэта, едва ли не каждое слово Жуковского, пусть даже с опозданием, до него доходило. Да и при личных встречах Жуковский, вероятно, внушал те же мысли, которые падали на подготовленную почву, потому что соответствовали собственным убеждениям Пушкина. Отголосок наставлений Жуковского можно, по-видимому, услышать в послании «К Жуковскому» (1816): «...смело в даль, дорогою прямою // Ученью руку дав...».

Письмо Жуковского интересно и тем, что в нем выдвинута краткая, но стройная «программа» образования и воспитания гения. При этом Жуковский сразу же поставил дарование Пушкина выше своего и всех других талантливых современников. Пушкин в его сознании тотчас стал первым. Судьба Пушкина подтвердила предвидение Жуковского.

## 2

Начало литературных взаимоотношений Жуковского и Пушкина относится к 1815—1817 гг., т. е. к тому времени в литературном развитии Пушкина, которое, без всякого сомнения, характеризуется как время его ученичества. Учился Пушкин у многих. Любопытно, например,

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1970. Т. 4. С. 564—565.

<sup>4</sup> Там же. С. 631.

заметить, что в тексте только одного стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» историки литературы находят следы влияния Державина, Крылова, Жуковского, Батюшкова, Оссиана, Капниста, Вяземского и даже наличие некоторых образов и мотивов «Слова о полку Игореве».

Однако длинный список учителей нашего великого поэта возглавляет прежде всего Жуковский. Об этом свидетельствуют их особые литературные взаимоотношения, сложившиеся в начале творческого пути Пушкина, взаимоотношения, кстати сказать, еще не полностью освещенные в пушкиноведении.

О молодом Пушкине Жуковский услышал от его дяди В. Л. Пушкина зимой 1815 г.<sup>5</sup> В. Л. Пушкин привез из Петербурга в Москву рукопись стихотворения «Воспоминания в Царском Селе». Жуковский с восхищением читал стихотворение друзьям<sup>6</sup>; тогда же было решено напечатать его в журнале «Российский музеум», где оно и появилось 17 апреля 1815 г. с примечанием: «За доставление сего подарка благодарим искренно родственников молодого поэта, которого талант так много обещает»<sup>7</sup>.

По-видимому, Василий Львович привез в Москву список стихотворения, идентичный тому, который Пушкин собственноручно сделал для Г. Р. Державина и послал ему вскоре после экзамена 8 января 1815 г.<sup>8</sup> Сравнивая державинский список с текстом, напечатанным в «Российском музеуме», а также с другими источниками текста стихотворения<sup>9</sup>, можно заметить, что несколько поправок в тексте «Российского музеума» (если его сравнить с державинским списком) взяты редактором из стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов».

Это наблюдение позволяет, во-первых, предположить, что автором поправок был Жуковский, отредактировавший стихотворение для печати (право на это он имел): в предпоследней строфе стихотворения Пушкин, обращаясь

---

<sup>5</sup> См.: Цявловский М. А. Указ. соч. С. 72.

<sup>6</sup> См.: Бартенев П. И. А. С. Пушкин: Материалы для его биографии. Гл. 2: Лицей // Моск. ведомости. 1854. № 118. 2 окт. С. 39.

<sup>7</sup> Российский музеум. 1815. Ч. II. № 4. С. 3—9.

<sup>8</sup> См.: Грот Я. Первенцы лицея и его предания. СПб., 1874. С. 365. Это предположение можно было бы подкрепить следующим образом: текст, посланный Державину, не должен был отличаться от того, который предполагалось опубликовать.

<sup>9</sup> См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1937. Т. 1. С. 355—357. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

к Жуковскому, сетует на неразвитость своего поэтического гения.

О, естли б Аполлон пиитов дар чудесный  
Влиял мне ныне в грудь! Тобою восхищен,  
На лире б возгремел гармонией небесной  
И воссиял во тьме времен.

Во-вторых, наше наблюдение позволяет установить действительную связь «Воспоминаний...» с «Певцом в стане русских воинов» в отношении их авторов к поэтическим образам, стилистическим и фразеологическим соответствиям, композиции и т. д.<sup>10</sup> Жуковский, как видно, и сам заметил эту связь, и, может быть, сознательно перенес свои поэтические формулы в пушкинское стихотворение.

Летом 1815 г., приехав в Петербург, Жуковский, как уже говорилось, познакомился с Пушкиным. В упомянутом письме к Вяземскому от 19 сентября 1815 г.<sup>11</sup> Жуковский дает интересную оценку молодому поэту: «...он теперь бродит около чужих идей и картин», — и тем не менее — «талант необыкновенный»<sup>12</sup>.

Жуковский не только поверил в талантливость Пушкина, но и доверился ему как равному. Во время неоднократных свиданий в сентябре—декабре 1815 г. в лицее Жуковский читает свои стихотворения Пушкину, желая услышать его мнение о стихах, и те стихи, которые Пушкин сразу не запоминает, переделывает или уничтожает<sup>13</sup>.

27 ноября 1815 г. Жуковский дарит Пушкину первую часть своих «Стихотворений» (XII, 295)<sup>14</sup>. Событие немаловажное, а между тем не осмысленное в связи с исследованиями литературных влияний на творчество Пушкина. Обычно говорят об особенном влиянии на молодого Пушкина трех поэтов: вначале Державина, затем Жуковского и Батюшкова. Однако, как становится ясно, особенное влияние поэзия Жуковского на Пушкина приобретает в 1816 г., и связано это с *изучением* Пушкиным творчества Жуковского. В 1816 г. он подписывается и на вторую часть «Стихотворений» Жуковского<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Б. П. Городецкий вскользь замечает об этой связи. См.: *Городецкий Б. П. Лирика Пушкина*. М.; Л., 1962. С. 107—108.

<sup>11</sup> См.: *Лит. наследство*. М., 1952. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. С. 33.

<sup>12</sup> Заметим, что вопрос о том, какие элементы поэтики молодого Пушкина привели в восхищение Жуковского, еще не освещен.

<sup>13</sup> См.: *Бартенева П.* Указ. соч. С. 41.

<sup>14</sup> См.: *Жуковский В.* Стихотворения. СПб., 1815. Ч. I.

<sup>15</sup> См.: *Цявловский М. А.* Указ. соч. С. 96.

В первой половине 1816 г. Жуковский и Пушкин часто встречались. Стремительный рост поэтического гения Пушкина был настолько поразителен, что Жуковский решил привлечь Пушкина в задуманный им журнал арзамасского общества. В августе 1816 г. в письме к Д. В. Дашкову он назвал Пушкина в числе сотрудников: «Он обещал мне доставить свои рукописи. Твое дело послать к нему за ними и их ко мне переслать <...> На Вяземского, Батюшкова, Северина и Ал. Пушкина понадеяться можно: у последнего много готово, а те приготовят верно»<sup>16</sup>.

Тесное общение с Жуковским, посвятившим Пушкина в планы деятельности общества «Арзамас», побудило молодого поэта написать в сентябре—октябре 1816 г. послание «К Жуковскому» («Благослови поэт!.. В тиши Парнасской сени»), в котором он изложил свою литературную программу, произнес «похвальное» слово «Беседе», но, главное, недвусмысленно заявил об избрании Жуковского себе в учителя. По совету Жуковского, с которым он виделся в последнюю неделю декабря 1816 г., Пушкин в конце декабря 1816 — начале января 1817 г. составляет план сборника своих произведений<sup>17</sup> и обещает Жуковскому прислать для просмотра собрание своих лицейских стихотворений<sup>18</sup>. Тетрадь, названная «Стихотворения Александра Пушкина. 1817», была передана Жуковскому в июне—июле 1817 г., а в августе — середине сентября 1817 г. она вернулась к Пушкину назад с пометами, замечаниями и вариантами Жуковского к 17 стихотворениям из 41, вписанного в тетрадь<sup>19</sup>.

И хотя 30 лет тому назад на пометы Жуковского обратила внимание Т. Г. Цявловская, они до сих пор еще не изучены, а между тем изучение этих помет может существенно дополнить наше представление о взаимоотношениях Жуковского и Пушкина — учителя и ученика.

Пометы Жуковского весьма разнообразны: это замечания, свои варианты вместо пушкинских, подчеркивания, знаки *NB*, косые крестики. Они касаются грамматических ошибок и ритмического рисунка стиха, указывают на отступления от эстетического вкуса или на бьющее через край обнаженное эротическое чувство, есть

<sup>16</sup> Рус. архив. 1869. Стб. 840—841.

<sup>17</sup> См.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 225—226.

<sup>18</sup> См.: Цявловский М. А. Указ. соч. С. 123, 133, 737.

<sup>19</sup> См.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. М.; Л., 1964. С. 12.

среди помет и литературно-полемические, есть и дидактические и т. д.

Так, к стихотворению «К живописцу» (1815) Жуковским сделана помета: «Переделать все, оставь один последний стих», — а затем исправил: «последнюю строфу».

Имеются в виду стихи:

Представь мечту любви стыдливой  
И той, которою дышу,  
Рукой любовника счастливой  
Внизу я имя подпишу.

В стихотворении поэт, обращаясь к художнику, просит написать портрет возлюбленной и сочиняет ему программу — создает словесный портрет, далекий от того, о котором можно сказать: «Представь мечту любви стыдливой».

Пушкин занялся переделкой. Внес смысловые поправки во вторую строфу, три другие остались нетронутыми (I, 174, 376), как видно, Пушкин оставил стихотворение, не собираясь его опубликовать<sup>20</sup>.

Директор лицея Е. А. Энгельгардт в характеристике Пушкина, составленной в 1816 г., отмечал: «Нежные и юношеские чувствования унижены в нем воображением, оскверненным всеми эротическими произведениями французской литературы, которые он при поступлении в лицей знал почти наизусть, как достойное приобретение первоначального воспитания»<sup>21</sup>. Нетрудно заметить раздражение в тоне высказывания директора лицея, но при самом доброжелательном отношении Жуковского к юному поэту именно эти же мотивы вызвали наибольшее количество его заметок на полях лицейской тетради.

Б. В. Томашевский считал, что мотивы «сладолюбивой мечты» и «любви» у Пушкина происхождения литературного: «Эта тема, конечно, не самостоятельна, и стихи Батюшкова и его современников дают многочисленные примеры подобных же описаний»<sup>22</sup>. О том же писал и Д. Д. Благой, отмечая, что только в 1816 г. на первое место в творчестве молодого Пушкина, касающегося мотивов любви, выдвигается «благоухающая прелесть ро-

<sup>20</sup> Стихотворение было опубликовано в альманахе Б. М. Федорова «Памятники Отечественных муз на 1827 год» (СПб., 1827. С. 231—232) без пушкинского разрешения.

<sup>21</sup> Гаевский В. П. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. ХСУП. № 8. С. 376.

<sup>22</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 74.



мантики Жуковского»<sup>23</sup>. Жуковский не мог не почувствовать, что в 1817 г. Пушкин если и не совсем, то все же недвусмысленно расстался с мотивами эротики и анакреонтические мотивы вообще становятся не главными в его лирике. Недаром Н. И. Тургенев в письме к брату говорил о Пушкине, «который точно стоит удивления по чистоте слога, воображению и вкусу»<sup>24</sup>.

Итак, пометы Жуковского к стихам, несущим обнаженный эротический оттенок, сделаны вслед «уходящему» из его поэзии мотиву; именно поэтому Пушкин так легко отказывался от печатания стихотворений, отмеченных Жуковским. Так, например, к стихотворению «Послание Лиде» (1816) поставлена карандашная помета *В* и около пятого и шестнадцатого стихов стоят косые чернильные крестики. Это было в обычае редакторской манеры Жуковского дважды читать произведение: один раз с карандашом в руке, другой — с пером.

Тебе, наперсница Венеры,  
Тебе, которой Кунидон  
И дети резвые Цитеры  
Украсили цветами трон,  
Которой нежные примеры, ×  
Улыбка, взоры, нежный тон  
Красноречивей, чем Вольтеры  
Нам проповедуют закон  
И Аристипов, и Глицеры, —  
Тебе приветливый поклон,  
Любви венок и лиры звон.  
Презрев Платоновы химеры,  
Твоей я святостью спасен,  
И стал апостол мудрой веры  
Анакреонов и Нинон:  
Всего... но лишь известной меры. — ×

Жуковскому конечно же не понравилось смешение высоких нравственных понятий с шутливо-эротическими мотивами. Может быть, даже и не сам прием смешения разных стилистических пластов, создающий комический эффект, а использование религиозной лексики в сниженном плане.

Беседа с Жуковским по этому поводу состоялась поздно. Пушкин уже отдал стихотворение в «Северный наблюдатель», где оно появилось в декабрьском номере за

<sup>23</sup> *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М.; Л., 1950. С. 121.

<sup>24</sup> *Шебунин А. Н.* Пушкин по неопубликованным материалам архива братьев Тургеневых // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 196.

1817 г.<sup>25</sup> Но в дальнейшем Пушкин ни в одно свое собрание не включал его.

Не понравилось Жуковскому стихотворение «Надпись в беседке» (1814—1816), оно отмечено пометой NB.

С благоговейною душой  
Приблизься, путник молодой,  
Здесь ею счастлив был я раз —  
В восторге пламенном погас...

Не понравилось, как видно, своей двусмысленностью, той откровенно-интимной грубостью, о которой Пушкин вовсе и не думал. Сравните его записи в дневнике о Бакуншиной (1815):

И так я счастлив был, и так я наслаждался,  
Отрадой тихой, восторгом упивался...  
Но я был счастлив 5 минут.

(XII, 297)

Вначале Пушкин не согласился с Жуковским. Изменив в пятом стихе эпитет «пламенный» на «сладостный» (этой смысловой поправкой он даже усилил эротический оттенок), чуть тронув четвертый стих, Пушкин оставил правку, поставил помету «надо», а позднее переписал стихотворение в так называемую «тетрадь Всеволожского», т. е. все же решил его публиковать. Лишь в 1825 г., составляя план первого своего сборника, он исключил стихотворение из списка предназначенных к изданию.

В стихотворении «К молодой вдове» (1817) Жуковский отметил крестиком девятый стих:

Почему, когда вкушаю ×  
Быстрый обморок любви,  
Иногда я замечаю  
Слезы тайные твои?

Пушкин принялся править, испробовал ряд замен. Вначале появилось: «Почему, как умираю // В неге пламенной любви», — затем: «Почему, когда стораю // В неге пламенной любви». Поправки сняли излишне откровенную чувственность, и вместе с тем исчезло (угасла экспрессия) пушкинское — именно пушкинское — выражение живого чувства: «вкушаю быстрый обморок любви». Поправки все же интересны тем, что в них, пытаясь угодить вкусу Жуковского, Пушкин вольно или невольно подражает Жуковскому, берет поэтические образы из его

<sup>25</sup> См.: Сев. наблюдатель. 1817. Ч. II. № 23. С. 310—312.

поэзии и без ломки стиля вставляет в свои стихи. Так, например, в стихотворении «Слово милой» Жуковский отметил крестиком седьмой стих:

И я сказал певиче милой:  
«Волшебен голос твой унылый». ×

Экспрессивно-смысловые оттенки слов «волшебный» и «унылый» конечно же противоречат друг другу, и Пушкин находит новый вариант: «Прелестен голос твой унылый». Но эта поэтическая формула — «прелесть унынья» — была давно уже найдена Жуковским<sup>26</sup>.

Еще одно стихотворение на тему «сладострастной мечты» отмечено Жуковским знаком NB — «Письмо к Лиде» (1817). Пушкин не сразу согласился с приговором Жуковского этому стихотворению. Около заглавия он поставил крест, что по другим аналогичным пометам в тетради означало его желание печатать стихотворение в сборнике. В 1818 г. он начал его править. Довольно сильно переработал первую часть стихотворения и совершенно не тронул последние девять стихов эротического содержания:

По скорой поступи моей,  
По сладострастному молчанью,  
По смелым, трепетным рукам,  
По воспаленному дыханью  
И жарким, ласковым устам  
Узнай любовника — настали  
Восторги, радости мои!..  
И т. д.

При жизни Пушкина стихотворение не печаталось. Не вошло оно и в первое посмертное собрание сочинений Пушкина под редакцией Жуковского<sup>27</sup>. П. В. Анненков, включив его во второе посмертное собрание сочинений<sup>28</sup>, смог напечатать только первую часть: стихи 1—13 (1855. Т. II. С. 163—164). Последние девять стихов появились в дополнительном VII томе анненковского издания в 1857 г., когда изменились цензурные условия (С. 54—55).

Сказанное свидетельствует, что беседу Жуковский вел серьезную и что конечно же не все претензии были тре-

<sup>26</sup> См., напр., стихотворение 1808 г. «К Нише» («О Ниша, о Ниша, сей пламень любви»).

<sup>27</sup> См.: Сочинения А. Пушкина/Под ред. В. А. Жуковского. СПб., 1838—1841. Т. I—XI.

<sup>28</sup> См.: Сочинения Пушкина/Под ред. П. В. Анненкова. СПб., 1855—1857. Т. I—VII.

бованиями его субъективного вкуса. Кстати сказать, его пометок вкусового, эстетического характера в лицейской тетради немного. Одна из них представляет предложенный Жуковским вариант к стихотворению «Друзьям» (1816):

*будил*                    И на ослабленных струнах  
×                        Искал потерянные звуки . . . . .

Пушкин принял поправку Жуковского: по смыслу она точнее, и эвфоническая сторона (звонкие согласные — б, д, л) сильнее прежнего варианта. Поскольку лексическая сочетаемость «будил потерянные» невозможна, Пушкин нашел новый вариант:

И на отвыкнувших струнах  
Будил умолкнувшие звуки.

Еще один свой вариант Жуковский предложил к стихотворению «Фиал Анакреона»:

Он Вакхом был наполнен <Его наполнил Бахус>  
Светлеющею влагой.

Поправка предложена в связи с тем, что слово «Вакхом» — одушевленное существительное в форме творительного падежа — может обозначать и производителя действия, и предмет, с которым что-либо совершают. Пушкин сам заметил неточность и еще до возвращения тетради от Жуковского исправил в другом списке ошибку: «Он был тогда наполнен», поэтому вариант Жуковского он зачеркнул. Подобных смысловых поправок по пометам Жуковского внесено немало.

В стихотворении «К молодой вдове» (1817) крестиком отмечен 30-й стих:

Рано друг твой незабвенный  
Вздохом смерти вздохнул.                    ×

Устраняя бессмыслицу, Пушкин переменял стих: «Встретил смертный час». В этом же стихотворении Жуковский подчеркнул в третьем стихе первые два слова:

Почему сквозь легкий сон  
Часто, негой утомленный,  
Слышу я твой тихий стон.

Смысл у Пушкина не «часто слышу стон», как было задумано, а «часто негой утомленный» — запятая здесь

не помогает <sup>29</sup>. После переработки появилось: «Наслажде-  
нием утомленный».

Можно предположить, что очень интересный и по-  
учительный разговор состоялся по поводу двух пушкин-  
ских элегий: «Я думал, что любовь погасла навсегда» и  
«Я видел смерть; она в молчаньи села». Обе элегии от-  
мечены №.

К первой из них сделано еще дополнительное заме-  
чание: «переделать». Пушкин энергично взялся за пере-  
делку этой элегии. Судя по переработке, Жуковский,  
видимо, советовал Пушкину изменить экспрессивно-смыс-  
ловую окраску элегии. В новых вариантах поэт говорит  
о своем «беспечном» пребывании в состоянии покоя, тог-  
да как прежде такое состояние ему только представля-  
лось: «Я мнил покоиться». Он вводит личные формы гла-  
голов движения вместо неопределенных форм. Синоними-  
ческими заменами изменяет экспрессивную окраску: так,  
например, из эмоционально-спокойной («И я сказал») в  
энергичную («Я говорил»). В целом в его работе заметно  
стремление привести элегические образы в движение и  
и «живо» выразить элегическое чувство.

В дальнейшем Пушкин это качество в элегиях при-  
знавал главным. Напомним его зрелые высказывания по  
поводу элегий — например, о монотонном и вялом изоб-  
ражении чувства: «Избавь нас, боже, // От элегических  
куку» («Соловей и кукушка») — и другое: «И полны исти-  
ны живой // Текут элегии рекой» («Евгений Онегин»,  
гл. IV).

Еще более значительно Пушкин переработал вторую  
элегию: он сократил ряд стихов, внес уточнения, до-  
бивался тщательной стилистической отделки. «Точнее и  
выразительнее» — так можно определить пожелание Жу-  
ковского, выраженное в лаконичной помете №.

В лицейскую тетрадь Пушкин включил стихотворение  
«Моему Аристарху». Послание было адресовано лицей-  
скому преподавателю литературы Н. Ф. Кошанскому, ко-  
рого Жуковский хорошо знал. Но в тот момент, когда  
Жуковский как редактор взял в руки лицейскую тетрадь,  
это полемическое послание как бы переадресовывалось  
ему, новому литературному наставнику и критику.

Жуковский отметил стихотворение знаком №.

---

<sup>29</sup> Ср. подобную заметку Пушкина на полях второй части книги  
К. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе». См.: *Пушкин А. С.*  
*Полн. собр. соч.*: В 17 т. М., 1949. Т. 12. С. 263.

И Пушкин, как и в других случаях, занялся стилистической отделкой стихотворения, сделал несколько сокращений и уточнений. В их отраженном свете можно было бы понять смысл пометы *NB*, но значение ее оказалось шире предполагаемого. В приводимой ниже тираде (стихи 92—97) Пушкин после беседы с Жуковским добавил 96-й стих (курсив наш.— А. М.):

Возможно ли в свое творенье,  
Уняв веселых мыслей шум,  
Тогда вперять холодный ум,  
Отделкой портить небылицы,  
*Плоды бродящих резвых дум,*  
И сокращать свои страницы?

Пушкин как будто бы настаивает на *своей* мысли, поясняя ее дополнительным стихом, как будто утверждает право не исправлять стихи, рожденные случаем, «небрежным» вдохновением. Это его убеждение не согласуется с тем, что произведенной тщательной стилистической отделкой стихотворения. Так в чем же дело? Полемиически, внешне, отстаивая свою точку зрения (так мы понимаем появление и значение нового стиха), повзрослевший Пушкин не мог не почувствовать правоту требований и Н. Ф. Кошанского, и В. А. Жуковского, призывавших его серьезно относиться к поэтическому творчеству.

Нам неизвестна творческая история лицейских стихотворений, так как в черновике до нас дошло только одно из них — «К Делии». Черновики Пушкин уничтожил. Мы знаем, что между Пушкиным и его лицейским товарищем Илличевским шел спор за лавровый венок. Спор мог выиграть тот, кто по всем поэтическим статьям опередит соперника, в том числе и по непринужденности и легкости создания поэтического произведения. Юноша-поэт должен был надеть на себя маску поэта-импровизатора, а не поэта-труженика и задать «лицемерный» вопрос: «Возможно ли <...> // Отделкой портить небылицы <...> // И сокращать свои страницы?»

Вопрос, повторяем, «лицемерный», ибо уже в те годы Пушкин тщательно работал над своими стихотворениями. Об этом дает представление та же черновая рукопись «К Делии». Все это заставляет нас думать, что стихотворение «Моему Аристарху» дало повод Жуковскому направить беседу против игры в поэта-импровизатора, поставить перед Пушкиным вопрос о значении и важности черновиков. С лицейской тетради и начинается история

пушкинских черновых рукописей. Перед нами первые неуничтоженные черновики — рабочая тетрадь поэта.

Нам осталось сказать еще о помете № к стихотворению «Роза»; пристальное внимание к ней не значит, что она занимает столь важное место в лицейской тетради. Но и на этом примере можно показать, какое существенное историко-литературное значение имеют эти пометы. Сделана помета карандашом и тем же карандашом дважды перечеркнута.

№                   Где наша роза?  
                      Друзья мои!  
                      Увяла роза,  
                      Дитя зари!..  
                      Не говори:  
                      *Вот жизни младость,*  
                      Не повтори:  
                      *Так вянет радость.*  
                      В душе скажи:  
                      *Прости! жалею...*  
                      И на лилею  
                      Нам укажи.

После разговора с Жуковским Пушкин менял местами слова «радость» и «младость», что конечно же точнее по смыслу: «вянет младость», т. е. увядает молодость, а не радость.

Но помета едва ли указывала на неточность; в этом случае, как и в других, Жуковский поставил бы крестик. Значит, помета могла касаться либо замысла стихотворения, который Жуковский не уловил или с которым не согласился при первом прочтении, либо его художественного воплощения.

До сих пор это маленькое стихотворение вызывает противоречивые суждения<sup>30</sup>. Большинство исследователей отмечают художественное совершенство «Розы». Это совершенство особенно подчеркивается музыкой М. Глинки, написавшего в 1838 г. романс на стихи Пушкина.

Уже в первом четверостишии мы обнаружили несколько поэтических «недостатков». Во-первых, в первом стихе неясен ритмический рисунок: не то дактиль, не то ямб; во-вторых, неточная рифма: «мои» — «зари»; в-третьих, тавтологическая рифма: «роза» — «роза». Не много ли? И ведь это требует объяснения, а между тем все внимание исследователей сосредоточено на втором и третьем четве-

<sup>30</sup> См.: Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.

ростициях, поскольку замысел «Розы» сводится к противопоставлению цветов-символов: розы и лилии. Роза в поэзии часто встречается как символ быстро отцветающей любви, как цветок чувственной любви, а лилия как цветок невинности, скромности, чистоты желаний, а также в других значениях, одно из которых, как думает М. П. Алексеев, Пушкин и выразил в «Розе». «Мы стремились обосновать гипотезу, — писал он, — что пушкинская лилия в его „Розе“ восходит к представлению о ней как о „древе жизни“, как о символе бессмертия и всепрощения»<sup>31</sup>.

Собираясь публиковать эту вещь в 1826 г. в первом сборнике своих стихотворений, Пушкин поместил ее в отделе «Эпиграммы и надписи». Поскольку лирическую тональность «Розы» трудно соотносить с эмоционально-экспрессивной окраской жанра эпиграммы, то ее относят к жанру надписи, между тем как это классическая по форме пародия.

В 1815 г. Пушкин написал стихотворение «К Дельвигу», которое предположительно хронологически предшествует «Розе». Во второй его части Пушкин перечисляет традиционные темы, или, лучше сказать, обязательные атрибуты, незатейливой детской поэзии:

Вы в них изображали,  
Конечно, ручейки,  
Конечно, василечик,  
Иль тихий ветерочек,  
И рощи, и цветки...

Детская поэзия может быть соотнесена с современной литературной традицией — в то время с сентиментализмом. Пушкин отмежевывается от этой традиции<sup>32</sup>. Обратим внимание на то, что в ряд «пошлых», т. е. расхожих, образов включены и «цветки». Итак, отмежевавшись вначале от традиционных вариаций сентиментальной лирики, Пушкин выбрал самый популярный мотив — «розу» — и, как увидим, спародировал его.

Первое четверостишие — вопрос и ответ. Ответ дается не на вопрос «Где наша роза?» (ответ был бы — там или здесь, близко или далеко), а на другой, который как бы стоит «за текстом»: «Что с нашей розой?» — «Увяла роза!» Значит сугубо прозаическое содержание вопроса «что» скрывается формой «где», которая воссоздает вокруг цветка пространство, нужное для созерцания предмета

<sup>31</sup> Там же. С. 376.

<sup>32</sup> См.: Городецкий Б. П. Указ. соч. С. 111.



в некотором отдалении, что порождает романтические воспоминания, и, таким образом, из сферы жизни читатель переключается в сферу литературы и воспринимает розу как поэтический образ.

«Наша роза» «дитя зари» как всем знакомый поэтический образ выступает в качестве штампа сентиментальной поэзии, она как бы утратила свежесть поэтического восприятия, «увяла» вследствие частого обращения поэтов, в том числе и Жуковского, к символическому значению цветка. Заметим, что Пушкин изображает не процесс увядания розы, который символически мог бы ассоциироваться с рано отцветшей жизнью или другим значением, а уже *увядший* цветок, т. е. цветок, утративший уже те качества, которые делали его *символом*. Этот новый образ становится основой пародии и поводом для нападения на литературных «противников».

Во втором четверостишии Пушкин намеренно воспроизвел типичные поэтические конструкции, порожденные символикой розы. Графически он обозначил эти реминисценции курсивом — прием обычный при изображении в печатном тексте чужой речи. Взгляд на «Розу» как на пародию объясняет и смысл призывов «не говори» и «не повтори»: роза увяла, поэтому не употребляй и не повторяй избитые или, как говорил сам Пушкин, пошлые сравнения и вялые метафоры.

Споры о стихотворении «Роза» не привели к решению двух вопросов: к каким символическим значениям восходят пушкинские представления о розе и лилии и в чем смысл противопоставления этих художественных символов. Решить названные вопросы действительно невозможно. Если о розе нечто сказано, то о лилии — ничего.

Путь к пониманию упомянутого стихотворения иной. Нам совершенно не нужно знать символические значения розы и лилии, поскольку Пушкин их не различал; не будем пытаться разгадать и смысл противопоставления розы и лилии, поскольку здесь противопоставление весьма условно; оно кажущееся.

Обратим, однако, внимание на композицию стихотворения: она трехчленна. Первую часть можно обозначить как тезис стихотворения, вторую — как реминисценцию, а третью — как пуант, т. е. остроумную концовку, содержащую неожиданный вывод. Пуант — весьма распространенный жанровый композиционный элемент, свойственный эпиграмме и пародии. Для того чтобы это отчетливо увидеть в стихотворении «Роза», сопоставим его компо-

зицию и построение эпиграммы Жуковского «На прославителя русских героев, в сочинениях которого нет ни начала, ни конца, ни связи». Выбираем эпиграмму, где авторская задача сходна с творческой задачей в стихотворении «Роза», т. е. пародирование литературной традиции. Эпиграмма «На прославителя...» пародирует стиль и композицию торжественной оды, песни или героической поэмы. Вся соль эпиграммы кристаллизуется в пуанте.

*Тезис:*

Мирон схватил перо, надулся, пишет, пишет  
И под собой земли не слышит!

*Реминисценция:*

«Пожарский! Филарет! отечества отец!»

*Пуант:*

Поставил точку — и конец!

Взглянем на стихотворение «Роза». Не странным ли кажется совет, данный в конце его: «И на лилею // Нам укажи»? Ведь образ лилии был таким же истертым штампом, обязательным атрибутом любовной лирики сентименталистов. «В начале XIX века, — писал М. П. Алексеев, — розы и лилии в обязательном сочетании встречались в русской литературе в произведениях всех жанров столь часто и даже назойливо, что А. С. Кайсаров написал по этому поводу в конце первого десятилетия (между 1808 и 1810 годами) пародическое стихотворение...

Если б ты была лилея,  
Я бы — розою дышал,  
Как бы я тебя, лилея,  
Страстно к сердцу прижимал!  
Ароматы бы смешались,  
Твой и мой, в один состав,  
Все б пастушки восхищались,  
Нашу связь с тобой узнав...  
и т. д.».<sup>33</sup>

Не на такое ли обязательное сочетание указывает эпиграмма Пушкина? Зная, что в пуанте скрывается подтекст, мы не можем не заметить иронию и насмешку над метафорическим разнообразием сентиментальной любовной лирики в заключающем стихотворение совете обратиться к «новому» образу — лилии. Загадка этого маленького стихотворения в том, что в плане выражения оно

<sup>33</sup> Алексеев М. П. Указ. соч. С. 363.

нарочито элегично, тогда как содержание его сугубо прозаично.

Мы полагаем, что этот замысел Пушкина Жуковский сразу не уловил. Его помета NB стоит слева на полях около первого четверостишия. Действительно, как можно было пропустить такие изъяны в стихотворной технике, как бедная рифма, перемена ритма, тавтологическая рифма: «роза»—«роза». Но тавтологическая рифма содержит в себе преднамеренность. Эта преднамеренность в обыгрывании слова вносит элемент шутки или игры в ситуацию.

Сравним:

А что же делает супруга  
Одна в отсутствие супруга?

(«Граф Нули», 1825)

Или:

Воротился ночью мельник...  
Жонка! Что за сапоги?  
— Ах ты, пьяница, бездельник!  
Где ты видишь сапоги?

(«Сцены из рыцарских времен», 1835)

Поняв замысел Пушкина, поняв эпиграмматическую, пародийную идею стихотворения, которая, конечно же, в плане игры позволяет переосмыслить многое, Жуковский зачеркнул помету.

Мы привели лишь несколько примеров творческих взаимоотношений Жуковского и Пушкина, но уже из них ясно, что Пушкин не был лишь *следствием* Жуковского, как считал П. А. Вяземский, а точно — ученик его.

### 3

Чувство бесконечного уважения к старшему другу Пушкин пронес через всю жизнь, а Жуковский отвечал ему самоотверженной заботой и всегдашней готовностью прийти на помощь. Пушкин помнил, что именно Жуковский ввел его в литературу и оказал весомую поддержку в самом начале творческого пути. К 1816 г. относится послание к Жуковскому, в котором Пушкин признается в сделанном им выборе («лира мой удел»), просит благословения у старшего поэта («Благослови, поэт!»), вспоминает о знакомстве с ним («Не ты ль мне руку дал в завет любви священной? // Могу ль забыть я час, когда перед тобой // Безмолвный я стоял, и молнийной струей // Душа к возвышенной душе твоей летела // И, тайно съединясь, в восторгах пламенела...») и берет в пример на тернистой дороге творчества «твердого Карамзина» и Жу-

ковского («Мне ты пример»). Жуковский воспринимается как образец истинного поэта, поэта по призванию («И ты, природою на песни обреченный!»), каким Пушкин считает и себя. Так устанавливается поэтическое родство, связующее Жуковского и Пушкина крепче всяких иных уз.

Сознание избранности, отмеченности талантом, причастность к поэтическому братству, к «„немногим“ друзьям таланта строгим» и «священной истины „друзьям“», лестная в то время молодому Пушкину («Не всякого полюбит счастье, // Не все родились для венцов»), становится едва ли не решающим объединяющим началом поэтической дружбы. Возможность восторгом ответить на восторг, найти сочувствие — вот что особенно ценится Пушкиным и в чем он находит опору в самой поэзии Жуковского. Это отметил уже П. И. Бартенеv: «... их уравнивало и соединяло единство призвания...»<sup>34</sup>.

Тот же П. И. Бартенеv писал о резкой противоположности характеров Жуковского и Пушкина, и с тех пор исследователи даже преувеличивали несходство натур поэтов. Между тем у Жуковского и Пушкина было и много общего. Пушкин живо откликался на возвышенные душевные движения, и современники не однажды отмечали его прямодушие, свойственную ему добрую отзывчивость и отсутствие всякой зависти или корысти. Эти черты отличали и Жуковского. Поэты, конечно, разнились по темпераменту, но обоим в высшей степени было присуще чувство человеческого достоинства, которое они сохраняли в сложной обстановке. Однако они по-разному относились к одним и тем же событиям. Жуковский как бы всегда был склонен к компромиссу, к постепенной и длительной осаде. Пушкин — к штурму, к действию, а компромисс был для него вынужденным выходом из складывающихся непростых обстоятельств. Так случалось не раз, если вспомнить ссылку Пушкина на юг, обвинения со стороны отца или историю отставки Пушкина, наконец — дуэль. Во всем этом Пушкин поступал с не свойственной Жуковскому решительностью, обнаруживая разность взглядов, хотя эта противоположность отношений к одним и тем же событиям не отзывалась на неизменной их дружеской близости.

Оба исходили из высокого представления о призвании поэта. Жуковский считал, что печальные или радостные обстоятельства, влияя на художника, все-таки не оказы-

<sup>34</sup> Бартенеv П. И. Указ. соч. С. 73.

вают на него решающего воздействия, поскольку главное в поэте — его дарование, и он должен настойчиво преодолевать жизненные перипетии, с тем чтобы они не смогли замутить поэтического родника его души. Иначе говоря, обстоятельства не могут изменить возвышенной души, остающейся в значительной мере неприкосновенной от их воздействия, а наоборот, мощно воздействующей на сами обстоятельства. В связи с этим у Жуковского выработалось уравновешенное, хотя и отнюдь не равнодушное, отношение к жизни.

Такая позиция содержала в себе не только известную ограниченность, но и несомненное гражданское мужество. С одной стороны, она была «романтической», потому что душа мыслилась как бы неизменной, а перемены обстоятельств и времени не касались ее. Однако — с другой — всякие попытки повлиять на Жуковского в нужном правительству направлении разбивались о твердость присущих ему жизненных принципов. Поэт руководствовался не карьеристскими или другими низменными соображениями, а совестью, диктовавшей ему нравственно достойную форму поведения, и оставался непреклонным и непокоренным. Например, после одного свидания с царем, которое сам поэт назвал «родом головомойки», он писал: «Я с своей стороны буду продолжать жить, как жил. Не могу покорить себя ни Булгарину, ни даже Бенкендорфу: у меня есть другой вожатый — моя совесть, моя верность к государю»<sup>35</sup>.

Понятно, что и Жуковскому приходилось так или иначе учитывать обстоятельства, однако он с честью выходил из затруднительных положений, не поступаясь совестью.

Именно это привлекало Пушкина, который признавал, что Жуковский всегда сохранял человеческое достоинство. «Прочти,— писал он А. А. Бестужеву в конце мая — начале июня 1825 г., — послание к А<лександр> (Жук<овского>, в 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю» (XIII, 179). Примечательно, что Жуковский становится в этом письме как бы символом русского поэта. Следовательно, тон обращения Жуковского в его послании ставится в образец.

Вместе с тем пушкинская позиция, совпадая во многом с позицией Жуковского, была все-таки иной. В том же письме к Бестужеву он писал об аристократической гор-

---

<sup>35</sup> Цит. по кн.: Дубровин Н. В. А. Жуковский и его отношение к декабристам // Рус. старина. 1902. № 4. С. 81.

дости русских поэтов, сливающейся с их авторским самолюбием. Пушкин рано понял значение обстоятельств, которые формируют душу, обуславливают ее стремления и помыслы, заставляя ее изменяться. Поскольку все подвержено закону движения, то и душа не составляет какого-либо исключения. Конечно, изменение души не означает ее низкого приспособления к видам правительства или измены поэта своим убеждениям. Но тем не менее тезис Жуковского о независимости души от обстоятельств Пушкину чужд. Жуковский воспринимается Пушкиным в его сочинениях и в жизни (как человек) романтиком («Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!») (XIII, 175). Восторженность такой оценки не мешает отметить «романтичность» и высокую простодушность Жуковского, составляющие как силу, так и слабость его натуры. Из этой пленительной наивности Жуковского проистекал и его способ противостояния деспотизму и произволу: он предпочитал постоянство усилий в отстаивании противостоящих злу мнений и действий любым решительным акциям в том же направлении, акциям, которые, по мысли Жуковского, ни к чему хорошему привести не могут, какие бы благие намерения за ними ни стояли.

Пушкин отнюдь не был склонен прибегать только к крайним мерам, но в целом он намечал разрешение кризисных ситуаций в ином, нежели Жуковский, и более резком плане. Достаточно вспомнить хотя бы ссору с отцом, о которой знал Жуковский, или эпизод с отставкой в 1834 г.

Отношения с отцом в октябре 1824 г. так накалились, что Пушкин написал прошение псковскому губернатору Б. А. Адеркасу (неизвестно, правда, отослал ли его), в котором просил поместить себя в одну из крепостей. Очевидно, в тот же день, 31 октября 1824 г., к Жуковскому ушло письмо весьма тревожного содержания с мольбой: «...еще раз спаси меня». При этом Пушкин не предавал огласке существо ссоры, боясь, что она дойдет до Петербурга. Видно, что он пребывал в необычайном затруднении и не знал, что делать («голова кругом идет»). Хотя вскоре опасность миновала, о чем Пушкин известил Жуковского через брата, Л. С. Пушкина, и вмешательства Жуковского не понадобилось, ответ последнего весьма примечателен.

Жуковский не спешит обвинять или оправдывать ни Пушкина, ни его отца. Он подает следующий совет, рас-

считанный и на данный случай, и на будущее. Суть его состоит в том, что Пушкин — поэт, а следовательно, зло, ему причиненное, он должен силою таланта преобразовать в добро: «Ты богат, у тебя есть неотъемлемое средство *быть выше* незаслуженного несчастья и *обратить в добро* заслуженное...» В том, чтобы Пушкин осознал свое достоинство великого поэта, и заключается, по Жуковскому, «вся мораль». Обстоятельства жизни, которые воздействуют на него как на человека и поэта, — для Жуковского нечто постороннее, «шелуха»<sup>36</sup>. «Ты скажешь, — продолжает он, — что я проповедую с спокойного берега утопающему. Нет! я стою на пустом берегу, вижу в волнах силача и знаю, что он не утонет, если употребит свою силу, и только показываю ему лучший берег, к которому он непременно доплывет, если захочет сам. Плыви, силач»<sup>37</sup>.

Жуковский считал своим долгом внушать Пушкину возвышенное представление о нравственном достоинстве поэтического дара, но — главное — Жуковский стремился привить ему высокие нравственные чувства и понятия в духе своих представлений о сущности человека, предостерегая от ложных путей. Это, однако, не мешало ему предпринимать обдуманное и напряженное усилие, которые не раз спасали Пушкина от тяжелых последствий. Жуковский редко соглашался со способами, избираемыми Пушкиным, но его посредническая миссия проводилась достаточно деятельно.

Подобная позиция Жуковского в еще большей мере проявилась в других моментах биографии Пушкина: при попытках бежать из михайловской ссылки, подать в отставку в 1834 г.<sup>38</sup> и, наконец, в грозный 1836 год и в преддуэльные дни.

Итак, Жуковский ранее других понял, что Пушкин одарен необычайным талантом, что он гений. С точки зрения Жуковского, бывшего убежденным сторонником просвещенного абсолютизма, в царе, как и во всяком человеке, необходимо просветить, нравственно преобразовать и воспитать ум и душу. Для России это имеет первостепенное значение, потому что от просвещения царя зависит будущая история государства. Но гораздо важнее роль

<sup>36</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 510.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> См.: *Иезуитова Р. В.* Пушкин и «Дневник» В. А. Жуковского 1834 г. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 219—247.

великого поэта, который, по мысли Жуковского, может принести стране пользу, превышающую принесенную ей Петром Великим. Силой своего искусства он посеет в народе и обществе такие понятия и чувства, которые вознесут их на невиданную нравственную ступень. Такие надежды связывал Жуковский с именем Пушкина («ты должен быть поэтом России», «ты рожден быть великим поэтом и мог бы быть честью и драгоценностью России»<sup>39</sup>). Себя он мыслил воспитателем гения, как и воспитателем монарха.

С особенной ясностью это выражено Жуковским в письме к Вяземскому из Дрездена 26 декабря 1826 г.: «Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого. Вот для чего я желал бы обратиться на минуту в вдохновительного гения для Пушкина, чтобы сказать ему: „Твой век принадлежит тебе! Ты можешь сделать более всех твоих предшественников! Пойми свою высоту и будь достоин своего назначения! Заслужи свой гений благородством и чистою нравственностью! Не смешивай буйства с свободою, необузданности с силою! Уважай святое и употреби свой гений, чтобы быть его распространителем. Сие уважение к святине нигде так не нужно, как в России“»<sup>40</sup>.

В молодом Пушкине Жуковский замечал некоторое раздвоение. Одни из произведений поэта казались ему созданиями «добротного гения», другие же — «злого»<sup>41</sup>.

С точки зрения Жуковского, Пушкин иногда превратно понимал свое предназначение. Его талант вступал в постоянное противоречие с достоинством поэта, которое мыслилось Жуковским несовместимым с подчинением обычным житейским интересам. Пушкин, считал Жуковский, слишком был привязан к временным обстоятельствам. В нем давала себя знать минута, земные страдания и радости, тогда как они в конечном итоге всего лишь суета. Разумеется, Жуковский не имел при этом в виду порочные светские страсти и удовольствия. Но, по его убеждению, пылкий Пушкин растрачивал свою жизнь на земные наслаждения «физически и нравственно». Жизнь Пушкина он сравнивал в письме от 9 августа 1825 г. с «забавной эпиграммой», а должна она быть «возвышенной поэмой», т. е. эпически спокойной в своем гармонич-

---

<sup>39</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 514.

<sup>40</sup> Там же. С. 589.

<sup>41</sup> См.: Там же. С. 514—515.



ном величии и уравновешенности. Отсюда постоянные напоминания о том, что Пушкин не понял сам себя и свое истинное призвание, что он «бунтует» и — что для Жуковского одно и то же — «ребячиться». При этом самые «несчастья» Пушкина, т. е. ссылка сначала на юг, а затем в Михайловское, не что иное, как плод ребячества. Бунтовать, полагает Жуковский, против свершившегося и предустановленного бессмысленно. Желаемый результат, как он думал, может быть достигнут вовсе не революционным, а эволюционным путем, на дороге нравственного самоусовершенствования, подразумевая под ним воспитание в себе и в каждом члене общества человека.

Отсюда следует, что до последнего времени расхождение в политических взглядах Жуковского и Пушкина было сильно преувеличено. Пушкин видел в Жуковском если не единомышленника, то близкого по воззрениям поэта, неудовлетворенного, как и он, положением дел в России. Жуковский отчетливо понимал, что страна лишена законности, что крепостное состояние — рабство, что достоинство человека унижено и попрано. Он отвергал деспотизм и произвол. Для Жуковского, как и для Пушкина, как и для передовых людей того времени, встал вопрос о необходимых переменах в общественном устройстве России.

Общими были и литературные интересы: опора на карамзинистский стиль, борьба против правил классицизма, утверждение нового романтического искусства. Недаром в литературном объединении «Арзамас», в издании — «Литературной газеты», «Современника» Жуковский и Пушкин действуют рука об руку. Но молодой Пушкин пишет открыто свободолюбивые стихотворения. Жуковский же полагает, что подлинное великое состоит в просвещении нравственного существа человека, в проповеди гуманных и к добру увлекающих идей. Все это, по его мнению, не допускает возмущения сердец, пагубного прежде всего для самих людей. «... Я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности», — писал он Пушкину 12 апреля 1826 г.

Слова эти не следует толковать в том духе, будто пребывающий порядок и официальная нравственность вполне удовлетворяют Жуковского. Суть тут в том, что, по мысли Жуковского, принципы человечности еще не стали нравственной опорой жизни «наших отроков», а революционное возмущение в таких условиях способно нанести лишь «вред неисцелимый». Иначе говоря, необходимо изменять и совершенствовать порядок, но действовать в рамках

данного порядка. Это был путь реализации идеи просвещенного монарха<sup>42</sup>, исполнение общественной миссии, а не забота о собственной карьере<sup>43</sup>.

В прямой связи с этими воззрениями Жуковского находится его восприятие Пушкина в конце 10-х — первой половине 1820-х годов. В письмах того времени у Жуковского появляется постоянное противопоставление таланта и нравственности («Талант ничто. Главное: величие нравственное»). Кульминационного момента подобные увещательные мотивы достигают в конце михайловской ссылки. Обострение ситуации вызвано ссорой Пушкина с отцом, намерением бежать из Михайловского, появлением поэмы «Цыганы», в отзыве о которой снова встает проблема нравственной цели поэзии. «Я ничего не знаю, — пишет Жуковский Пушкину, — совершеннее по слогу твоих „Цыган“! Но, милый друг, какая цель! Скажи, что ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое... Как жаль, что мы розно!»

В такого рода позиции Жуковского Пушкин не без основания увидел, во-первых, слишком жесткую опеку, лишавшую его самостоятельных решений; во-вторых, косвенную защиту произвола, что и вызвало стихотворение «Заступники кнута и плети...», адресованное Жуковскому, Плетневу и Вяземскому, которые уговаривали Пушкина не предпринимать резких шагов. В-третьих же, Пушкин не разделял свойственного Жуковскому противопоставления таланта и нравственности, поскольку, как писал он примерно в то же время в заметках на статью П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова»: «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело» (XII, 229). Пушкин усмотрел в словах Жуковского о «цели» ущемление самостоятельности поэзии и желание подчинить ее дидактическим задачам: «Ты спрашиваешь, какая цель у *Цыганов*? Вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украд этого). Думы Рылеева и целят, и все невпопад» (XIII, 167)<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 468.

<sup>43</sup> См.: *Иезуитова Р. В.* Жуковский в Петербурге. Л., 1976. С. 7.

<sup>44</sup> См. письмо А. С. Пушкина к Л. С. Пушкину: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями, песнями на голос *Один сичу во компании и т. п.*» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1949. Т. 12. С. 128).

Все это вместе создало ситуацию, в какой-то мере напоминающую конфликт «Моцарта и Сальери» без свойственного ему трагизма и с той коренной разницей, что Жуковский, конечно, не отождествим с фанатичным Сальери. Однако отголоски взглядов Жуковского, резкое размежевание им таланта и достоинства, гения и нравственности, частые упоминания о расточительстве жизни и дарования, о занятиях Пушкина пустяками и о непонимании им собственного предназначения (жизнь — «забавная эпиграмма»), несомненно, запомнились молодому поэту и вошли в его сознание.

Тогда же у Пушкина созревает и новое понимание роли поэта как творца, пишущего по вдохновению, и автора, печатающего свои произведения для денег и вследствие этого обретающего независимость в жизни. Раньше, в молодые годы, он разделял романтические представления, восходящие к Жуковскому. В «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» о них сказано прямо. На слова Поэта:

Блажен, кто про себя таил  
Души высокие созданья  
И от людей, как от могил,  
Не ждал за чувства воздаянья!  
Блажен, кто молча был поэт  
И, терном славы не увитый,  
Презренной чернию забытый,  
Без имени покинул свет!  
Обманчивей и снов надежды,  
Что слава? шопот ли чтеца?  
Гоненье ль низкого невежды?  
Иль восхищения глупца?—

Книгопродавец отвечает:

Лорд Байрон был того же мненья,  
Жуковский то же говорил...

Теперь Пушкин учитывает реальность: как творец, он пишет для себя и, следовательно, подчиняется лишь вдохновению; как автор, он вступает в деловые отношения, продавая рукопись. Стихи выступают в двойной функции — неподвластной обществу поэзии и товара. Так оформляется позиция профессионального литератора в противовес романтическому дилетантизму Жуковского. При этом Пушкин озабочен сохранением подлинной, а не иллюзорной независимости. Его поэт отказывается продавать вдохновение, т. е. писать на потребу публики, рабски угождать ее вкусам и мнениям, и отстаивает свободу внутреннего мира. Одновременно поэт готов продать ру-

копись, чтобы обеспечить эту свободу через свободу внешнюю, материальную.

Жуковский сразу же и по достоинству оценил мысль Пушкина: «Читал „Онегина“ и „Разговор“, служащий ему предисловием: несравненно! По данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнасе. И какое место, если с *высокостью гения* соединишь и *высокость цели*»<sup>45</sup>.

Вообще, к чести Жуковского, он был способен пересматривать свои позиции. Дело в том, что мысль о цели поэзии — отголосок старых просветительских взглядов на искусство, разрушенных эстетикой немецкого философского идеализма, и прежде всего Кантом. Есть основания утверждать, что именно благодаря Пушкину Жуковский изменил отношение к этому предмету. Примерно с 1830-х годов можно говорить об обратном влиянии Пушкина на Жуковского, особенно в сфере эстетической мысли. Уже в рукописных заметках о литературе 1823 г. встречаются идеи, предвещающие позднейшую интерпретацию развития Пушкина. Касаясь новейших поэтов, Жуковский первое место отводит Пушкину: «...между теми, которые начинают писать, стоит особенно и уже наряду с лучшими русскими поэтами, выделяясь от всех, молодой Пушкин, которого превосходный талант есть прекрасная надежда России. Он может со временем занять известное место в нашей поэзии. До сих пор увлекаемый пылкостью, неразлучной с дарованием, он бросался по всякой дороге и только испытывал силы: теперь, кажется, начинает чувствовать свое достоинство и выбирает путь верный»<sup>46</sup>. В сознании Жуковского начинает складываться «формула» пушкинского развития, направленная, с одной стороны, в защиту поэта и его интересов, а с другой — отражающая его действительное восприятие Пушкина. Эти две линии отныне, особенно с 1830-х годов, сливаются, и их можно проследить как на оценке Жуковским Пушкина, так и на его редакторской работе<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 510—511.

<sup>46</sup> Библиотека В. А. Жуковского в Томске. С. 45.

<sup>47</sup> До недавнего времени господствовало убеждение, согласно которому Жуковский намеренно искажал тексты Пушкина, создавая его сусальный поэтический облик. Исследования последних лет внесли поправки в такого рода представления. Как показано в работах Н. К. Гудзия «К вопросу о пушкинских текстах (О посмертном издании сочинений Пушкина)» и А. А. Макарова «В. А. Жуковский — редактор Пушкина», Жуковский в большинстве случаев использовал собственно пушкинские варианты,

Например, в письме А. Х. Бенкендорфу от февраля — марта 1837 г. Жуковский развивает тот же взгляд: «...истинно то, что Пушкин никогда не бывал демагогическим писателем. Если по старым <стихам>, ходившим только в рукописях, то они все относятся ко времени до 1826 г., это просто грехи молодости, сначала необузданной, потом раздраженной заслуженным несчастьем. Но демагогического, т. е. написанного с намерением волновать общество, ничего не было между ими и тогда»<sup>48</sup>.

Эти суждения несколько расходятся и по существу, и по тону с тем, что писал Жуковский самому Пушкину.

Выработанная Жуковским двуединая «формула» была предназначена для общества, для печати и оставалась неизменной. С тех пор все произведения Пушкина встречались Жуковским с пониманием и сочувствием. Жуковский сумел по достоинству оценить и «Бориса Годунова», и маленькие трагедии, и «Евгения Онегина», и прозу Пушкина, т. е. те произведения, которые получили — в особенности проза — недоброжелательные отзывы критики. Все это заставило Жуковского сразу же после смерти поэта настойчиво опровергать утвердившееся мнение о падении таланта Пушкина. В письме к И. И. Дмитриеву Жуковский высказал замечательное суждение, укрепившееся у него в связи с разбором пушкинских бумаг: «Наши враги-журналисты, ректоры общего мнения в литературе, успели утвердить в толпе своих прихожан мысль, что Пушкин упал, а Пушкин только что созрел как художник и все шел в гору как человек, и поэзия мужала с ним вместе»<sup>49</sup>.

В непредназначенных для печати и общества документах Жуковский гораздо жестче и суровее высказывался о причинах гибели Пушкина. В полной мере открылось ему после произведенного разбора пушкинских бумаг положение поднадзорного поэта и значение ранее отрицавшихся обстоятельств. Жуковский понял, что Пушкин не мог сохранить независимость, находясь при дворе. Обстоятельства оказались выше поэта. Среди записей Жуковского Я. Л. Левкович обратила внимание на фра-

---

а не подменял пушкинские стихи своими. В тех же немногочисленных случаях, когда он решался заменить пушкинские стихи своими, он максимально следовал стилю Пушкина, т. е. мыслил его стилем. См.: Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 381; Исследования и материалы. М., 1975. Сб. 30. С. 91.

<sup>48</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 623.

<sup>49</sup> Там же.

зу: «Только в семье своей убежище». Исследовательница истолковала ее как сознание Жуковским своей неправоты: «Жуковский удерживал поэта при дворе, спасая от царской опалы. И это было ошибкой. Надежным убежищем для поэта могла быть только семья, покой, „обитель дальная трудов и чистых нег“, но понял это ближайший друг Пушкина слишком поздно»<sup>50</sup>. Есть сведения, что Жуковский, едва ли не до конца жизни разделявший иллюзии о просвещенном монархе и загнивший маской монарха-благодетеля, которую носил Николай I, в конце жизни признал несостоятельность своих заветных надежд: «Сейчас, осознав все это, он (Жуковский.— В. К.) открывает (А. А. Пушкину.— В. К.) истину для потомства, заключающуюся в том, что в смерти Пушкина повинен не только шеф жандармов, но и распорядитель судеб России — государь»<sup>51</sup>. Смерть Пушкина повлияла на существенный пересмотр многих устоявшихся воззрений Жуковского. Как при жизни Пушкина, так и после его гибели он не раз убеждался в проникательности гения и в правоте его вещего слова. Пушкин побуждал Жуковского вступать в спор с собой, изживать свойственную ему отчасти прекраснодушную «романтику», и можно сказать, что не только как поэт, но и как личность перерос Жуковского. Во всяком случае, он видел зорче и дальше, чем его старший друг.

Если в юности и молодости Пушкин еще мог писать о Жуковском как о поэте-«покойнике», закат славы которого прошел, то впоследствии он не допускал каких-либо сомнений в том, что Жуковский развивался, рос, что слог его мужал. Пушкин увлекал Жуковского свершениями и замыслами, и Жуковский, откликаясь на них, то оставлял задуманные им произведения<sup>52</sup>, то вступал в соревнование с Пушкиным, казалось бы, в несвойственном ему жанре русской литературной сказки, выдержанной в народном духе.

Жуковский и Пушкин шли в жизни и литературе разными, но постоянно пересекающимися путями. В соз-

---

<sup>50</sup> Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974. С. 83.

<sup>51</sup> Мацкевич Н. И. Из неизданных воспоминаний о Пушкине его племянника // Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., 1977. С. 42.

<sup>52</sup> По мнению Л. Н. Назаровой, Жуковский оставил возникший у него в 1810 г. замысел поэмы «Владимир» вследствие того, что Пушкин создал «Руслана и Людмилу». См.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л. 1956. Т. 1. С. 216—224.

нании Пушкина надолго остался образ Жуковского, запечатленный в «Руслане и Людмиле» и стихотворениях конца 1810-х годов:

Поэзии чудесный гений,  
Певец таинственных видений,  
Любви, мечтаний и чертей,  
Могил и рая верный житель,  
И музы востроеной моей  
Наперсник, пестун и хранитель!  
Прости мне, северный Орфей,  
Что в повести моей забавной  
Теперь вослед тебе лечу  
И лиру музы своенравной  
Во лжи прелестной обличу.

Мечтательность, погруженность в таинственные видения, «ложь прелестная», т. е. фантазия, уносящая в мир своенравного вымысла, преображающего земные чувства и общающего им идеальность (это касается и оригинальных стихотворений, и переводов), — вот черты поэтического облика Жуковского-романтика. Потом Пушкин заметит новые стороны развивающегося таланта Жуковского, углубление в его творчестве возвышенно-романтических и гуманных начал.

Не все будет удовлетворять его в поэзии Жуковского, но в сознании Пушкина навсегда останется убеждение о решительном воздействии, которое оказал Жуковский на русскую литературу и на него самого. Мысль о значении поэтического новаторства Жуковского, включая содержание и форму, он будет отстаивать во всех высказываниях и во всех спорах о старшем поэте-друге. Вместе с тем, не отрицая мощного воздействия Жуковского на содержание и стиль собственной поэзии и считая себя вполне справедливо учеником Жуковского, Пушкин ясно осознает себя не продолжателем Жуковского, а поэтом, принципиально иной художественной системы. Пушкин избрал иную дорогу, не продолжающую путь Жуковского. И дорога эта состояла в обращении младшего современника к действительности, а не воображаемому миру. Жуковский находил поэтическое в царстве души и духа, произведением которых были для него реальная жизнь, природа, человек, общество, тогда как Пушкин лишил это царство самоценного значения и сделал его одним из бесчисленных проявлений жизни в ее движении и постоянном обновлении. Но для того, чтобы пушкинский переворот совершился, необходимо было, во-первых, придать душевному миру самостоятельность, а во-вторых, поэтически ее выразить.

Заслуги Жуковского перед русской литературой, осмысленные в таком разрезе, выглядят незаменными.

Остается только добавить, что пересечение поэтических дорог Жуковского и Пушкина обнажает сложность литературного процесса и напряженность художественных исканий, как и временами возникавшую драматичность личных отношений двух великих поэтов, один из которых стал жертвой трагических обстоятельств, а другой, пытаясь предотвратить грозу, испытал гибель своих просветительских иллюзий, открывшуюся ему в трагическом свете.



В. И. САХАРОВ

### *Жуковский в творческой биографии Гоголя*

В истории мировой литературы есть примеры светлой и чистой дружбы писателей: это Шиллер и Гёте, Пушкин и Дельвиг, Тургенев и Флобер. Они дали поучительные образцы совершенной культуры человеческих взаимоотношений. Примечательную страницу в историю писательских содружеств вписали Николай Гоголь и Василий Жуковский<sup>1</sup>.

Общеизвестно, что с самого начала 30-х годов XIX столетия и до кончины автора «Мертвых душ» Жуковского и Гоголя связывала теснейшая дружба. Свыше двух десятилетий они шли в жизни и литературе рядом, рука об руку, помогая друг другу и храня верность идеалам русской литературы, завещанным Пушкиным. Оба они понимали особую ценность своей дружбы. Так, Гоголь писал в 1836 г. Жуковскому: «Разлуки между нами не может и не должно быть, и где бы я ни был, в каком бы отдаленном уголке ни трудился, я всегда буду возле

---

<sup>1</sup> См.: Петухов Е. В. Памяти Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского. Юрьев, 1903; Сумцов Н. Ф. В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь. Харьков, 1902; Жуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959; Беляева Л. А. Н. В. Гоголь о В. А. Жуковском // Традиции и новаторство в русской литературе XVIII—XIX вв. М., 1976. Вып. 1; Сахаров В. И. Молодой Гоголь и романтическая традиция // Лит. учеба. 1982. № 5.



вас»<sup>2</sup>. И после смерти писателей их имена и судьбы остаются неразрывно связанными.

Однако установлено, что Гоголь и Жуковский были очень несхожими людьми, принадлежали к различным поколениям и к разным литературным направлениям, а их взаимоотношения порой бывали сложными и по сей день толкуются по-разному. Известно, что Жуковский, цenia гений Гоголя, порой критиковал некоторые его сочинения, далеко не все в них принимая, а однажды в сердцах назвал своего друга капризным эгоистом. Однако Гоголь вслед за Пушкиным верил в безошибочное критическое чутье Жуковского, внимал его урокам жизни и творчества, называл поэта своим «истинным наставником и учителем» и благодарил за «умное добро»: «Только один ты меня еще останавливаешь, тогда как все другие торопят неизвестно зачем»<sup>3</sup>. Гоголь при жизни поэта первый заговорил о всемирном значении Жуковского.

Поэтому взаимоотношения Жуковского и Гоголя, рассмотренные во всей их сложности, важны не только для правильного понимания значения их творческой дружбы и для уточнения отдельных моментов их биографии.

От Жуковского к Гоголю тянется нить литературной преемственности, многое разъясняющая в их переплетающихся судьбах и в путях романтизма и реализма в русской литературе первой половины XIX столетия. Казалось бы, все ясно: сначала пришел романтик Жуковский, затем его сменил юный романтик Пушкин, быстро ставший реалистом, а уж потом появился реалист Гоголь — автор «Шинели», «Ревизора» и «Мертвых душ». Однако исторические факты вносят в эту со школы привычную схему существенные уточнения: Жуковский — человек и художник — был ближе Гоголю, нежели Пушкин, оставался рядом с автором «Мертвых душ» до конца и поддерживал его не только материально (что имело для немущего, всю жизнь прожившего в долг Гоголя огромное значение), но и в сфере его творческих исканий.

Не сразу видно то главное, что этих писателей объединяет, делает их не только друзьями, но во многом единомышленниками. Жуковский — крупнейший поэт допушкинской эпохи, отец русского романтизма. Гоголь —

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 11. С. 48.

<sup>3</sup> Там же. Т. 8. С. 248.

великий мастер прозы 30—40-х годов, один из создателей русского классического реализма. И тем не менее общее у них есть, таится в самой природе их дарования.

Дело в том, что Жуковский и Гоголь по преимуществу лирики, люди непосредственного порыва, веры и мечты. Элегический лиризм романтика Жуковского общеизвестен. «Жуковский — это поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу» — это еще Белинский говорил, и говорил с полным основанием<sup>4</sup>. Но ведь эту же черту и Гоголь превыше всего ценил в поэзии Жуковского, называя своего друга поэтом, «зовущим вдаль»<sup>5</sup>. Более того, знаменитое определение Белинского вполне применимо и к самому Гоголю, его творчеству, которое начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и кончая обоими томами «Мертвых душ» и «Выбранными местами из переписки с друзьями» пронизано лиризмом, полетом авторских дум и чувств, вечным стремлением к неопределенному идеалу, соединившему в себе реальность и мечту. У гоголевской прозы есть лирический герой, и этим она близка к поэзии. Дело не только в знаменитых авторских отступлениях в «Мертвых душах» и не в красочном, близком к поэтической речи стиле ранней гоголевской прозы. Зрелый Гоголь строит художественный мир своей реалистической прозы, сознательно используя творческие достижения русского романтизма, и прежде всего открытия лирика Жуковского.

Юный Гоголь узнал творения Жуковского до встречи с их автором. Он учился в Нежинском лицее изящной словесности по составленному Жуковским шеститомному «Собранию образцовых сочинений» и читал его элегии и баллады. Жуковский был для молодого Гоголя символом романтической культуры, великим поэтом, наиболее полно передавшим идеи своего времени. Позднее писатель так выразил свой эстетический идеал: «Стройность, гармония во всем, вот что прекрасно»<sup>6</sup>. Этому идеалу более всего соответствует творчество Пушкина. Однако сам Пушкин признал: впервые названный идеал воплотил его учитель, романтик Жуковский. Плодотворное развитие русской классической литературы было немислимо без опоры на беспорные достижения отечественного и западноевро-

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 224.

<sup>5</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 376.

<sup>6</sup> Смирнова А. О. Автобиография. М., 1931. С. 273.

пейского романтизма, о чем с необходимой ясностью и полнотой сказано уже в «пушкинских» статьях Белинского. И Гоголь здесь не был исключением.

Будущий великий прозаик увлечен прежде всего поэзией романтизма, считает себя лириком по призванию. В Нежинском лицее юный Гоголь внимательно читает мечтательного «балладника» Жуковского, аккуратно переписывает в особую тетрадь «южные» поэмы Пушкина, сам пишет балладу «Две рыбки», трагедию «Разбойники» (ср. с «Разбойниками» Шиллера, Пушкина и Н. М. Языкова) и стихотворение «Россия под игом татар», произведения, как можно предположить по сохранившимся названиям и отдельным строкам, вполне романтические, написанные в духе и стиле времени.

Внимание романтиков к теме «Россия под игом татар» было привлечено «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина. Она решалась ими с позиций романтического, а не реалистического историзма (см. ранние стихотворения Языкова на эту тему). Гоголь следует той же традиции. Достаточно характерны и сохранившиеся строки раннего гоголевского стихотворения:

Раздвинув тучки среброрунны,  
Явилась трепетно луна.

Ясно, что слово «трепетно» заимствовано юным поэтом из элегического словаря Жуковского. Идиллия «Ганц Кюхельгартен», с ее переводным немецким колоритом, а также позднейшие высказывания писателя о Жуковском, Баратынском и Языкове лишь подтверждают эту связь Гоголя с поэтической школой, возглавлявшейся Жуковским.

Связь эта не прервалась и после уничтожения писателем его ранних романтических поэм и стихотворений. Не раз подчеркивалась зависимость живописного и возвышенного гоголевского стиля с его лирической оркестровкой и зримыми, выпуклыми образами от поэтического стиля Жуковского<sup>7</sup>. Но на уровне стиля проследить сложнейшие взаимоотношения писателя с романтической традицией трудно, ибо для самого Гоголя этот уровень второстепенен, ему несравненно интереснее познавать не язык, жанр и стиль, а выразившиеся в этих формах мысли, капитальные художественные идеи, принесенные в литературу, в писательское мировоззрение романтизмом.

<sup>7</sup> См.: *Жуковский Г. А.* Указ. соч. С. 28.

В известном гоголевском письме к Жуковскому от 10 сентября 1831 г. его романтическая поэзия названа весьма характерно: «...сладчайший нектар из уст ваших, приуготовленный самими богами из многочисленного количества ведьм, чертей и всего любезного нашему сердцу»<sup>8</sup>. Причем автор «Светланы» для Гоголя не только учитель, создатель высоких поэтических идеалов, но и посредник, указавший ему путь в мир идей и образов европейского романтизма. Творчество Жуковского стало для Гоголя целой антологией, где силою уникального дарования переводчика для русского читателя были воссозданы по меньшей мере равноценные оригиналам шедевры поэзии Запада — от Шиллера до Саути.

Вместе с тем эти переводы, пусть и весьма вольные, доходившие до свободного подражания, воспринимались читателями как оригинальные шедевры отечественной поэзии. Именно так понимал Гоголь (и не он один) не только поэзию Жуковского, но и стихотворения Ивана Козлова, замечательного переводчика и вполне самобытного русского поэта, оригинального даже в своих переводах и подражаниях. Эти поэты сделали западноевропейскую романтическую традицию важным явлением отечественной культуры, нашли для нее соответствующую национальную художественную форму, и это было их открытием, имевшим для молодого Гоголя огромное, не до конца еще осознанное им значение.

Жуковский не просто приобщил Гоголя к темам и образам западной романтической поэзии, и прежде всего к немецкой поэтической традиции. За этими идеями и образами молодой писатель увидел нечто более для него важное — романтическую картину мира и человека. Картина эта нарочито неясна, полна недосказанного. Главное в ней не частности, а общее настроение, мироощущение.

А мироощущение романтизма, отразившееся и в поэзии Жуковского, в основе своей трагично, ибо оно проникнуто поистине космическим чувством мирового раскола, хаоса, рокового неблагополучия. Романтики в своих произведениях с невиданной до того убежденностью заговорили о мировом зле как неизбежном спутнике человека. Страшное и злое, по их мысли, искони живет во внешнем мире и в глубине человеческой души. Социальное неблагополучие, остро волновавшее романтиков, представлялось им неизбежным моментом общей человеческой

---

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1940. Т. 10. С. 206—207.

трагедии. Рядом с этой трагической мыслью в романтическом мирозерцании сосуществует высокий, светлый, как бы парящий над землей идеал, воспеваются любовь, радость жизни, ее вечный пир. Двойственность идей романтизма, отчетливо обозначившаяся в поэзии Жуковского, порождает характерную для этого литературного направления поэтику контрастов, близкую и Гоголю-художнику.

Как было сказано, Гоголь впервые постигает сложную диалектику романтических идей, читая Жуковского, его элегии и баллады. Ведь ощущение уходящей, неудавшейся жизни, пронизывающее поэзию Жуковского и определяющее ее элегический стиль и словарь, характерно для той эпохи. И это не только личное, индивидуальное чувство поэта, но и опора на разработанную европейскую традицию. И эти идеи, будучи творчески переосмыслены, становятся близки нашим писателям и читателям, обретают в духовном контексте русской культуры свое развитие.

Примечательно, что именно Жуковский, имевший вполне заслуженную репутацию идеального поэта — певца красоты, всеобщего заступника (и в том числе опекуна Гоголя) и кроткой, «голубиной природы», создал в 20-е годы в своих балладах впечатляющие образы «злой жизни», мрачные картины глубин преступной души, страшного мира, где побеждают зло и смерть. Поэт как бы собирает разрозненные фрагменты этой картины по всей литературе европейского романтизма, сливает их воедино и дает им новую художественную жизнь. Конечно, подобными темами поэзия Жуковского далеко не исчерпывается, но молодого Гоголя в первую очередь привлекли именно они. Известно, какое сильное впечатление произвела на Гоголя баллада английского романтика Роберта Саути о старой ведьме и ломившейся в церковь нечистой силе, весьма вольно переведенная Жуковским и повлиявшая не только на «Вия», но и на всю гоголевскую фантастику<sup>9</sup>.

Причем и чисто романтическая поэтика ужасного, с помощью которой в балладе Саути—Жуковского воплощен вечный образ «великого грешника», не просто воспринята Гоголем (хотя сюжетные совпадения баллады и «Вия» бросаются в глаза). Идея возмездия за грех поднята

---

<sup>9</sup> См.: *Шамбинаго С.* Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 15.

русским писателем на несравненно большую высоту творческого осмысления, что особенно отчетливо видно в «Страшной мести», этой притче и вместе с тем исторической думе в прозе, предваряющей «Тараса Бульбу». Ясно, что здесь имело место не частное совпадение или простое заимствование, а постоянное внимание Гоголя к открытой и разработанной романтиками теме преступления и наказания.

Ведь идея эта развита Жуковским и в другом произведении, безусловно, известном Гоголю, — в знаменитой «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев». Громобой, продавший дьяволу не только собственную душу, но и души своих невинных дочерей, — преступник, встающий из гроба, великий грешник пострашнее ведьмы Саути. Нить литературной преемственности соединяет эту балладу Жуковского не только с «Вечером накануне Ивана Купала» и «Вином», но и со «Страшной местью» (колдун и Катерина). Отзвуки «Громобоя» слышны не только в «Вечерах...» и «Миргороде», но и в «Портрете», где демонический и преступный ростовщик Петромихали назван Громбоем. В связи с повестью «Страшная месть» стоит напомнить и о балладе Жуковского «Адельстан», в которой говорится о страшной пропасти-бездне, куда ниспровергается великий грешник рыцарь.

Устойчивый интерес Гоголя к типично романтической теме мирового зла, воплощенной Жуковским, и ее вполне оригинальная разработка в прозе «Вечеров...», «Миргорода» и «Арабесок» вовсе не означают признания правомерности и всемогущества этого зла и чисто эстетического, декадансного любования им<sup>10</sup>.

Трагизм в названных вещах Гоголя при всей его пестрой, подчас излишне пышной красоте и чисто романтической риторике в основе своей подлинный. В гоголевской прозе, как и в поэзии Жуковского, глубина художественного постижения и выявления трагизма и дисгармонии тогдашней русской жизни соизмеряется с высотой идеала,

---

<sup>10</sup> В известной работе К. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (1934), написанной как продолжение книг и статей русских символистов и формалистов, много говорится о якобы присущей писателю эстетике зла и смерти, утонченном эротизме «Вия», эстетическом идеализме и т. п. Идеи Мочульского оказались весьма влиятельны. И в известной книге Г. А. Гуковского есть схожая мысль: «Его (Гоголя. — В. С.) повести, построенные на поэзии ужаса, менее трагичны, чем красивы» (*Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 36*).

которым одновременно освещается, поверяется и судится неидеальная жизнь.

Лучше всего об этом пафосе гоголевской прозы сказал И. А. Бунин в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева»: «„Страшная месть“ пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, — чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается».

Этой идеей конечной победы правды и добра в неидеальном мире и крушения зла проникнуто все творчество Гоголя. И сам резкий контраст между грустной думой писателя о зле и трагизме реальной жизни и высоким идеалом, и невысказанная в низменной, омертвелой жизни красота идеала связаны с открытиями романтизма, сообщенными Гоголю Жуковским. Они были внимательно изучены молодым писателем и затем использованы им для достижения своих литературных целей. Имея в виду эстетический идеал «Вечеров...», Жуковский писал: «Эту норму Гоголь пронес через всю жизнь и все свое творчество, и ею он судил действительность и осудил ее»<sup>11</sup>. Ясно, что идеал писателя в основных его чертах сложился еще в границах романтической школы и лишь впоследствии нашел свое место в реализме Гоголя.

Конечно, не только этому научился молодой Гоголь у романтика Жуковского. Напомним об игре в карты с чертом в переведенной Жуковским стихотворной сказке немецкого романтика И. П. Гебеля «Красный карбункул» (причем в «Заколдованном месте» Гоголя ужасное этой сказки комически переосмыслено). Или вспомним строки той же баллады «Громобой», где говорится о веселом аде и приятной жизни чертей. Идея «веселого ада» воплощена Гоголем в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте» и о ней говорится в работе М. М. Бахтина «Рабле и Гоголь», где отмечено, что карнавальное мироощущение писателя «в большинстве случаев романтически окрашенное»<sup>12</sup>. Однако там ни слова не сказано о связи гоголевского образа «веселого ада» именно с романтической традицией, с конкретной балладой Жуковского.

Столь пристальный и многолетний интерес Гоголя к романтическому творчеству Жуковского объясняется,

<sup>11</sup> Там же. С. 34.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 489.

конечно, тем, что со временем писатель из читателя поэта превращается в его ученика и младшего собрата по литературе. Характер этого общения позднее определил сам Гоголь, следующим образом обратившись к Жуковскому: «Мой друг, благодетель, наставник и виновник многих прекрасных минут в моей жизни»<sup>13</sup>. Слово «наставник» здесь ключевое, оно многое говорит об общении писателей в начале их 20-летней дружбы и объясняет смысл этой дружбы.

Как было сказано, Жуковский принял и оценил молодого писателя. П. А. Плетнев, сообщая Пушкину о появлении в их кругу многообещающего таланта, пишет: «Жуковский от него в восторге»<sup>14</sup>. Молодой писатель, попав в пушкинский круг, с полным основанием увидел в Жуковском и Пушкине главных зодчих новой, классической русской культуры (см. его известное письмо к Жуковскому от 10 сентября 1833 г.). Для Гоголя, ставшего свидетелем, а затем и участником интереснейших разговоров о всемирной и отечественной литературе, происходивших у Жуковского и А. О. Смирновой, это деятельное духовное общение с лучшими писателями России, и прежде всего с Пушкиным, стало своего рода университетом. Он даже записывал эти разговоры как лекции, уясняя для себя общую картину литературного развития. В упомянутых беседах обозначился и круг гоголевского чтения. Причем если Пушкин давал Гоголю в основном книги французских писателей (Монтеня, Паскаля, Лабрюйера, Вовенарга и др.), то Жуковский, как всегда, отстаивал немецкую традицию, и с его помощью Гоголь совершенствовался в немецком языке и читал полученные от поэта книги Шиллера, Гёте, Лессинга. Это была хорошая школа в начале писательской жизни.

Конечно, создатель «Вечеров...» — уже не неопытный автор, неуклюже подражающий балладам Жуковского в идиллической поэме «Ганц Кюхельгартен», где упоминаются Шиллер, Гёте, Тик и Винкельман; в своей второй книге он далек от подражания. Однако следы чтения поэзии Жуковского и бесед с ним есть в «Вечерах...», Гоголь многое из прочитанного и услышанного от поэта критически переосмыслил и использовал в своей прозе, и отсвет романтической культуры лежит на его повестях и статьях «Арабесок».

<sup>13</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 12. С. 453.

<sup>14</sup> Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 142.



Понятно, почему он называл этого «гения перевода» «нашей замечательнейшей оригинальностью» и позднее писал о Жуковском: «Появление такого поэта могло произойти только среди русского народа, в котором так силен гений восприимчивости, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами»<sup>15</sup>.

Таким же чисто национальным «гением восприимчивости» обладал и сам Гоголь-художник, многому научившийся у Жуковского, и прежде всего уменью оставаться оригинальным среди множества капитальных идей и гениальных образов мировой литературы и идти своим путем к намеченной цели.

В этой связи стоит по-иному взглянуть на общеизвестные суждения Гоголя о Жуковском и его поэзии. Читая сегодня гоголевские суждения и ссылаясь на них, мы порой забываем их тогдашнее значение для поэта, исторические обстоятельства. Гоголь заговорил о Жуковском в то время, когда поэта в журнальных статьях весьма решительно именовали устаревшим, исчерпавшим свой талант и потерявшим всякое литературное значение. И, как бы отвечая критикам поэта, молодой писатель уже в 1831 г. говорит: «Жуковского узнать нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт и уже чисто русской. Ничего германского и прежнего»<sup>16</sup>.

Для Гоголя Жуковский 40—50-х годов отнюдь не отжившая, имеющая чисто историческое значение литературная величина, а великий русский поэт, обретший зрелость и весь живущий в движении творческой мысли. Он с полным основанием видел в Жуковском «возрастанье гения и восходящую, с каждым стихом и созданием, его силу в такой период жизни, когда в другом поэте все это охладевает и меркнет»<sup>17</sup>.

Та же мысль лежит в основе известных гоголевских суждений о Жуковском в «Выбранных местах из переписки с друзьями», об этом он говорил в споре с Аксаковым о непреходящем значении переведенной поэтом «Одиссеи». Его оценка творений позднего Жуковского неизменно высока. «Гоголь уверяет, что эти новые (стихотворения), как и стихи „Одиссеи“, лучше всех твоих прежних, полнее, зрелее, проще, прекраснее», — писал в 1845 г. из

<sup>15</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 379.

<sup>16</sup> Там же. Т. 10. С. 214.

<sup>17</sup> Там же. Т. 12. С. 452.

Парижа Жуковскому его старый друг А. И. Тургенев<sup>18</sup>. Так Гоголь отстаивал непреходящее литературное значение Жуковского, его писательскую репутацию, в трудную для поэта эпоху 40—50-х годов.

Со временем Жуковский стал для Гоголя главным советчиком и критиком в делах литературных. Особенно это характерно для периода работы над «Мертвыми душами», когда автор читал Жуковскому отдельные главы по мере их написания и послал ему книгу, прося подробных письменных замечаний. Гоголь ценил в своем друге-поэте «тонкое критическое чутье, которое так изумляло Пушкина»<sup>19</sup> и говорил: «Прежде всего я бы прочел Жуковскому, если бы что-нибудь было готового»<sup>20</sup>.

Следует отметить, что поэт действительно был для прозаика критиком суровым и неллицеприятным. «Жуковский, как известно, очень любил Гоголя, но журил его за небрежность в языке; а уважая и высоко ценя его талант, никак не был его поклонником», — свидетельствует современник<sup>21</sup>. Поэт называл прозаика «весьма затейливым писателем»<sup>22</sup>, что в устах гармоничного Жуковского отнюдь не было похвалой. Гоголь эти замечания и советы принимал всегда с благодарностью, но, по всей видимости, побаивался мягкой прямоты Жуковского. Когда он издавал «Выбранные места из переписки с друзьями», то многое от своего друга скрыл: «Я не показал даже некоторых писем Жуковскому, который мог мне сделать возражения»<sup>23</sup>. Эти слова снимают с Жуковского обвинения в «дурном влиянии» на Гоголя как автора «Переписки»<sup>24</sup>.

Жуковский искренне сожалел о том, что Гоголь явился перед читающей Россией с такой уязвимой, торопливо написанной книгой, винил себя в том, что не заставил автора многое уничтожить в предисловии и завещании: «Горе и досада берет, что ты так поспешил»<sup>25</sup>. Желая ис-

<sup>18</sup> Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 670.

<sup>19</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 378.

<sup>20</sup> Там же. Т. 12. С. 207.

<sup>21</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 228.

<sup>22</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. XII. С. 114.

<sup>23</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 83.

<sup>24</sup> Биограф поэта отмечает как раз обратное: воздействие погруженного в религиозные искания Гоголя на меньше интересовавшегося этими вопросами Жуковского. См.: Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 194—196.

<sup>25</sup> Отчет имп. Публичной библиотеки за 1887 г. СПб., 1890. С. 55.

править ошибки своего друга и сгладить произведенное его книгой неблагоприятное впечатление, поэт намеревался написать свою «Переписку» в ответ на гоголевскую книгу, точнее по ее поводу: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надо импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все чужое или по поводу чужого — и все, однако, мое»<sup>26</sup>.

Гоголь, потрясенный бурей отрицательных суждений о «Выбранных местах из переписки с друзьями», за эту мысль Жуковского ухватился: «Появление твоих писем может теперь произвести благотворное и примиряющее действие»<sup>27</sup>. Им задумано было, написано и в январе 1848 г. отправлено Жуковскому из Неаполя письмо, представляющее собою статью, целый трактат об искусстве, которое поэт справедливо назвал «закрывающим в себе твою и вместе с твоею мою литературную исповедь»<sup>28</sup>. Жуковский ответил на эту исповедь письмом-статьей «О поэте и современном его значении» — поздним романтическим трактатом о судьбе романтизма. Прочитав его, Гоголь говорил: «Никогда еще так верно и так прекрасно не было сказано о долге писателя»<sup>29</sup>.

Эти письма-статьи Гоголя и Жуковского сами по себе чрезвычайно любопытны, представляют собой интереснейшие страницы русской критики конца 40-х годов. Вместе с тем это и ценный человеческий документ, свидетельствующий о дружбе двух великих русских писателей и ее духовной основе. «Что нас свело неравных годами? — писал Гоголь Жуковскому. — Искусство. Мы почувствовали родство, сильнейшее обыкновенного родства. Отчего? Оттого, что чувствовали оба святыню искусства... И, может быть, будущий уездный учитель словесности прочтет ученикам своим страницу будущей моей прозы непосредственно вслед за твоей, примолвивши: „Оба писателя правильно писали, хотя и не похожи друг на друга“»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Там же. С. 54.

<sup>27</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 244.

<sup>28</sup> Отчет имп. Публичной библиотеки за 1887 г. С. 65.

<sup>29</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 74.

<sup>30</sup> Там же. С. 33, 36. Мы не касаемся здесь материальной поддержки, которую Жуковский на протяжении всего их знакомства оказывал Гоголю, о чем достаточно свидетельствует его письмо

Эти проникновенные слова тем более примечательны, что в своей статье, адресованной автору «Переписки», Жуковский прямо говорит о губящем творческую фантазию намерении писателя учить своего читателя. Гоголь этот упрек друга принял молча, хотя другим критикам, писавшим тогда о том же, и прежде всего Белинскому, он отвечал, и весьма сердито.

Это замечательное письмо к другу помимо всего прочего показывает, что Гоголь прекрасно понимал, насколько они с Жуковским разные люди, как несхожи их пути.

В стремлении Гоголя совместить несовместимое — идеалы и действительность — трагедия Гоголя — человека и художника. В этом главная причина его кричащих противоречий и ранней гибели под тяжестью непосильной творческой «сверхзадачи». Гоголь сам ощущал дисгармоничность своего гения и писал об этом Плетневу: «Меня нельзя назвать писателем в строгом классическом смысле»<sup>31</sup>. Гармоничным творцом, писателем классического стиля всегда оставался для Гоголя его старший друг Жуковский: «В награду за безукоризненную, чистую жизнь ему одному из всех нас дано почувствовать свежесть молодости в старческие лета и силу юности для дела поэтического»<sup>32</sup>. И не случайно прозаику Гоголю принадлежат точные и глубокие суждения о поэте Жуковском, о его непреходящем значении для русской жизни и литературы.

Для Гоголя 40—50-годов, как и для Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова, П. А. Вяземского, В. Ф. Одоевского и И. В. Киреевского, «бесценный друг» Жуковский всегда оставался символом классической культуры пушкинской эпохи, пронизательным критиком, учителем и наставником, «парнасским старейшиной»<sup>33</sup>, как точно на-

---

к влиятельной в высших сферах А. О. Смирновой с просьбой помочь автору «Ревизора»: «Ему необходимо надобно иметь что-нибудь верное в год. Сочиненья ему мало приносят, и он в беспреостанной зависимости от завтрашнего дня.— Подумайте об этом; вы лучше других можете характеризовать Гоголя с его настоящей, лучшей стороны. По его комическим творениям могут в нем видеть совсем не то, что он есть. У нас смех принимают за грех, следственно, всякий насмешник должен быть великий грешник». (Гофман М. Л. Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926. С. 178—179).

<sup>31</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 426.

<sup>32</sup> Там же. С. 428.

<sup>33</sup> Языков Н. М. Соч. Л., 1983. С. 388.

звал его Языков в письме к автору «Мертвых душ». Жуковский же, переживший своего более молодого друга, писал о Гоголе: «Я жалею о нем несказанно, особенно для себя. Я потерял в нем одного из самых симпатических участников моей поэтической жизни и чувствую свое сиротство в этом отношении»<sup>34</sup>. Приведенные слова, как и вся долгая и интереснейшая история дружбы Жуковского и Гоголя, свидетельствуют об их глубокой духовной близости, родстве поэтических душ. Дружба эта, как мы пытались показать, многое разъясняет в развитии романтизма и реализма в русской литературе.



---

<sup>34</sup> *Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. III. С. 732.*

## ЖУКОВСКИЙ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

С. С. АВЕРИНЦЕВ

### *Размышления над переводами Жуковского*

1

Жуковский перевел, и совсем неплохо перевел, некоторые из лучших стихотворений Гёте: песню Арфиста и песню Миньоны из «Годов учения Вильгельма Мейстера», балладу «Рыбак». В подлиннике это самая совершенная поэзия, которая только существует на немецком языке. Но недаром песня Арфиста стала достоянием русской культуры в ином переводе — тютчевском. А если нас остановить среди улицы или разбудить среди ночи и спросить о переводах Жуковского из немецких поэтов, мы вспомним первыми не эти стихотворения. Мы вспомним иное: конечно, баллады Шиллера, но также, например, «Ночной смотр» И.-Х. фоп Цедлица. Немецкий оригинал — это растянутые 60 строк маловыразительного, вялого дольника (т. н. Knittelverse):

Nachts um die zwölfte Stunde  
Verlässt der Tambour sein Grab,  
Macht mit der Trommel die Runde,  
Geht wirbelnd auf und ab.

Mit seinen entfleischten Armen  
Rührt er die Schlegel zugleich,  
Schlägt manchen guten Wirbel,  
Reveil und Zapfenstreich!

Die Trommel klinget seltsam,  
Hat gar einen starken Ton...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Подстрочный перевод:

В ночи, около двенадцатого часа,  
Барабанщик покидает свою могилу,  
Делает обход с барабаном в руках,  
Расхаживает, барабанив, туда и сюда.

Жуковскому не было нужды перечислять, как это делает барон Цедлиц, что руки барабанщика — костлявые руки скелета, а звук его барабана — «странный»: вся жуть выражена тревожным и напряженным ритмом стиха. Где Цедлиц многословен, Жуковский внушает читателю все, что пужно, в самых скупых словах. И все-таки за Цедлицем остается важная заслуга: это заслуга замысла. Но осуществил замысел не Цедлиц — осуществил его Жуковский. Что было возможностью в оригинале, стало действительностью в переводе.

Это случай крайний. Но к нему во множестве примыкают другие, менее крайние, но свидетельствующие о том же. «Ундины» — одна из самых поразительных переводческих удач Жуковского, а для русской культуры — такое достояние, без которого, ненаучно выражаясь, и жить невозможно. Прозаическая повесть Ф. де ла Мотт Фуке «Undine» (1811) имеет, конечно, свое место в истории немецкого романтизма; но в стиле Фуке слишком много жесткости и слишком мало энергии, слишком много манерности и слишком мало настоящего своеобразия, и можно только поражаться, в какие гибкие, интонационно подвижные, свободно льющиеся гекзаметры переработал Жуковский эту прозу, и на сей раз выявляя нереализованные смысловые потенции.

Как кажется, оптимальным для Жуковского-переводчика было именно такое соотношение силы и слабости оригинала — когда этот оригинал, неся в себе достаточно значительности, не достигал совершенства и словно дожидался переводчика, чтобы наконец-то осуществить себя, сбыться. Или это могло быть несколько иначе — оригинал был сколь угодно сильным, но по причине его временной, культурной и прочей отдаленности возникал контакт не столько с ним, сколько с возникшим вокруг него ассоциативным полем, где роились опять-таки невоплощенные возможности. Последняя оговорка необходима потому, что в число наиболее важных переводческих работ Жуковского входит «Одиссея».

---

Своими руками, с которых сошла плоть,  
Он приводит в движение палочки,  
Выбивает вновь и вновь славную дробь,  
Побудку и вечернюю зорю.

Звук барабана странен,  
Он разносится так громко...

Конечно, гомеровский эпос обладает неоспоримым совершенством, это недоступный образец для всей более поздней поэзии, но именно потому, что сам стоит вне ее, еще не будучи «литературой». Для переводчика, творящего из гомеровского эпоса литературу, он есть тоже страдательная потенциальность, тоже повод к реализации нереализованного. Характерно, что сам Жуковский в своем письме к С. С. Уварову о переводе «Одиссеи» характеризует Гомера почти исключительно путем негаций, подчеркивая в нем отсутствие качества литературности: «Во всяком другом поэте, не первобытном, а уже поэте-художнике, встречаешь с естественным его вдохновением и работу искусства. В Гомере этого искусства нет. <...> Переводя Гомера, и в особенности Одиссею, не далеко уйдешь, если займешься фактурой каждого стиха отдельно, ибо у него, то есть у Гомера, нет отдельно-разительных стихов... И в выборе слов надлежит наблюдать особенного рода осторожность: часто самое поэтическое, живописное, заносчивое слово потому именно и не годится для Гомера»<sup>2</sup>.

Жуковский — человек своего времени, и он описывает еще-не-литературность Гомера в терминах романтической концепции «первобытного поэта» как абсолютно наивного и безыскусного явления природы; но сейчас нас занимает не это. Сопоставим с отвлеченной программой Жуковского его конкретную поэтическую практику. Крайняя изысканность двусоставных эпитетов, вводимых и там, где в подлиннике не было ничего подобного, — «звонко-просторные сени», «пустынно-соленое море», и т. д., и т. п.<sup>3</sup>, — это как раз та «поэтичность» слова, которая отрицается для самого Гомера. «Жуковский самым резким образом опровергает свое же положение, что при переводе Одиссеи надо избегать всего, имеющего вид новизны, всякой украшенности», — замечает в этой связи вдумчивый исследователь русских переводов Гомера<sup>4</sup>; констатация верна, только не стоило высказывать ее в тоне укора поэту. На самом деле Жуковский вполне адекватно дал нам то, что он мог и должен был дать, — романтическое видение Гомера как простоты по ту сторону

<sup>2</sup> Письмо С. С. Уварову от 12/24 сент. 1847 г. // Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 535—536. Ср. письмо к И. В. Киреевскому, напечатанное в «Москвитяине» (1845. № 1).

<sup>3</sup> Ср.: Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 369—370.

<sup>4</sup> Там же. С. 369.



сложности, наивности по ту сторону осуществившей и исчерпавшей себя изощренности. Философию воскрешения «первобытного» у романтиков выразил Клейст, заметив, что мы не можем вернуться в потерянный рай, но, удаляясь от него, имеем шанс приблизиться к нему с противоположной стороны, поскольку земля кругла.

Жуковский этого не декларировал, но делал именно это. Его Гомер фактически не предшествует Вергилию и всей вообще европейской поэзии, а является *после* нее, как ее преодоление и снятие — не историческое прошлое, а утопическое будущее, то, чего еще никогда не было. Дух утопии, объективно присутствовавший в работе Жуковского над Гомером, вдохновлявший эту работу, верно схвачен в статье Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским»<sup>5</sup>, каковы бы ни были явные слабости этой статьи<sup>6</sup>. А это значит, что и совершенство гомеровского эпоса предстает в данной связи вещей как бы разновидностью несовершенства — невоплощенности, требующей воплощения.

Несовершенство оригинала требовалось, следовательно, для того, чтобы оставалось место для нового творческого порыва к совершенству, которое предугазано оригиналом, но которого еще нет на свете. Похоже, что это довольно широкое явление, касающееся не только поэтического перевода. Наилучшая вокальная музыка, как правило, вдохновлялась словесным материалом, который находится примерно на уровне «Зимнего пути» Вильгельма Мюллера — поэтического цикла, так кстати послужившего Шуберту: ей нужны стихи, достаточно под-

---

<sup>5</sup> Гоголь И. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 236—244. Характерно заявление Гоголя: «В Одиссее услышит сильный упрек себе наш девятнадцатый век, и упрекам не будет конца... Многое из времен патриархальных, с которыми есть такое сродство в русской природе, разнесется невидимо по лицу русской земли» (Там же. С. 243—244). Надежда на внезапное преображение русского общества от прихода к нему «Одиссеи», конечно, наивна, и высмеивать ее проще простого; но характерно само ощущение древнего эпоса не как прошлого, а как будущего, грядущего, наконец-то являющегося к нам. Что касается простодушных утопических чаяний, вне их невозможно было бы вдохновение живописца Александра Иванова, также обратившегося к древности как к небывалой, потрясающей новизне. Об этих чаяниях см.: Неклюдова М. Г. «Библиейские эскизы» А. А. Иванова: (К истории создания и замысла; к вопросу о стиле) // Русское искусство XVIII—первой половины XIX века: Материалы и исследования. М., 1971. С. 48—115.

<sup>6</sup> Ср.: Егунов А. Н. Указ. соч. С. 353—357.

линные, чтобы вдохновлять, но не настолько сильные, чтобы сполна нести в себе всю свою музыку и этим делать всякую иную музыку в своем присутствии просто излишней. Параллель между работой Жуковского как переводчика литературного текста и работой над этим текстом композитора обретает неожиданную конкретность, стоит нам вспомнить, как много музыки родилось в связи с вышеупомянутой «Ундиной» де ла Мотт Фуке (оперы Э. Т. А. Гофмана, Х. Ф. Гиршнера и А. Лорцинга, а также балет, поставленный в Берлине в 1836 г.<sup>7</sup>).

Не будем, однако, делать чересчур широких обобщений. Для нас вполне достаточно отметить закономерность, неизбежную не то чтобы для мастера стихотворного перевода «вообще» — существует ли такой загадочный персонаж, и что о нем можно сказать? — а для того специального типа поэтического переводчика, к которому принадлежит Жуковский.

## 2

«Переводчик теряет собственную личность, — писал Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями», — но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтера Скотта, четвертое у Байрона, и все — вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворения читал? — не предстанет перед глазами твоими ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но поэт, от них всех отдельный, достойный поместиться не у ног их, но сесть с ними рядом, как равный с равными. Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — это загадка, но она так и видится всем. Нет русского, который бы не составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его. (...) Переводя, производил он переводами такое действие, как самобытный и самоцветный поэт»<sup>8</sup>.

Есть все основания отнести к такой характеристике недоверчиво. Ее тон — это тон похвального слова, панегирика, и притом такого, какими слишком часто бывают панегирики Гоголя. Против гоголевских рассуждений

<sup>7</sup> Kindlers Literatur-Lexikon. München, 1974. Bd. 22. S. 9732.

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 377.

о переводах Жуковского можно сказать немало, а в пользу их — только одно: что они, в общем, справедливы.

В самом деле, никто не будет отрицать, что переводы Жуковского суть, как правило, именно переводы, и притом первые в истории русской литературы: не «переложения», не «подражания», связанные с подлинником только топиной и больше ничем, а попытки схватить и передать в русском стихе специфическую атмосферу иноязычного стихотворения. «Личность каждого поэта удержана», — утверждает Гоголь; можно возразить ему, что есть исключения, но господствующая тенденция действительно такова, и она была в ту пору новостью. XVIII век не знал ничего подобного, и притом не только в России, но и в Европе. «Жуковский, — отмечает современный историк перевода, — ...создал в России поэтический перевод как законный и в принципе равноправный с другими жанр литературы. <...> Его умение принимать чуть ли не любые „лики“ и жить в них, чувствуя себя совершенно свободно, — все это до сих пор не превзойдено никем. Жуковский, как никто, может „прятаться“ в переводимых им поэтах»<sup>9</sup>. Точности на разных уровнях, и смысловой, и художественной, но и самой простой, дословной, «буквалистской», у Жуковского подчас поразительно много.

Царица сидит высоко и светло  
На вечно-незыблемом троне... —

эти отличные русские стихи (чего стоит неожиданное «сидит высоко и светло», где смелость сочетания двух наречий ограждена созвучием общего для обоих ударного гласного!) слово в слово передают шиллеровское описание альпийской вершины:

Es sitzt die Königin hoch und klar  
Auf unvergänglichem Throne...

Для довершения чуда почти полностью сохранен порядок слов, те же самые слова вынесены в рифму. При желании можно привести целый ряд аналогичных примеров. В конце прошлого столетия серьезный исследователь говорил о переводах Жуковского в выражениях, не столь уж отличных от тех, какие употреблял Гоголь: «...дословность в передаче мысли автора, точное воспроизведение стихотворной формы подлинника и самоограничение в смысле

<sup>9</sup> Ратгауз Г. И. Немецкая поэзия в России // Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах, 1812—1970. М., 1974. С. 14—15.

безграничного уважения к подлиннику»<sup>10</sup>; и оценка эта сочувственно цитируется в совсем недавней книге о Жуковском<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Чешихин В.* Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 171.

<sup>11</sup> См.: *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 159. Чтобы лучше оценить переводческую чуткость Жуковского, приведем для контраста перевод «Phidile» М. Клаудиуса, выполненный в 1814 г. Дельвигом. Стихи Клаудиуса с грубоватым юмором, вовсе не чуждым немецкому и английскому (Стерн!) сентиментализму в отличие от русского, рисуют глупенькую крестьянскую девушку, одновременно невинную и чувственную, невинность которой выставляет в смешном виде ее чувственность, а чувственность снижает изящества ее невинности. Она так описывает своего милого: «Вокруг его шеи ниспадали красивые длинные волосы, и такой шеи, как его шея, я еще никогда не видела». Девушка у Дельвига не может сказать ничего подобного, и упомянутое место переведено: «Его кудрявые волосы // Вокруг шеи обвивались, // Как мак сияет от росы, // Сияли, рассыпались». У Клаудиуса: «То, что он говорил, было тоже очень хорошо, только я ни слова не поняла». У Дельвига: «Мы не сказали ничего, // Но уж друг друга знали». Это вообще не перевод; но вот вроде бы и перевод. Крестьянка Клаудиуса стыдливо избычивается: «И оба моих глаза глядели вниз, на грудь». Девушка Дельвига «на перси потупила взгляд» — почти те же слова, но интонация не имеет с подлинником ничего общего: вместо угловатой немочки возникает пастушка из Аркадии, открытия сентиментализма вытеснены общими местами во вкусе рококо. В довершение беды героиня Дельвига при этом «краснела, трепетала» — в оригинале она куда спокойнее, ее понятное волнение далеко от страсти, врожденный крестьянский здравый смысл, а также, надо полагать, спасительный страх перед родительской розгой и пасторским внушением явно возбраняют ей терять голову. В целом атмосфера подлинника не просто изменена, что происходит и у Жуковского, — от этой атмосферы не осталось ровно ничего: ни юмора, ни бытовой точности, ни немецкого национального колорита, ни индивидуальности Матиаса Клаудиуса — умиленного и одновременно очень трезвого певца маленьких людей и жизни души среди будничных положений, предтечи бидермайера. Написать то, что написал Дельвиг, можно было, не зная немецкого языка, не читав Клаудиуса; переводчик не узнает из оригинала ничего такого, чего не знал бы помимо него. Напротив, Жуковский искал у англичан и немцев как раз то, чего недоставало русской поэзии и чего заведомо не было у ее прежних менторов — французов. Самые границы возможностей русского языка расширяются в его переводах, ибо переведенный текст многосложно связан с иноязычным оригиналом. Мы привели выше строку «Царица сидит высоко и светло»; отчасти несравненная эстетическая дипломатия Жуковского, но прежде всего привычка закрывает от нас дерзость языкового эксперимента: «сидит... светло» (дипломатия в том, что между неожиданно сопряженными словами стоит слово «высоко», легко вступающее в соединение и с предыдущим: «сидит высоко», — и последующим: «высоко и светло»). Образец дан структурой немецкой поэтической речи, где неиз-

И уж подавно никто не станет спорить, что Жуковский «показал», по гоголевскому выражению, свою личность «больше всех наших поэтов — предшествовавших и современных ему; что его авторская индивидуальность имеет исключительно развитой и артикулированный характер. Особенно важно, что это уже не просто индивидуальность как характерность, но индивидуальность как субъективность в самом полном смысле слова, в отличие от простой характерности становящаяся для себя прозрачной в акте непрерывной рефлексии, и рефлексии именно личной<sup>12</sup>. Рефлексия эта всегда может быть эксплицирована — моралистико-философские рассуждения, столь характерные для стихов, статей и писем Жуковского, суть документы рефлексии взгляда на жизнь, а критические разборы чужих стихов, например в стихотворных посланиях, свидетельствуют, как обдумывал он собственные стихи; но, с другой стороны, для своей *действительности* она и не нуждается ни в какой экспликации, ибо растворена во всем, совпадая с существом творчества Жуковского. Личное с огромной силой дано не только «в себе» как факт, но и «для себя» как самосознание.

Напротив, Державин мог быть сколь угодно могучей индивидуальностью, но его индивидуальность — почти

---

меняемые постпозитивные прилагательные в известной мере совмещают семантику чистого эпитета (тогда «sitzt klar»=«сидит светлая», в чем нет ровно ничего озадачивающего) и наречия. Если в немецкой конструкции сквозь прилагательное как бы просвечивает наречие, то в оригинальной русской конструкции Жуковского сквозь наречие как бы просвечивает прилагательное; первое обычно для языка, второе — нет, однако ощущения насили над русской речью, «варваризма» отнюдь не возникает, просто у этой речи словно открывается окно наружу. (Этот случай, пожалуй, еще интереснее, чем другой семантический эксперимент Жуковского, привлечший к себе в свое время внимание Тынянова, — знаменитое «раздается... там, в блаженствах безответных»; «блаженства» в значении «блаженные места» — смело, и смелость эта возникла из практики перевода, из буквальной передачи оригинала, однако не связана со спецификой немецкого и русского языкового строя в их взаимном соотношении. «Durch die öden Seligkeiten» Уланда столь же необычно, хотя не так тщательно подготовлено — лексически и фонически, — как у русского поэта).

<sup>12</sup> Акцент на слове «личной» означает, что рефлексия эта не сводится к характерному для риторической культуры подведению частного случая к абстрактно-всеобщему положению это было нами сказано в другом месте; см.: *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы*. М., 1981, С. 15—46); не сводится, хотя, конечно, включает этот момент.

до конца характерность, объективный факт характерности, который лишь в превращенном виде, в приспособлении к безличным и внешним категориям мог войти в авторское сознание, по сути дела безразличное для поэзии как таковой<sup>13</sup>. Лишь когда романтизм снял жатву руссоистской духовной революции<sup>14</sup>, мог явиться Жуковский — образцовый пример случая, когда биография поэта явным для него самого и современников образом соотносится с его поэзией уже не через отдельные события, дающие тему отдельным стихотворениям (как в стихах того же Державина на смерть Екатерины Яковлевны), но в качестве общей атмосферы, которой окрашено решительно все. Все — значит, и переводы в том числе. Как сказал он сам:

И для меня в то время было  
Жизнь и Поэзия одно.

В состав творчества Жуковского, оригинального и переводного, вошло специфическое качество его взаимоотношений с людьми, его резиньяции, его меланхолии, его религиозности и т. п.; так угадывается, например, не только из специальных намеков, но из интонации как таковой нравственно-психологическая структура романа с Машей Протасовой. И особенно важно, что это знал сам поэт и знали его современники. Молодой Белинский передает в «Литературных мечтаниях» ходячие толки: «односторонняя мечтательность, бывшая, как говорят, *следствием обстоятельств его жизни*, — вот характеристика сочинений Жуковского»<sup>15</sup>. Когда Жуковский переводит английского или немецкого поэта, вникая в чуждые имена и образы, в иноязычные языковые и стихотворные

---

<sup>13</sup> Как известно, субъективное самоопределение Державина представляется почти до гротеска неадекватным: он ставил себя в связь с Горацием, чуть ли не самым несродным ему из поэтов древности, и полагал, что его, Державина, анакреонтические стихи звучат плавно, раз в них избегается звук «р». Но даже когда он говорит, что писал «в забавном русском слого», эта автохарактеристика, которая может показаться нам достаточно смелой и реалистичной, в контексте традиционной риторической системы просто отсылает к одному из подразделов этой системы т. е. опять-таки растворяет личность поэта в общих и условных категориях.

<sup>14</sup> Ср., напр.: *Buck R. Rousseau und die deutsche Romantik*. В., 1939; *Ritzel W. Rousseaus Selbstverständnis in den «Confessions»*. Wilhelmshaven, 1958; *Grimsley R. J.-J. Rousseau: A study in self-awareness*. Cardiff, 1961.

<sup>15</sup> *Белинский В. Г. Избр. соч.* М., 1947. С. 27.

формы, читатель продолжает ждать от него личной исповеди — и правильно поступает. В этом и парадокс.

Мы возвращаемся к пассажиу Гоголя. Если Гоголя можно в чем-то упрекнуть, то лишь в одном: что он удовлетворился самой парадоксальностью парадокса и этим низвел свой же собственный вопрос: «Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность?» — до степени риторического вопроса, на который отвечать не полагается. А ведь это реальный вопрос, и, если на него невозможно дать исчерпывающий ответ, думать над ним нужно.

Правда, парадокс Жуковского-переводчика — гений переимчивости и гений субъективности в одном лице — указывает на парадоксы более общего свойства. Таковых по меньшей мере два.

Один из них — это парадокс романтизма как такового. Каждому известно, что романтический поэт ощущает себя личностью, и личностью чуть ли не самодостаточной, с такой эмфазой, с какой никто и никогда этого еще не делал; но именно романтический поэт, столь резко чувствующий «свое», исключительность «своего», открывает и делает особой поэтической темой «чужое» как таковое — «местный колорит» определенной эпохи или определенного народа, специфическую своеобразность чужого голоса, будь то безличная интонация фольклорного предания или индивидуальный голос другого поэта, отделенного хронологическими и языковыми барьерами.

Например, такой немецкий романтик, как Клеменс Брентано, поэт личный до надрыва, до идиосинкразии, до юродства, не только собирал вместе с Арнимом подлинные народные песни, составившие знаменитый сборник «Волшебный рог мальчика», но необычайно широко вводил в собственное творчество, т. е. в свою литературную исповедь, «чужое» — отголоски тех же песен или переводы иноязычных текстов, подчас остро специфических, например причудливых итальянских сказок, причем «чужое» и «свое» соединяются в самых неожиданных и непредсказуемых пропорциях<sup>16</sup>.

Казалось бы, романтизм берет человека как нагую душу, нагую субъективность, воинственно противопоставленную конвенциональным бытовым формам<sup>17</sup>; однако

<sup>16</sup> Ср.: *Enzensberger H. M. Brentanos Poetik. München, dtv-Verlag, 1971. S. 88-95.*

<sup>17</sup> Эта сторона романтизма полно суммирована у Цветаевой: «Быт? // «Быт русского дворянства в первой половине XIX века». // Нуж-

он же пробуждает новый, небывалый интерес к чужому быту, к характеристике конвенционального, увиденного извне, причем именно взгляд извне делает возможным имагинативное слияние через барьер различия. По отношению к субъективности романтика «чужое» — все, в том числе и быт своего же народа, нет ничего, что бы ни было «чужим»; однако на то оно и «чужое», чтобы в него вживаться. Для усилия вживания впервые расчищено место. И поэтому романтизм — великая, может быть величайшая, эпоха в истории художественного перевода: достаточно вспомнить работу Августа Шлегеля над театром Шекспира и Кальдерона и работу Шлейермахера над диалогами Платона.

Немецкая романтика ставит в порядок дня неизвестную прежде задачу: средствами художественного перевода сделать доступным для своих читателей, т. е. образованных людей романтической культуры, более или менее полный круг шедевров поэзии всех времен и народов — Данте и Тассо, «Махабхарату» и «Шах-наме» (то, что Рюккерт переводил обе упомянутые восточные поэмы, имеет к Жуковскому самое прямое отношение). Но и в Англии Колридж начал с того, что перевел шиллеровского «Валленштейна». Даже во Франции, где художественный перевод всегда стоял дальше от центра литературы, Жерар де Нерваль переводил «Фауста», ту самую «Ленору» Бюргера, которая вызвала знаменитое состязание между Жуковским и Катениным, и другие произведения немецкой поэзии. Жуковский как поэт, в руках которого именно переводческая практика была орудием эксперимента в родной литературе, не изолированное или локальное явление, а равноправный участник всеевропейского культурного переворота. Во вдохновлявшей его «тоске по мировой культуре» не было ничего провинциального.

Явление романтического художественного перевода было подготовлено предромантизмом XVIII в., впервые открывшим плюрализм культурных традиций: Макферсоновы «Фрагменты древней поэзии, собранные в горах Шотландии» (1780), «Фингал» (1762), «Темора» (1783), также «Замок Отранто» Уолпола (1764) — все эти сенсации, с минимальной дистанцией во времени обрушивавшиеся на голову европейского читателя, свидетельствовали о пробуждении вкуса к «варварскому», «готическому»,

---

но же, чтобы люди были как-нибудь одеты». (Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 345).



принципиально антиклассическому, который еще готов был довольствоваться подделками, но уже осознал себя. Оно было подготовлено универсализмом веймарской классики, породившим раздумья В. фон Гумбольдта о переводе как искусстве сохранить «чужое», убрав помеху «чуждого»<sup>18</sup>, и на своем пределе вылившемся в чеканный термин-императив, который первый раз появляется у позднего Гёте — «Weltliteratur»<sup>19</sup>. Оно тем и отличалось от известного более старым культурам перевода-подражания, что его драматическая пружина, его «интрига», его «изюминка» — контраст и встреча «своего» и «чужого»: встреча именно через контраст, который настолько восчувствован, что и встреча происходит под знаком собственной невозможности.

«Чужое», сознаваемое и переживаемое в своем качестве «чужого», на поверхности предстает как экзотика. Если позволить себе не совсем ловкий каламбур, можно сказать, что экзотика есть *экзотерика* романтизма, в частности романтического перевода. Баллада «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» — одна из самых внешних удач Жуковского. Это стихотворение во всех смыслах блестящее. Его чуть навязчивый ритм был создан, чтобы остаться у всех на слуху и плодить пародии вроде «Югельского барона», приписываемого Лермонтову («До рассвета поднявшись, перо очинил...»). Возбуждающее действие похоже на то, которое оказывали на поколения читателей символистской лирики строки Вяч. Иванова: «Бурно ринулась Мэнада, // Словно лань, словно лань...» (ср. у Блока: «Мы пойдем на «Зобеиду», // Верно дрянь, верно дрянь...»). И у Жуковского, и у Иванова есть стихи куда существеннее, но мало таких шумных, созданных для мгновенного успеха, через несколько поколений становящегося непонятным. А потому «Замок Смальгольм» — подходящий пример, чтобы усмотреть функциональное назначение экзотики. Герой сразу введен как «знаменитый Смальгольмский барон» (ну, кто же не знает Смальгольмского барона?..); а в рифму барону — Бротерстон. И дальше идет в том же роде.

---

<sup>18</sup> Humboldt W. Gesammelte Schriften. 1-те Abt. B., 1909. Bd. VIII. S. 132.

<sup>19</sup> В письмах А. Ф. К. Штрекфусу от 27 января 1827 г. и Й. С. М. Буассере от 12 октября 1827 г., а также в разговоре с Эккерманом от 31 января 1827 г. Ср. подборку: Textsammlung zur Literaturtheorie. B., 1975. S. 139—143.

Анкрамморския битвы барон не видал,  
Где потоками кровь их лилась,  
Где на Эверса грозно Боклю напирал,  
Где за родину бился Дуглас...

Достаточно ли сказать, что это самоцельная поэзия звучного имени? Совершенно недостаточно. Обостренная чувствительность Жуковского к фонике иноязычных имен засвидетельствована обилием случаев, когда он эти имена менял в переводе сравнительно с оригиналом<sup>20</sup>; и все же не в фонике, не в одной фонике дело. Вспомним для сравнения знаменитую строку из I акта «Федры» Расина, на свой, классицистический лад извлекающую максимум возможностей из поэтической силы имени:

La fille de Minos et de Pasiphae<sup>21</sup>.

На первый взгляд кажется, будто у Жуковского — то же самое, что у Расина; но это лишь на первый взгляд. Разница вот в чем: читатель, способный воспринять поэзию Расина адекватно ее художественному содержанию, не мог не знать назубок, кто такие Минос, Пасифая и дочь их. Звуки звуками, но важно прежде всего интеллектуальное удовлетворение, доставляемое ясностью, опознаваемостью названного, прозрачностью связей: Минос был врагом и губил афинских юношей, отдавая на съедение Минотавру, Пасифая прославилась чудовищной страстью, вот и дочь их окажется губительницей афинского юноши Ипполита, примером предосудительной страсти. Совсем иначе обстоит дело с шотландской и отчасти английской топонимикой и ономастикой в романтическом переводе Жуковского. Каждое имя читатель слышит в первый (а равно и последний) раз в жизни<sup>22</sup>, но интонация баллады энергично внушает ему, что в том, «чужом» мире они, должно быть, известны каждому ребенку, раз и Смальгольмский барон «знаменитый», и Анкрамморская битва

<sup>20</sup> Причудливо-демоническое «Варвик» вместо обыденного «Вильям», таинственное «Эльвина» вместо привычного «Эмма», «Алонзо» вместо «Дуранда», «Изолина» вместо «Бланки» и т. д.

<sup>21</sup> Подгаецкая И. Ю. О французском классическом стиле // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 237.

<sup>22</sup> Для любознательных Жуковский разъяснил все эти реалии в примечаниях, почерпнутых из оригинала; но этим только подчеркнут контраст между внешним миром и внутренним миром стихотворения, где ничего разъяснять не нужно.

не какая-нибудь, а та самая, в которой участвовали все эти персонажи: Эверс, Боклю, Дуглас, судя по всему, настолько всем памятные, что их достаточно просто назвать... Большой противоположности разъясняющему, растолковывающему введению действующих лиц в классицистическом эпосе и не придумаешь.

Конечно, Жуковский следовал за Вальтером Скоттом, а Вальтер Скотт — за народной традицией исторической баллады, рождавшейся по свежим следам события, но весь вопрос в том, зачем они это делали и что они при таком следовании имели в предмете; они оба, по Жуковский — особенно, просто потому, что он писал для читателя, для которого Анкрамморская битва географически, этнографически, исторически была несравнимо дальше. У него соль в том, что мы сразу, без малейшего перехода, из «своего» перемещаемся в «чужое»; и в результате неизвестное, так и не став известным, уже имеет все права самоочевидности, так что читатель в самом буквальном смысле слова поставлен перед ним, как перед совершившимся фактом. В этом — суть романтического «местного колорита». Упразднена тысячелетняя иерархия, которая предполагала, что одни предметы, как имена Миноса и Пасифаи, подлежат обязательному знанию заранее, другие преподаются автором с невидимой указкой в руках по ходу изложения, а третьи неизвестны и, следовательно, не существуют или хотя бы не совсем существуют, т. е. несущественны (а таково все «варварское»).

Дух захватывает от внезапного, пронзительного ощущения, что есть целая жизнь со всей полнотой своих связей, которой мы не знаем, но которая сама знает о себе, — и этого достаточно. Экзотика могла — чего у Жуковского никогда не бывает — вырождаться в нечто декоративное. Но не по этому вырождению должно о ней судить. Пока романтические открытия еще оставались открытиями, в их соседстве сама сенсационность экзотики подобна взрывчатой сенсационности секрета. Мы взяты куда-то, где, вообще говоря, находиться не можем. Мы знать не знаем, кто такие Боклю и Дуглас, однако разглядываем мир, где эти имена естественно, с полной непринужденностью существуют. Ибо экзотика — не просто далекое. Экзотика — недостижимое. Вернее, экзотика, в той мере, в которой она есть не более чем экзотика, — это иллюзия достигнутого недостижимого. С этим связана присущая ей известная мера поверхностности, о которой говорилось выше. Но и будучи иллюзией, она указывает в сторону недос-

тижимого, песет в себе неослабленный императив недостижимого, который действует и тогда, или особенно тогда, когда об экзотике говорить уже невозможно.

Жуковский написал однажды: «Там не будет вечно *здесь*». Это может быть истиным для метафизики Жуковского, его житейской мудрости, его моральной философии. Но в системе его поэтики верно как раз противоположное: «там» должно предстать как «здесь». Дело такого претворения — поэзия; и она становится одновременно знаком, символом претворения, если это поэтический перевод. В самом деле, заново творимое русское стихотворение, которое должно принять черты, заданные уже существующим образцом иноязычной поэзии, а притом еще сделать его чуждостью, отдаленностью, инаковостью своей темой, по так, чтобы эта тема помогала ему стать именно русским стихотворением; послушание оригиналу, которое должно высвободить субъективность романтического поэта и оказаться средством его личной исповеди; эта невозможная, но в некотором смысле решенная лучшими переводами Жуковского задача предполагает не что иное, как очень зримый, наглядный обмен признаками между «я» и «не-я», между «своим» и «чужим», между близью и такой далью, которая хотя и остается в пределах земной истории и географии, а значит, не тождественна метафизическому «там», однако для воображения сливается с ним, как голубизна горизонта сливается с небом.

Здесь пора вспомнить, что мы упоминали выше *два* общих парадокса, на фоне которых мы обещали рассматривать парадоксальность частного случая Жуковского-переводчика. Первый парадокс, стало быть, — парадокс романтизма. Но неприметно мы уже перешли ко второму — парадоксу поэтического перевода вообще, как он существует со времен романтизма и до наших дней. О нем здесь не место говорить специально, а в общих чертах все ясно: иноязычное стихотворение, становящееся фактом родной литературы, родной культуры и все же удерживающее приметы своей изначальной принадлежности другой почве, — это очень занимательный пример тождества в различии и различия в тождестве. Как раз здесь, однако, парадоксалистские формулы, формулы поверхностно усвоенной диалектики особенно опасны и могут блокировать не только научный подход к проблеме, настоящую диалектику, не перестающую задавать вопросы и оспаривать самое же себя, но самый обычный здравый смысл и чувство реальности.

В вопросах перевода очень легко декларировать пожелания, никого ни к чему не обязывающие, потому что никого не задевающие. Прописные истины: перевод должен быть как можно ближе к подлиннику, как можно вернее ему, не смеет отходить от его смысла и формы, но в то же время обязан не менее строгой верностью своему языку, своей культуре и, сверх всего и прежде всего, сущности поэзии, предполагающей творческую свободу, — а где среди коллизии перечисленных обязательств остается еще место для свободы? На самом деле даже легко всеми решаемый вопрос о предосудительности буквализма, о необходимости следовать не букве, а духу подлинника совсем не так уж легок, если вспомнить, что поэзия постольку и лишь постольку есть поэзия, поскольку в ней «буква» и «дух» не делимы даже мысленно... И вообще, что такое художественный перевод, как перевести или перенести поэтическое целое из одной языковой стихии в другую, коль скоро стихия эта для поэтического целого не внешняя среда, но самая ее субстанция? Вот когда перевод мыслился по-классицистически, как подражание, т. е. создание нового стихотворения на заданную подлинником тему, тогда все было ясно; по романтизм поставил вопрос о характерности подлинника, индивидуальной и национальной.

Для начала характерность подлинника как подлинника иноязычного заведомо включает чуждость языку, на который его переводят; как избежать насилия либо над подлинником, либо над языком? К чему мы напоминаем здесь об этих тривиальных вопросах? Только по их связи с нашей темой: если они перестают восприниматься как реальные, то на фоне чересчур беспроблемных общих мест теории перевода парадокс совмещения острой внимательности к подлиннику и яркой субъективности, который виден в лучших переводах Жуковского, смазывается, теряется, исключение предстает чуть ли не как норма. Но это неразумно.

При более реалистическом взгляде на вещи нам приходится исходить из того, что какой бы ни была упомянутая выше диалектика взаимопереходов «своего» и «чужого», силой вещей субъективность переводчика имеет почти физическое свойство вытеснять, выталкивать присутствие оригинала. Ей просто некуда больше распространяться. Каким же образом в случае Жуковского эта самая субъективность умудряется добыть себе так много простора при столь малом количестве актов агрессии против оригинала,

мало того, при такой чуткости к нему? Недаром Гоголь говорил: «Загадка». И здесь самое время вспомнить предпочтение, которое переводческая муза Жуковского склонна была отдавать вещам недовершенно, не совсем сбывшимся, при всей значительности ущербным — как романтическая повесть Фридриха де ла Мотт Фуке. С таким оригиналом у субъективности переводчика складываются иные отношения. Он не столько дан, сколько задан, не столько ограничивает эту субъективность своим полномочным присутствием, сколько, напротив, раздраживает ее, выманивает и указывает путь. Верность ему — это верность указанному им направлению, точность направления, и точность эта в случае той же «Ундины» поразительно велика; а уж пройти путь, и пройти впервые, субъективность должна сама.

Для контраста представим себе иные, крайние случаи позиции переводчика: «или — или», либо самодержавная субъективность, либо вассальная служба при оригинале. Переводчик того типа, сравнительно тривиальным представителем которого был Бальмонт, а совсем не тривиальным — Пастернак, т. е. поэт, вдохновляющийся иноязычной поэзией совершенно так же, как, скажем, явлением природы, безбоязненно приступает к шедеврам мировой литературы. Они не стеснят его субъективности, потому что ее не стеснит ничто. В том смысле, в котором пастернаковское мирозданье — «лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной», его переводы — то же самое; и тут уже чем сильнее источник энергии, тем лучше — «Фауст», или «Гамлет», или самые «абсолютные» лирические строки Гёте и Верлена. И напротив, если переводчик принимает чисто служебную роль, отрекаясь от своей (как правило, не очень сильной) субъективности, ему тоже прямая выгода выбирать первоклассные шедевры; у слуги, как повествует средневековая легенда о святом Христофоре, своя гордость — служить сильнейшему. Поэтому Гнедич перевел «Илиаду», употребив все силы на то, чтобы дать самое поэму, а не голубую дымку, по дальности окутывающую ее для наших глаз, как это сделал Жуковский с «Одиссеей». (Само слово «перевод» имеет здесь иной смысл, чем в приложении к «Одиссее» Жуковского. А. Н. Егунов был совершенно прав, когда со всей силой указал на это в своей образцовой книге о русских переводах Гомера<sup>23</sup>, ошибкой был лишь тот

<sup>23</sup> См.: Егунов А. Н. Указ. соч. С. 359—374 и др.

порпцания Жуковскому — Жуковский и Гнедич были в разном положении и ставили себе разные цели.) Поэтому же Лозинский перевел — менее удачно, но все же с непревзойденной основательностью — «Божественную комедию». В этих случаях несбывшимся, невоплощенным и пуждающимся в воплощении оказывается, напротив, поэтическая субъективность переводчика. Что был бы Гнедич без «Илиады»? Кто помнит об оригинальных стихах Лозинского? При этом характерно, что Пастернак выбрал среди пантеона гениев европейской литературы самого переводимого — Шекспира, а Лозинский самого непере-водимого — Данте. (Утверждения такого рода трудно доказать, но ведь факт, что ни один из необычайно многих немецких предромантических, романтических, позднеро-мантических и символистских переводов «Божественной комедии» — от Л. Бахеншванца в 1767—1769 гг. до Стефа-па Георге в 1912-м и Рудольфа Борхарта в 1930-м — все же не стал таким явлением немецкой поэзии, каким безусловно стал шлегелевский Шекспир, и это не случайно.) Поэт, который лишь на периферии своей жизни в поэзии выступает как переводчик, оставаясь и тут по сути своей тем же поэтом, выбирает то, что даст больше всего вдохно-вения. Переводчик, лишь в переводческом самоотвержении впервые обретающий себя как поэта, выбирает то, что возьмет больше всего труда. Оба правы: только вдохнове-ние оправдывает первого, только труд — второго.

Но Жуковский не был ни первым, ни вторым, его слу-чай был сложнее. Чересчур великий шедевр в качестве «преднаходимого», не им сотворенного поставил бы его в странное положение; он не мог бы ни оторваться вовсе от текста оригинала, ни пойти к нему в добровольную и безусловную кабалу. Поэтому у него были свои причины вдохновляться бароном Фуке или даже бароном Цедли-цем, одновременно измышляя Гомера, какого никогда не было, благоухающего всеми влажными веяниями роман-тической ностальгии и патриархального русского уюта, и хранить куда больше верности духу «Ундины», чем духу баллад Шиллера.

### 3

Что делал Жуковский специально с Шиллером, давно известно и почти что вошло в поговорку <sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ср. брошенное вскользь замечание: «Никто никогда не будет судить об идеологии Шиллера по переводам, куда Жуковский от себя вписал строчки: „И смертный пред богом смиришь“ или

Общую ситуацию можно считать выясненной. Чтобы взглянуть на нее более конкретно, рассмотрим один частный пример — «Рыцаря Тогенбурга». Пример этот для начала возвращает нас к тому, о чем только что шла речь: баллада Шиллера, написанная в 1797 г., занимает достаточно скромное, почти незаметное место среди стихотворений немецкого поэта, между тем как баллада Жуковского, написанная в 1818 г., получила не только в творчестве Жуковского, но и во всей русской культуре место очень важное.

Роль того и другого стихотворения в соответствующей национальной традиции различается не только по масштабу, но и по другим признакам. Русские читатели воспринимали «Рыцаря Тогенбурга» как прямое обращение к их эмоции, как текст, предназначенный трогать и потрясать и принципиально открытый для проецирования на данную в нем картину сугубо личного опыта ныне живущих людей (начиная с самого переводчика). Насколько можно судить, у немецких читателей такого впечатления не возникало. В России герой баллады мог служить предметом обсуждения как идеал, и Белинский протестует против него в 1843 г. именно как против идеала: «Как жаль, что Шиллер воскресил его не совсем в пору да вовремя!»<sup>25</sup> Но это недоразумение: Шиллер ничего подобного не делал. Он не «воскрешал» своего рыцаря, т. е. «воскрешал» его ничуть не больше, чем автор любимого исторического романа, например Вальтер Скотт, «воскрешает» любого характерного представителя минувших времен. Баллада Шиллера живет настроением исторического анекдота — конечно, в старом, вполне почтенном смысле этого слова. Ее цель — не «воскрешение», а воссоздание, и обращается она не к чувству, а к воображению; ее интерес — характерность и конкретность, холодноватая точность детали. Ее герой — не вневременный психологический тип и уж подавно не идеал, а колоритный персонаж истории правов. У Жуковского все по-другому.

Вот как начинается немецкое стихотворение:

«Ritter, treue Schwesterliebe  
Widmet Euch dies Herz;  
Fordert keine andre Liebe,  
Denn es macht mir Schmerz».

---

„Смертный, Спде, нас гнетущей, покоряйся и терпи!“ (Автономова П., Гаспаров М. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопр. лит. 1969. С. 111).

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. С. 326.



«Рыцарь, это сердце дарит Вам верную сестринскую любовь; не требуйте никакой иной любви, ибо это причиняет мне боль». В голосе героини есть жестковатая «этикетность», церемонность и церемониальность и, кроме того, — большое спокойствие, отсутствие каких-либо различимых эмоций. Это говорит не только будущая монахиня, как будто уже готовящая себя к монастырской дисциплине, но и высокородная девица, знающая, что ни в коем случае не должна уронить себя. Каждое слово выражает общую осанку учтивости и одновременно выдержки. В этом Шиллер верен исторической действительности — перед нами общество, где не человек обращается к человеку, а как бы держава к державе.

У Жуковского героиня заменяет «Вы» на «ты», интонацию учтивости — на интонацию чувства.

Сладко мне твоей сестрою,  
Милый рыцарь, быть;  
Но любовьию иною  
Не могу любить...

Интонация заметно теплеет: вместо рассудочной лапидарности, лаконичной формальности и формульности, боязни сказать лишнее — девическая мягкость, обволакивающая даже отказ щадящей лаской; вместо средневекового этикета — «вечное» женское сердце, может быть, и вправду вечное, но ставшее в таких формах литературным фактом и фактом бытовым (на современном жаргоне — «поведенческим») не раньше, чем в эпоху Руссо и «прекрасных душ». Шиллер и сам принадлежал миру «прекрасных душ», но для него иногда было интересно различие между обиходом «прекрасных душ» и средневековым авторитарным обиходом. Для Жуковского оно безразлично, потому что у него на первом плане отсутствующее у Шиллера самоотождествление — *вот и мы такие*. Шиллер — западный человек, и для него рыцарское средневековье — его собственный вчерашний или позавчерашний день, а культура «прекрасных душ» — его же сегодняшний день; и очень хорошо помнится, как это было, что сегодняшний день пришел на смену всем предыдущим (контраст и конфликт времен выявлен в фигуре маркиза Позы как «прекрасной души», пришедшей раньше своего времени, «согражданина тех, которым еще предстоит родиться»). Для Жуковского все это едино как видение европейского идеала — «священные камни Европы», как скажет князь Версильов у Достоевского, —

и притом идеала, опрокинутого на русскую жизнь, воспринятого как русский императив.

«Милый рыцарь» — такие нежности в устах дочери владельца замка невозможны. Это тон русской барышни «с печальной думою в очах»; искушение, в которое вводит нас сам Жуковский, — сказать: тон Маши Протасовой. «Твоя сестра» — значит все-таки «твоя»; и быть ею для героини «сладко». «Твоя», «сладко» — слова, живущие своей эмоциональной жизнью. Выговорить их — совсем не то, что предложить «верную сестринскую любовь». (У немецкой девицы единственное слово, в котором есть тепло, — «верная»; это образ основательной, положительной надежности — «немецкой верности», *deutsche Treue*. Шиллер ставит в центр волю, Жуковский — чувство.) Смысл слов — отказ от любви, но поэтическая энергия слов говорит о другом: первая строка начинается словом «сладко», вторая — словом «милый», вторая половина фразы (после союза «но») заключена между словами «любвию» и «любить». Любовь как бы разлита, растворена в самом звучании: «любвию иною» — очень выразительное использование специфически русской фонической возможности, заставляющей вспомнить, как Лермонтов признавался, что без ума от «влажных рифм, как, например, на „ю’».

У Шиллера будущая монахиня предлагает взамен отвергаемой земной любви отстраненное, беспорывное благорасположение — «верную сестринскую любовь» (притом по-немецки «*Schwesterliebe*» — одно сложное слово, и потому чуть меньше «любовь», чем в русском «сестринская любовь», где «любовь» остается самостоятельным, отдельным словом, имеющим свою весомость). У Жуковского она предлагает — где-то за словами — едва ли не мистическую любовь, не духовный брак. Настроение любви «по ту сторону» всего плотского, у Шиллера присутствующее только в образе самого рыцаря, Жуковский неприметно переносит в образ героини, отчего последний обогащается, наполняется новой значительностью, сложностью, непроницаемостью: отказать со спокойной холодностью нелюбимому — «*ruhig mag ich Euch erscheinen, ruhig gehen sehn*» — не то, что добровольно отречься от брака с «милым рыцарем», хотя бы «сестрой» которого ей быть «сладко», да еще сделать это под такое влажное плескание гласных и согласных.

Конечно, по формальному смыслу слов «и любви твоей страданье непонятно мне» — это недвусмысленное объ-

яснение в нелюбви; но, в отличие от Шиллера, возникает еще трудно определимый второй план — может быть, непонятное не так уж непонятно; может быть, ей непонятна не любовь, а именно «страдание» любви, присутствующее постольку, поскольку это пока любовь помогающая, вожделеющая — и оттого неудовлетворенная. «Сердце в тишине» вполне может значить не больше того, что сердце молчит, не подает голоса, что оно не затронуто; но само слово «тишина» богаче внутренними возможностями — как синоним тайны, или умиротворенности, или мистического безмолвия, — чем дважды заявленное «ruhig» героини Шиллера. «Тишина» — это — хотя бы потенциально — невысказанность. Спокойствие — отсутствие любви, тишина — отсутствие страсти. Мы додумываем за Жуковского, но Жуковский сам сделал все, чтобы подтолкнуть нас на это. В подлиннике девица говорит о «появлении» и «уходе» рыцаря, здесь — о «разлуке» и «свиданьи»: как фон отречения выступает полновесно представленная семантика любовности, а само отречение дано как «тишина» (ниже героиня будет дважды названа: «ангел тишины»). У Шиллера жест — учтивое отстранение, у Жуковского — палец, таинственно прижатый к губам.

Шиллера интересует рыцарь Тогенбург; о его даме сказать нечего — это безличная дева, наделенная сословными и монашескими добродетелями ровно настолько, чтобы оправдать любовь рыцаря. Поэт называет ее «die Liebliche» — «милая», с легким оттенком «миловидности» и «приятности»: слово, немного прозаичное, принадлежащее миру привлекательной и добронравной ординарности. Выражение «das treue Bild» («дорогой образ») трогательно и обыденно. Если героиня появляется в окне и наклоняется к долине «спокойно, с ангельской кротостью», это, так сказать, монашеское *comme il faut*. Даже двукратное повторение четырех строк («Bis die Liebliche sich zeigte» — и до слов: «Ruhig, engelmild»), заворожившее и зажегшее Жуковского, претворенное у него в высший акт словесной магии, у Шиллера едва ли означает нечто большее, чем передачу каждодневной монотонности ожиданий и радостей героя. В немецкой балладе влюблен только рыцарь, а поэт и читатель смотрят на его чувства с уважительным любопытством, их не разделяя.

Совсем иное у Жуковского. Героиня с самого начала непостижима и неизяснима; ее отказ как бы выходит

из бездн ее нежности, и закон, по которому в ней соединено то и другое, ставит ее вне обыденности, хотя бы сколь угодно благообразной и достойной. И поэта, и читателя влечет в ней то, чего невозможно назвать и что можно бесконечно угадывать,— так много ласки в аскезе и так много аскезы в ласке. Уже не просто рыцарь Тогенбург смотрит на нее, а мы смотрим на нее его глазами; и она перед нами не «появляется», как у Шиллера, а воистину является, как видение, без слов подтверждавая, что все, что нам померещилось за ее словами в первой строфе,— правда.

...Чтоб прекрасная явилась,  
Чтоб от вышины  
В тихий дол лицом склонилась,  
Ангел тишины...

Там еще можно было сомневаться, не дались ли мы в обман, вправду ли «сердце в тишине» — нечто иное, чем «сердце спокойно» (т. е. чем бытовое «сердечко молчит» — как это могли сказать про любую барышню, которой сделано предложение). Здесь всякие сомнения отпадают. Слово «тишина» поднято на самый высокий семантический пьедестал, который только может быть. Монахиня названа — «ангел тишины», и слова эти оба раза стоят на ударном месте, дважды завершая четверостишие и фразу. Дол, к которому она склоняется, — «тихий дол»; тишина, составляющая ее сущность, льется от нее, как из своего источника, на все окружающее. Конечно, такая тишина, соединяющая героиню с ландшафтом отшельнического уединения в один образ, не тишина спокойствия, невозмутимости, простого нравственного здоровья, как, по-видимому, у Шиллера, а тишина тайны. Девственная монахиня, девственная природа — но девственность не как отсутствие ласки, а как полнота ласки; такая переливающаяся через край полнота, что деве, собственно, достаточно «явиться» в своем окне — ничего больше и не нужно. И вот результат: может быть, ее явление интереснее нам, чем этот все еще «унылый» рыцарь внизу. Конечно, он сумел оценить показанное ему чудо и соблюсти верность — тем лучше для него. Но чудо важнее, чем его тоска.

Смысловый центр стихотворения переместился. Поразительно, с какой учтивостью к подлиннику, какими минимальными средствами это сделано. У Шиллера дева склоняется над долиной — долина внизу, под ней. У Жуковского она склоняется «от вышины» — она на-

верху, но над чем? Конечно, над долиной, над рыцарем, но и шире — над нами, вообще над всем дольным миром. Семантика вертикали, древняя, как человечество, оживает со всей силой. «Наклониться над долиной» — значит выглянуть, даже высунуться в окно; обычное до обыденности, легко представимое движение, наблюдаемое с той дистанции, которую естественно вообразить между женским монастырем и жилищем одинокого анахорета. «Склониться», да еще «лицом», да еще «в тихий дол» — совсем иная картина. На каком расстоянии это увидено? Из пространства линейной перспективы мы перемещены в пространство души. Долина, над которой наклоняются, — это часть ландшафта; «тихий дол», в который склоняются, — это едва ли не «юдоль», не «дольнее». Лицо, никнувшее в этот дол, — вне земных масштабов.

В этом Жуковский богаче Шиллера. Посмотрим, в чем Шиллер богаче Жуковского.

Рыцарь Шиллера, собираясь в Святую землю, «посылает за всеми своими вассалами, сколько их ни есть в швейцарском краю», — не только исторически безупречная деталь, но еще и поэзия конкретности, и легкий отголосок невыдуманной интонации старинных песен. У Жуковского «звонкий рог созвал дружину», — что же, вассалы Тогенбурга все проживают по соседству, словно дружинники на дворе русского князя? Шиллеру интересно, поэтически интересно, что рыцарь отплывает назад в Европу от берегов Яффы, а не откуда-нибудь; точные подробности удостоверяют происшествие и одновременно уравнивают, объективируют его драматичность. Для Жуковского топонимика крестовых походов ни к чему, она его не вдохновляет. Герой немецкой баллады селится в хижине поблизости от монастыря любимой как вольный отшельник без обета и устава — в средние века такое бывало. В русской балладе он назван «иноком», а его хижина — «кельей», т. е. ему как будто дан статус монаха; спрашивается, какой устав, какой настоятель или духовник разрешил бы монаху проводить все время в таком немонашеском занятии — «ждать, как ждал он, чтоб у милой стукнуло окно»?

Странная вещь — мы неожиданно возвращены к практике «легкой» поэзии во вкусе XVIII столетия, любившей превращать слово «монах» в безответственную метафору для любовного содержания. Конечно, идеальная влюбленность Тогенбурга не похожа на фривольные эмоции, воспевавшиеся наследниками Парни, но степень

отхода от обязательного, конкретного значения слов «инок» и «келья» не на много меньше. И это характерно. Здесь у Жуковского то же безразличие к реальной монашеской традиции, которое позволяло ему в этой балладе сполна использовать фоническую энергию слова «унылый» («и душе его унылой...», «и уныло на окно глядел»), а в гимне «Боже, царя храни» назвать небесную (у него — «поднебесную») жизнь «светлопрелестной», не считаясь с одиозным смыслом, который имеют в православной аскетике, да и попросту в старом русском языке, и «уныние», и «прелесть» («прелесть бесовская»). Его ум не имел любопытства ни к уставам западного монашества, ни к географии Палестины по той же причине, по которой его поразительно чуткое ухо не улавливало в «прелести» — «лести» и даже не отличало поднебесного от небесного, т. е., собственно говоря, наднебесного. Конкретная история Запада, столь интересная для Шиллера, теряется для Жуковского в той же голубой дали, что и конкретная история родного языка. Он заново создает свой Запад, которого никогда не было. И «свое», и «чужое» различены ровно в такой мере, чтобы через это различие можно было перекинуть мост и — передать новый, оригинальный художественный мир.



С. В. ТУРАЕВ

*Шиллер*  
*в переводах В. А. Жуковского*

Ф. М. Достоевский записал в своем «Дневнике писателя» за 1876 г.: «Французский конвент 93 года, посылая патент на право гражданства au poëte allemand Schiller, l'ami de l'humanité, хоть и сделал тем прекрасный, величавый и пророческий поступок, но не подозревал, что на другом краю Европы, в варварской России, этот же Шиллер гораздо национальнее и гораздо роднее варварам русским, чем не только в то время — во Франции, но даже и потом, во все наше столетие, в котором Шиллера, гражданина французского и l'ami de l'humanité, знали во Франции лишь профессора словесности, да и то не все, да и то чуть-чуть. А у нас он вместе с Жуковским

в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил»<sup>1</sup>.

Огромная популярность Шиллера в России общеизвестна. Это отмечал не только Достоевский. Дважды десятилетиями раньше писатель других общественных позиций П. Г. Чернышевский в рецензии на новое издание Шиллера выразил это сходными словами: «Поэзия Шиллера как будто родная нам»<sup>2</sup>.

Для Чернышевского, как и для Достоевского, была очевидна роль Жуковского в приобщении русского читателя к наследию Шиллера: «Благодаря переводам Жуковского он стал наш поэт»<sup>3</sup>.

Примечательно, что в России не было поэта, который писал бы в шиллеровской манере, и не было драматурга, который продолжал бы художественные открытия Шиллера. В самой Германии можно назвать, например, К. Гуцкова и Ф. Лассаля, художественный метод которых был близок шиллеровскому. Как известно, К. Маркс и Ф. Энгельс упрекали автора «Франца фон Зиккингена» за эту самую «шиллеровщину», полагая, что в историческом произведении следовало бы больше посчитаться с художественным опытом Шекспира<sup>4</sup>. В России подражали Байрону и В. Скотту. В русле такого воздействия возникали романтические поэмы и исторический роман, но влияние это было относительно недолгим.

Шиллер влиял не столько эстетическими принципами, сколько энергией своего гуманизма, нравственным пафосом. И влияние это было устойчивым, ибо совпадало с гуманистическими устремлениями передовых русских писателей. Оно прошло через весь XIX век и ярко проявилось в первые годы революции, когда основанный в 1919 г. А. М. Горьким драматический театр в Петрограде открылся «Дон Карлосом», а А. Блок читал лекции о Шиллере красноармейцам, заполнявшим зал нового театра.

Но начало этой славе Шиллера столетием раньше положил В. А. Жуковский<sup>5</sup>.

Из драматических произведений Шиллера Жуковский перевел только «Орлеанскую деву», которую сам Шиллер назвал романтической трагедией. Выбор русского поэта

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 23. С. 31.

<sup>2</sup> Чернышевский П. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. Т. 4. С. 505.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29. С. 493.

<sup>5</sup> О восприятии Шиллера в России см. в кн.: Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. М., 1966.

понятен. В. Г. Белинский, высоко оценив перевод, довольно точно определил отношение Жуковского к драматургии немецкого поэта: «...никто, кроме Жуковского, не мог бы так передать этого по преимуществу романтического создания Шиллера, и никакой другой драмы Шиллера Жуковский не был бы в состоянии так превосходно передать на русский язык»<sup>6</sup>.

Еще раньше, в статье «Русская литература в 1841 г.», Белинский писал о Жуковском, что «историческая сфера — не его сфера». Жуковского, видимо, до конца не смогли привлечь «ни „Дон Карлос“, ни „Валленштейн“, ни „Вильгельм Телль“ — ему родственнее тот мир чудес внутреннего духа, ему более по душе вдохновенная таинственным дубом героиня», — писал критик, имея в виду «Орлеанскую деву»<sup>7</sup>.

Правда, в планах Жуковского были замыслы переводов еще двух драм Шиллера: «Дон Карлоса» и незавершенного «Деметриуса»<sup>8</sup>. Первый замысел («Дон Карлос») относится к 1819 г., поре зрелости поэта. Можно, однако, предполагать, что Жуковский не случайно отказался от этого замысла. Если в «Орлеанской деве» речь шла о борьбе против иноземного врага, то в «Дон Карлосе» маркиз Поза требует свободы совести, он выступает против тирании и в конечном итоге за свободу политическую. Едва ли Жуковский мог бы отважиться на перевод такого произведения. Дело не в том, что «историческая сфера не его сфера», а в том — какая история и как изображается у Шиллера.

Несколько упрощает В. Г. Белинский и побуждения Жуковского, приведшие к осуществлению перевода «Орлеанской девы». Мы знаем из высказываний самого Жуковского, что «Орлеанская дева» привлекла его своим нравственным пафосом. «Таинственный дуб» отнюдь не был для него главным атрибутом в этой героической истории.

Заслуживает внимания и художественная форма перевода.

Литературоведы подчеркивают «обновляющее действие» перевода Жуковского на развитие русской драматургии 20-х годов XIX в. «Структура „Орлеанской

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 200.

<sup>7</sup> Там же. Т. 5. С. 550.

<sup>8</sup> См.: Смолян О. А. Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. С. 30—31.



девы'', во всех отношениях нарушавшая привычные каноны классической драматургии, и в особенности ее стих — белый пятистопный ямб,— в известной степени оказали влияние на пушкинского „Бориса Годунова''»<sup>9</sup>.

Выдающееся значение перевода Жуковского было отмечено уже в первом отклике на него — обширной рецензии П. А. Плетнева (1824). По его словам, появление «Орлеанской девы» на русском языке «составит эпоху в нашей драматической поэзии». Свое мнение он обосновывал двумя моментами: во-первых, именно этот перевод впервые дает представление о романтической трагедии «со всеми совершенствами плана, действия, характеров и красок», во-вторых, переводчик, преодолев столько трудностей в разговорном языке, «облегчил путь другим драматическим писателям»<sup>10</sup>.

Таким образом, критик озабочен развитием русской национальной драматургии и, не в последнюю очередь, на путях преодоления традиции классицизма<sup>11</sup>.

Отмечая мастерство переводчика, Плетнев видит его большую заслугу в том, что он ввел в русскую драматическую поэзию новый размер — пятистопный ямб, который, по его мнению, «придает драматическому разговору необыкновенную естественность, удерживая в себе всю гармонию поэзии»<sup>12</sup>.

Далее критик размышляет о том, в чем, на его взгляд, состоит мастерство переводчика. «Самый близкий перевод может быть несовершеннейшим трудом», если переводчик больше думает о словах, а не о смысле и красоте подлинника. «Переводчик „Орлеанской девы'', ни в чем почти не отступая от подлинника, везде идет рядом с сочинителем, чувствует его вдохновение, ясно постигает каждое движение его, смело передает нам его красоты»<sup>13</sup>.

Правда, уже издателю первого на русском языке полного собрания сочинений Шиллера в России (1859) Н. В. Гербелю — вскоре после смерти В. А. Жуковского — пришлось вносить некоторые коррективы в его перевод. Как об этом писал в своей рецензии М. Л. Ми-

<sup>9</sup> См.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 48.

<sup>10</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка/Изд. Я. Грот. СПб., 1885. Т. I. С. 132.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: Яворская Л. К. П. А. Плетнев о драме Шиллера «Орлеанская дева» в переводе В. А. Жуковского // Русская критика и историко-литературный процесс. Куйбышев, 1983. С. 39—48.

<sup>12</sup> Плетнев П. А. Указ. соч. С. 156.

<sup>13</sup> Там же.

хайлов, «оказалось, что в некоторых местах Жуковский, делая уступку щепетильности и требованиям своего времени, смягчал и перефразировал подлинник»<sup>14</sup>. Известный писатель, переводчик и революционный деятель Михайлов в своей рецензии высказался достаточно острожно, ибо сам вынужден был пойти на уступки «щепетильности» царской цензуры.

Но Гербель сделал все, что было возможно: не меняя текста Жуковского, он дал в сносках дословный перевод мест к пропущенным или измененным поэтом местам.

Однако высокие художественные достоинства перевода Жуковского в целом, несмотря на указанные недостатки, позволяли оценить не только нравственный, но и общественный пафос шиллеровской трагедии.

В этом переводе она в конце XIX в. (1884—1902) шла на сцене Малого театра, и роль шиллеровской героини стала тогда коронной ролью великой артистки М. Н. Ермоловой. Из истории театра известно, что трактовка этой роли явилась событием большого общественного звучания — демократический зритель горячо воспринимал именно освободительный пафос драмы, а не религиозную экзальтацию крестьянской девушки из маленького селенья Дом Реми.

А. А. Яблочкина, которой в молодости довелось играть с М. Н. Ермоловой, писала: «Мечты Ермоловой о выступлении в „Орлеанской деве“ — это нечто большее, чем мечта актрисы о прекрасной роли! Это мечта художника-гражданина, жаждущего раскрыть образ человека из народа, восстающего против тирании, за свободу отечества»<sup>15</sup>. А это значит, что перевод Жуковского доносил до зрителя патетику освободительной борьбы, гражданское звучание подвига героини (хотя самого переводчика, пожалуй, несколько смутили бы овации демократической галерки на спектаклях М. Н. Ермоловой).

В переводе Жуковского «Орлеанская дева» печатается и в наше время. Однако, в отличие от гербелевского издания, поправки внесены в текст (что соответственно отмечено особыми знаками). Редактор перевода М. Зенкевич в специальном примечании в пятом томе 8-томного собрания сочинений Шиллера подробно обосновал необходимость этих поправок. Исправлен список действующих лиц (так, Агнеса Сорель обозначена у Шиллера как

<sup>14</sup> Михайлов М. Л. Соч.: В 3 т. М., 1958. Т. 3. С. 52.

<sup>15</sup> Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. С. 372.

«возлюбленная короля», Жуковский снял эту существенную характеристику). Внесены все пропущенные Жуковским ремарки, например об интимных отношениях короля и Агнесы, уточнены все нелестные для королевы Изабо и смягченные Жуковским выражения, сняты некоторые архаизмы. Редактор при этом подчеркивает, что «было бы ошибкой из-за сравнительно немногочисленных пропусков и искажений отказаться от классического перевода В. А. Жуковского»<sup>16</sup>. При этом он так оправдывает свое вторжение в текст Жуковского: не исправить его из уважения к Жуковскому означало бы проявить неуважение к Шиллеру (и к советскому читателю, который хочет получить неискаженный текст трагедии).

Разумеется, возможности редактора ограничены. Можно восполнить те или иные пропуски, но невозможно изменить стилистику перевода. А между тем романтик Жуковский подчас существенно подправлял шиллеровский текст. Дело в том, что, хотя Шиллер и назвал «Орлеанскую деву» романтической, он оставался просветителем XVIII в., даже разрабатывая романтический сюжет. Жуковский нередко снимает реалистические детали и тем самым меняет стиль драмы. На это указывал еще исследователь XIX в. Вс. Чешихин: «Жуковский боится всех, мало-мальски вульгарных, хотя бы вполне уместных в ходе действия слов и выражений. Он избегает даже намеков на быт действующих лиц»<sup>17</sup>:

Теперь ее веселье — жить в горах;  
К нам в хижины, жилища суеты,  
С вершины их она сходить боится.

(Слова Раймонда об Иоанне в Прологе)

«Хижины — „жилища суеты“! — восклицает В. Чешихин. — Не сквозит ли в этом известный щепетильный аристократизм, свойственный романтику, сроднившемуся вдобавок с жизнью при дворце?»<sup>18</sup> Суждение Чешихина может показаться слишком прямолинейным, и все же он в данном случае прав, ибо в шиллеровском тексте стоит: „С вольных гор она боится спускаться под низкую кровлю людей, которые живут скромными заботами (die engen Sorgen)».

Как бы продолжая мысль литературоведа XIX в., уже в наше время Н. Я. Берковский отмечал, что в пе-

<sup>16</sup> Шиллер И. Х. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 510—511.

<sup>17</sup> Чешихин Вс. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 72.

<sup>18</sup> Там же.

реводе Жуковского ослаблена крестьянская образность речей героини. «Простые слова Жанны должны сами, по условиям контекста, приобретать высокий смысл. В. А. Жуковский поступает иначе — у него это возвышение смысла совершается уже в самих словах, стилистически, лексически, и тем самым простая деревенская основа речей Жанны исчезает, вместо нее перед нами библеизмы». Берковский также приводит пример из «Пролога»:

И побегут толпы островитян,  
Затрепетав, как агнцы, перед нею.

У Шиллера предельно просто: «погонят, как стада ягнят». И никаких «затрепетав»<sup>19</sup>!

Более всего Жуковский завоевал славу переводами поэтических произведений Шиллера. Сам он был далек от идеи свободы, и потому ранее бунтарское творчество Шиллера совершенно не привлекало его внимания, не интересовали его и ранние стихотворения немецкого поэта, такие, как «Дурные князья». Самое поразительное состоит в том, что ни своим мировоззрением, ни своей эстетической системой в целом Шиллер не был близок Жуковскому.

Поэтому проблема «Жуковский — Шиллер» имеет не только историко-литературное значение. Речь идет не просто о заслугах Жуковского в популяризации поэзии Шиллера. А эта заслуга велика, если учесть последующую судьбу Шиллера в России.

Эта проблема имеет еще и другой, теоретический смысл: как поэт другого идейного и художественного направления находит пути к поэтическому воплощению произведений, в чем-то ему антагонистичных и вместе с тем привлекающих и завораживающих его мотивами близкими и родственными.

За десятилетия активного поэтического освоения наследия Шиллера — с 1806 по 1833 г. — Жуковский перевел 29 его стихотворений. О высоких достоинствах переводов свидетельствует тот факт, что в последнее собрание сочинений Шиллера, вышедшее на русском языке (1955—1957), включено из них 15. Это немало, если учесть, что за истекшие полтора столетия над переводами из Шиллера трудились многие выдающиеся русские поэты (Ф. И. Тютчев, М. И. Михайлов, А. А. Фет). Еще при

<sup>19</sup> Берковский И. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 191.

жизни Жуковского опубликовано 10 переводов оды «К радости» (один из них — до Жуковского — принадлежал перу Н. М. Карамзина). Среди переводчиков оды были и Ф. Тютчев, и К. Аксаков. И все же в наше время потребовался новый перевод, который был выполнен на высоком поэтическом уровне советским поэтом И. В. Миримским.

Жуковскому во многих случаях удалось дать конгениальную транскрипцию шиллеровских текстов, непревзойденную до нашего времени: таких стихотворений, как «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Рыцарь Тогэнбург».

Искусство переводчика проявляется в передаче и нравственной идеи, и системы образов и художественных деталей. Исследователи традиционно отмечают мастерство автора баллады «Кубок» в изображении моря, которого Шиллер сам никогда не видел. Жуковский блистательно передает картину моря в финале баллады:

Утихнула бездна... и снова шумит...

И пеною снова полна...

И с трепетом в бездну царевна глядит...

И бьет за волною волна...

Приходит, уходит волна быстротечно—

А юноши нет и не будет уж вечно.

А. М. Горький, восторгаясь переводом «Торжества победителей», назвал его «поэмой великой красоты и силы»<sup>20</sup>. А задолго до Горького, еще при жизни Жуковского, В. Г. Белинский, высоко оценивая перевод «Элевзинского праздника», писал, что, если бы, кроме трех вещей (сюда он относил еще «Торжество победителей» и «Жалобу Цереры»), «Жуковский ничего не перевел, ничего не написал, и тогда имя его не было бы забыто в истории русской литературы»<sup>21</sup>.

Мастерство Жуковского — переводчика Шиллера можно проиллюстрировать на примере стихотворения «Торжество победителей». Это — один из шедевров Шиллера, произведение весьма примечательное для последних лет его творчества (оно написано за два года до смерти поэта).

Приверженец веймарского классицизма, Шиллер во многих стихотворениях противопоставлял идеализированную античность неустроенности и дисгармоничности современной действительности. Но здесь, у позднего Шил-

<sup>20</sup> Горький А. М. История русской литературы. М., 1939. С. 436.

<sup>21</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 200.

лера, образ античности представлен многограннее и богаче — сложный комплекс человеческих судеб, отражающий трагические конфликты отдаленной полулегендарной эпохи.

«Торжество победителей» исполнено высокого просветительского гуманизма. Торжество победы греков над троянцами отнюдь не означает оправдания войны, и горе побежденных волнует поэта не меньше, чем радость победителей. Да и сама радость победы была омрачена и тяжелыми утратами, и предчувствием новых бед. Это — система образов, за которой проступает диалектика противоречий жизни, — сближает Шиллера с утвердившимся в те годы романтизмом, хотя Шиллер резко и непримиримо относился и к романтизму, и лично к романтикам.

По-видимому, Жуковский не был осведомлен об этом конфликте между Шиллером и ранними романтиками и воспринимал немецкого поэта в контексте романтического движения.

Переводя «Торжество победителей», он счастливо соперничает с Шиллером. Подчеркивая и заостряя отдельные ситуации, он добивается необычайной выразительности.

У Шиллера дословно сказано: «〈боги〉 бездумно раздают свои дары и оделяют счастьем без разбора. Вот Патрокл лежит в могиле, а Терсит возвращается на родину».

Жуковский находит потрясающие по силе слова:

Пусть веселый взор счастливых  
(Оилесв сын сказал)  
Зрит в богах богов правдивых;  
Суд их часто слен бывал:  
Сколько *бодрых* жизнь поблѣкла!  
Скольких *низких* рок щадит!..  
Нет *великого* Патрокла;  
Жив *презрительный* Терсит.

В подлиннике нет подчеркнутых нами эпитетов: «бодрых», «низких», «великого», «презрительный». Поэт словно разъясняет популярно тем, кто не помнит гомеровского эпоса, кто есть кто. Но это уточнение рождает блестящую антитезу, которая врезается в память. Слова эти стали крылатыми — их недаром часто цитировали<sup>22</sup>.

В контексте всего перевода они усиливают фаталистическую интонацию концовки баллады. И Жуковский

<sup>22</sup> «Жуковский увеличивает философскую афористичность, абсолютно гармонирующую со структурой баллады Шиллера» (Семеново И. М. Указ. соч. С. 222).

это подчеркивает в заключительной строфе:

И вперила взор Кассандра,  
Вняв шепнувшим ей богам,  
На пустынный брег Скамандра,  
На дымящийся Пергам.  
Все великое земное  
Разлетается как дым:  
Ныне жребий вышал Трое,  
Завтра выпадет другим...

Такого зловещего предсказания судьбы Трои другим городам и государствам в тексте Шиллера совсем нет. Там это звучит более спокойно и даже тривиально: в том смысле, что все в мире преходяще: «исчезают с лица земли ее великие создания, и вечны только боги». Целиком на совести переводчика заключительный возглас:

Смертный, Силе, нас гнущей,  
Покоряйся и терпи...

У Шиллера нет этих призывов к покорности и терпению.

Таким образом, Жуковский блистательно передает трагическую интонацию этого праздника победы и как будто бы незначительно меняет акценты. Но судьба в античном мировоззрении (как она представлена у Шиллера) и судьба в христианско-религиозном смысле (как это звучит у Жуковского) — очень разные вещи. И это различие (хотя и не сразу уловимое) отделяет романтика Жуковского от просветителя, «веймарского классика» Шиллера.

Романтическое прочтение воспринимаемых поэтом иноземных образов было естественно для романтика. Но при этом встает и другой вопрос: в какой мере такое восприятие передает объективную суть предмета?

Вс. Чехихин показывает, как немногими словами, одной-двумя вставками в другом стилистическом ключе Жуковский придает романтический характер шиллеровскому тексту.

В переводе баллады «Рыцарь Тогенбург» Жуковский, во-первых, устраняет многие приметы места и времени (например, что Тогенбург садится на корабль на Яффском берегу, что он опоздал только на один день). Во-вторых, он «романтизирует» героя. Так, в 6-й строфе у Шиллера речь идет о том, что рыцарь спускается вниз из замка неузнанным, так как он прикрыт власяницей. Все очень

точно и ясно. Жуковский переводит:

Власяной покрыт одеждой  
Инок в цвете лет,  
Не украшенный надеждой,  
Он оставил свет.

«Не украшенный надеждой свет», — комментирует Чешихин, — черточка байронизма, разочарованности, расплывчатой мировой скорби, чуждая спокойному и вполне объективному образу шиллеровского героя, томящегося тоскою любви»<sup>23</sup>.

Отмечая конгениальность многих поэтических переводов Жуковского, Вс. Чешихин также справедливо подчеркивал, что «в одном отношении Жуковский во все периоды своей поэтической деятельности уступал Шиллеру — в переводе философской лирики». В качестве примера он приводит стихотворение «Идеалы», которое у Жуковского даже озаглавлено весьма неточно: «Мечты. Песня». Неточно передан и самый смысл стихотворения. Жуковский сетует не на противоречие идеала с жизнью, как это делает Шиллер; он сетует на саму жизнь...

Сколь пышным мне казался свет...  
Но, ах! сколь мало в нем развито!

«Жуковский несравненно более Шиллера „не от мира сего“», — делает вывод Чешихин<sup>24</sup>.

В одной из последних своих работ «Взгляд на русскую литературу 1847 года» В. Г. Белинский вспоминал статью Жуковского о «Сикстинской мадонне» Рафаэля: впервые оказавшись в Дрезденской галерее, Белинский подошел к знаменитой картине, подготовленный к ее восприятию Жуковским<sup>25</sup>.

Но чем дольше и пристальнее всматривался критик в эту картину, чем больше думал тогда и после, тем более убеждался, что мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским под именем Рафаэлевой, — две совершенно различные картины, не имеющие между собой ничего общего, ничего схожего. «Мадонна Рафаэля — фигура строго классическая и нисколько не романтическая»<sup>26</sup>. В письме В. П. Боткину (Дрезден, 7/14 июня 1847 г.) Белинский выразил эту мысль более резко: «Видел Ма-

<sup>23</sup> Чешихин Вс. Указ. соч. С. 62.

<sup>24</sup> Там же. С. 47—48.

<sup>25</sup> См.: Письмо В. А. Жуковского из Дрездена от 29 июня 1821 г. // Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. XII. С. 9—12.

<sup>26</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 308.



донну Рафаэля. Что за чепуху писали о ней романтики, особенно Жуковский!»<sup>27</sup>

Тем более поразительно, что Белинский в своей характеристике Шиллера оказался полностью под влиянием Жуковского — он всюду именуется немецкого поэта романтиком, хотя Жуковский не везде «романтизирует» Шиллера или, точнее, не настолько романтизирует, чтобы исказить его подлинный облик, — иначе его переводы как переводы просто не выдержали бы испытания временем.

Н. Г. Чернышевский позднее дал свое объяснение, почему Шиллер в переводах Жуковского воспринимался как романтический поэт. В 1885 г. он писал: «Жуковский перевел Шиллера. Поняли ли его? Оценили ли сколько-нибудь? Нет, эффект производил не „Кубок“, не „Торжество победителей“, а пустые „Людмила“ и „Ленора“ — и нелепые баллады Соути... ведь Жуковский для своих читателей имел интерес как „баллажник“, а не как переводчик Шиллера»<sup>28</sup>. Не во всем здесь можно согласиться с великим критиком.

Вместе с тем Чернышевский прав в главном — переводы из Шиллера не всегда отделялись в сознании читателей от других переводов Жуковского.

В советской науке о Жуковском говорят как о зачинателе русского романтизма, при этом отмечается органическая связь его с сентиментализмом, ибо переход от одного направления к другому на русской почве не был обозначен такой резкой гранью, как в западноевропейских литературах. Вспомним, что один из первых переводов (1802) Жуковского — «Элегия, написанная на сельском кладбище» английского сентиментального поэта Грея, и эту же «Элегию» он перевел вторично спустя почти 40 лет (в 1839 г.), когда побывал на кладбище в Уиндзоре.

Элегический тон пронизывает почти все оригинальное творчество Жуковского и накладывает отпечаток на его переводы, в том числе и на переводы из Шиллера. И даже «Торжество победителей» не в последнюю очередь явилось большой удачей Жуковского именно потому, что элегическая интонация здесь была оправдана: гибель Трои в этом произведении заслоняет торжество победы.

Меланхолические мотивы, самый жанр элегии, который утверждал Жуковский, уже при жизни поэта вызывали протест, в частности в среде поэтов-декабристов.

<sup>27</sup> Там же. Т. 12. С. 384.

<sup>28</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 474.

Вильгельм Кюхельбекер возмущался: «Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочее. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости» (статья «О направлении нашей поэзии», 1824). Он высмеивает поэтическую лексику Жуковского и его подражателей: «унылая луна» и «в особенности же туман; туманы над водами, туманы над полями, туманы в голове сочинителя»<sup>29</sup>. Кюхельбекер воздаёт должное Жуковскому за то, что он освободил, по его мнению, русскую поэзию из-под ига французской словесности (т. е. поэтики классицизма), но тут же восклицает: «Не позволим ни ему, ни кому другому... наложить на нас оковы немецкого или английского владычества!»<sup>30</sup> И Жуковский обвиняется критиком в том, что он подражает... Шиллеру.

Таким образом, складывалась сложная ситуация: Шиллер нес ответственность за «туманы» в головах сочинителей.

В том же 1824 г. Е. А. Баратынский писал:

В печаль влюбились мы. Новейшие поэты  
Не улыбаются в творениях своих,  
И на лице Земли все как-то не по ним...  
...Пристала к музам их немецких муз хандра.  
Жуковский виноват; он первый между нами  
Вошел в содружество с германскими певцами  
И стал передавать, забывши божий страх,  
Жизнехуленья их в пленительных стихах.  
Прости ему господь!

(«Богдановичу»)

Нельзя отрицать того, что высказывания Кюхельбекера о стихах Жуковского излишне прямолинейны. Но на подобных суждениях несомненно сказалось отмеченное выше обстоятельство, что переводы из Шиллера воспринимались в общем контексте переводов Жуковского из Саути, из Грея, из Уланда, из Вальтера Скотта — поэта. Те шедевры переводческого искусства, о которых говорилось выше, для тогдашнего читателя находились в одном ряду с переводами, в которых Жуковский был явно субъективен, существенно менял интонацию немецкого поэта.

Время отобрало 15 шедевров переводческого искусства Жуковского. А это значит, что остальные его переводы из Шиллера не признаны в качестве переводов, но не потому, что они поэтически несовершенны. Вот два примера.

<sup>29</sup> Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 194.

<sup>30</sup> Там же. С. 196.

Исследователи отмечали, что стихотворение «К Эмме» хотя и написано на текст Шиллера, но имеет совершенно личную тональность: оно глубоко автобиографично, связано с трагической историей любви поэта к Марии Протасовой (мать девушки не дала согласия на брак). «Это — Шиллер, прилаженный к сердечной истории Жуковского», — определяет Веселовский<sup>31</sup>.

В стихотворении Шиллера «Юноша у ручья» Жуковский дает герою славянское имя Услад и отбрасывает последнюю (IV) строфу, оставляя юношу с его тоской. Между тем у Шиллера IV строфа содержит и призыв к любимой, и выражение надежды:

Raum ist in der kleinsten Hütte  
Für ein glücklich liebend Paar.

В переводе К. Фофанова эта IV строфа звучит так:

О покншь же дорогая,  
Гордый замок над горой!  
Устелю твой путь цветами,  
Подаренными весной.  
При тебе ручей яснее,  
Слышны песни в высоте —  
В тесной хижине просторно  
Очарованной чете.

Отбросив последнюю строфу, Жуковский тем самым совершенно изменил смысл стихотворения — неудивительно, что он дал ему другое название: «Жалоба».

И поскольку половина переводов из Шиллера отражала субъективные сентиментальные и романтические настроения переводчика, то это также не могло не сказаться на образе самого Шиллера в сознании русского читателя той поры. К сожалению, и русское литературоведение надолго оказалось в плену подобных представлений: Шиллера причисляли к романтикам.

Но Жуковский открыл для русских читателей Шиллера и увлек их Шиллером. А в последующие годы переводы драм Шиллера помогли увидеть новые грани в наследии великого немецкого поэта, мимо которых прошел Жуковский. И для Белинского Шиллер — уже «благородный адвокат человечества», Герцен связывает с ним высокие стремления юности, а для многих героев Достоевского Шиллер — та высокая мера нравственного идеала, которая противостоит мерзостям окружающего мира.

<sup>31</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 206.

*Восприятие Жуковским  
идеи Ж.-Ж. Руссо\**

Среди крупнейших писателей европейского Просвещения не было, пожалуй, ни одного, кто оказал бы на Жуковского столь большое воздействие, как Руссо. Речь идет не только о прямом влиянии. Можно указать на мыслителей и художников, в чем-то существенном более, чем Руссо, близких Жуковскому. Например, Гердер, чьи взгляды на историческое развитие человечества значительно сильнее импонировали Жуковскому<sup>1</sup>, нежели руссоистская историческая концепция.

Но именно Руссо не только способствовал развитию многих идей первого русского романтика, он был в некотором роде их источником: в страстном диалоге с ним, в процессе сложного диалектического притяжения и отталкивания кристаллизовались многие важнейшие стороны мировоззрения выдающегося русского поэта.

Об этом, в частности, свидетельствуют и хранящиеся в библиотеке произведения Руссо<sup>2</sup>, значительная часть которых буквально испещрена пометами и развернутыми маргиналиями Жуковского, относящимися к 1800—1808 гг.<sup>3</sup> Многочисленные пометы и развернутые записи содержатся на полях трактатов Руссо «О науках», «О происхождении неравенства», в «Новой Элоизе», «Эмиле», «Письме к д'Аламберу» и др.

В небольшой статье не представляется возможным не только осмыслить, но даже описать весь этот материал (одни записи по важнейшим проблемам истории, нравств-

\* По материалам личной библиотеки поэта.

<sup>1</sup> См.: Реморова Н. Б. Жуковский — читатель и переводчик Гердера // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 149—260.

<sup>2</sup> Rousseau J.-J. Collection complète des oeuvres. Genève, 1782. Т. 1—12. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Перевод дается по кн.: Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. Перевод «Новой Элоизы» по кн.: Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 2.

<sup>3</sup> О раннем увлечении поэта произведениями Руссо свидетельствуют документы. См.: Архив ИРЛИ АН СССР. Архив братьев Тургеневых. Ф. 309. № 4759. Ср.: Веселовский А. П. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 49.

венности, эстетики на полях книг Руссо, сделанные Жуковским на французском языке, карандашом, составляют более 30 страниц текста). Мы остановимся только на двух вопросах, возникающих в связи с этими пометами: во-первых, о природе просветительства Жуковского и, во-вторых, об особенностях концепции личности в сознании поэта и на эстетическом своеобразии его романтизма.

По признанию Андрея Тургенева, ближайшего друга Жуковского, Руссо был как бы наставником молодого поэта. «Новая Элоиза» воспринималась в тургеневском кружке, куда входил и Жуковский, как «code de morale во всем — в любви, в добродетели, в должности, общественной и частной жизни»<sup>4</sup>.

Впрочем, внимательное изучение Жуковским произведений великого французского мыслителя и художника-просветителя было явлением симптоматичным. Творчество Руссо оказало несравненное по силе и длительности влияние на русскую литературу и культуру<sup>5</sup>. Огромное значение этого писателя заключалось прежде всего в том, что в его творчестве были поставлены кардинальные проблемы личности и общества, соотношения природного и социального начал в человеке, народа и характера государственного устройства, значения цивилизации и науки и др. Противоречивое соединение в его мировоззрении воинствующего демократизма, элементов диалектико-материалистического подхода к анализу процессов исторического развития человечества, а также значительных эстетических открытий с откровенно утопическими социальными идеями — все это обусловило неоднозначное восприятие Руссо различными слоями русского общества и вместе с тем явилось предпосылкой эволюции русского руссоизма.

Общеввропейские события конца XVIII в., прежде всего Великая французская буржуазная революция, заметно изменили восприятие и истолкование идей Руссо. Ожидая от революции обещанного просветителями XVIII в.

---

<sup>4</sup> Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. II. С. 87. О раннем знакомстве Жуковского с произведениями Руссо см.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. II. С. 565—567; *Иезуитова Р. В.* Жуковский в Петербурге. Л., 1976. С. 19.

<sup>5</sup> См.: *Розанов М. И.* Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX века. М., 1910. Т. I. *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. С. 555—604.

«царства разума» и получив вместо него «идеализированное царство буржуазии» (Ф. Энгельс «Анти-Дюринг») с буржуазной юстицией вместо провозглашенного равенства, передовая общественность переживала глубокое разочарование. Да и возможно ли было смириться с тем, что «разумное государство» и «общественный договор» Руссо на практике приобрели совершенно иной, подчас противоположный его идеям смысл. Более того, русские люди, так же как и многие вдохновители, участники и последователи французской революции (Сен-Симон, Фурье, с одной стороны, и Б. Констан, м-м де Сталь — с другой), смотрели на ее результаты, зная развернувшиеся в связи с ней последующие события: бонапартистскую диктатуру и захватнические войны Наполеона. Это уже с самого начала XIX в. обусловило неизбежную переоценку в истолковании идей Руссо, особенно же — его политического радикализма.

На первый план для многих русских мыслителей, и в первую очередь деятелей дворянского либерального лагеря, выступил нравственно-этический аспект руссоизма. Это не было случайным. Руссо поднял нравственное достоинство человека на небывалую высоту; он значительно обогатил представление о человеке и утверждал, в противоположность рационализму XVII и XVIII вв., нравственное чувство наряду с умом и волей не только в качестве особого рода духовной деятельности, но как основу духовной жизни вообще. Руссо высказал мысль о том, «что человек сам, один — это и есть целый мир»<sup>6</sup>.

Более 14 надписей на полях содержит первый трактат Руссо «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?». Здесь один из основных корней либерально-просветительской программы Жуковского.

В названном трактате, как считают исследователи<sup>7</sup>, в полной мере проявились радикально-демократические воззрения будущего автора «Общественного договора». Его мировоззрению свойственны диалектико-материалистические черты. Заостряя внимание на отрицании буржуазного прогресса, служащего господствующим классам и оторванного от нужд трудящегося человечества, Руссо парадоксально отвергает роль наук и искусств и цивилизации вообще. С другой стороны, уже в этом своем

<sup>6</sup> Фокс Р. Роман и народ. М., 1960. С. 103.

<sup>7</sup> См.: Алексеев-Попов В. С. О социальных и политических идеях Жан-Жака Руссо // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. С. 487—554.

трактате Руссо разошелся с просветителями-энциклопедистами (хотя сам был участником «Энциклопедии») во взгляде на просвещение как главное средство преобразования действительности. Вместе с тем Руссо идеализирует первозданную «естественную природу» и патриархальные нравы, метафизически противопоставляет природу культуре.

Пометы Жуковского свидетельствуют о большом интересе поэта к нашумевшему трактату Руссо, о его стремлении осмыслить основные идеи произведения. Однако в пометах Жуковского проявилась и полемичность в отношении к основному тезису трактата, обнаруживавшая различные общественные позиции писателей, их разное отношение к идеологии Просвещения.

Глубоко солидаризируясь с идеями либерального французского Просвещения, Жуковский вслед за Карамзиным провозглашает прочную веру в исторический прогресс, в силу знаний. Он не согласен с основной посылкой Руссо и решительно возражает против положения о том, что «науки и просвещение развращают наши души, способствуют испорченности нравов». Он не принимает свойственное Руссо противопоставление научного и нравственного прогресса. В ответ на оговорку Руссо («не науку я оскорбляю, добродетель защищаю я перед людьми добродетельными») Жуковский замечает: «Разве добродетель не является такой наукой?» (27). Слова «наука» и «добродетель» подчеркнуты Жуковским. Этим он лишний раз указывает на свое несогласие с их противопоставлением у Руссо. Кстати, примерно также оспаривал Руссо и Карамзин, признававший мораль «альфой и омегой всех наук»<sup>8</sup>. Постигание для Жуковского имело, по крайней мере, две стороны. Во-первых, приобретение широких знаний о природе и человеке, в том числе о нравственности. Сам Жуковский внимательно читает моралистов — Энгеля, Гарве, Снелля, Вовенарга, а также сосредоточивается на нравственных проблемах истории и философии, изучает Бонне, Кондильяка, Юма. Во-вторых, научное постижение добродетели немислимо для Жуковского без огромного труда самопознания, без строгого анализа своего собственного характера с целью нравственного самоусовершенствования.

Мыслями о самопознании и самоусовершенствовании заполнены дневники и письма юноши-поэта начала

<sup>8</sup> Аглая. 1796. Кн. I. С. 67.

1800-х годов. Это — важнейший мотив его раннего художественного творчества. «Не познав себя, не исправить своих недостатков. Буду замечать себя по частям и потом из сих частных замечаний сделаю общее заключение», — записывает он в дневнике от 4 июня 1805 г.<sup>9</sup> И еще раньше, в дневнике 1804 г., об этом же читаем: «Разбери себя, этот разбор необходим для предохранения твоего от многих ошибок в жизни»<sup>10</sup>. Или в письме к А. И. Тургеневу (август 1805 г.): «Я... должен возвысить, образовать свою душу и сделать все, что могу, для других... А для себя будем полезны своим благородством, образованием души своей»<sup>11</sup>. Это, как известно, стало едва ли не главным мотивом творчества Жуковского.

Интересно и парадоксально то, что все эти мысли во многом родственны мыслям Руссо, оказавшим значительное влияние на молодого Жуковского. И самое главное: они отвечали руссоистской концепции личности.

Внутреннее противоречие трактата Руссо его «Новой Элоизе», «Эмилю» и «Исповеди» почувствовал уже Карамзин. Жуковскому непонятны, для него неприемлемы глубинные социальные корни парадоксов женевского мудреца. Но он улавливал противоречивость позиции Руссо. Вот почему он не воспринял сарказма первых страниц трактата, где Руссо-философ с налетом иронической патетики славит человека, который «выходит из небытия при помощи собственных своих усилий», рассеивает «светом своего разума *мрак, коим окутана его природа*» (28, подчеркнуто Жуковским. — Ф. К.).

Ирония Руссо адресуется здесь д'Аламберу, составителю введения к «Энциклопедии». Жуковский, по всей видимости, склонен разделить мнение д'Аламбера. Это особенно важно потому, что, как говорят исследователи Руссо, именно в процитированных выше словах и налицо влияние просветительской философии истории в трудах Вольтера и Кондильяка, той философии, которая, как видно, во многом была воспринята Жуковским. Невосприятие же острой иронии Руссо, направленной против буржуазной цивилизации, подтверждается характером перевода, сделанного Жуковским. В бумагах поэта сохранилась часть перевода «Трактата о науках»<sup>12</sup>. При-

<sup>9</sup> Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1901. С. 13.

<sup>10</sup> Там же. С. 7.

<sup>11</sup> Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 4.

<sup>12</sup> См.: ГПБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 4.



ведем выразительный в этом отношении отрывок:

*Руссо*

*Жуковский*

Peuples policés, cultivez-les: Heureux esclaves, vous leur devez ce goût délicat et fin dont vous vous piquez; cette douceur de caractère et cette urbanité de mœurs qui rendent parmi vous le commerce si liant et si facile; en un mot, les apparences de toutes les vertus sans en avoir aucune (p. 29—30)<sup>13</sup>.

Образуйте их, народы просвещенные! Им вы обязаны сим тонким и нежным вкусом, которым так *превозносите* сею кротостию характера, любезностию, нравами, столь привлекательными в союзе общественном.

Очевидно, что в переводе Жуковского пропадает отрицательная, саркастическая направленность мысли Руссо. Попытка Руссо идеализировать дикость вызывает сначала недоумение, а затем, по мере углубления в трактат, резкое неприятие Жуковского. Он ставит знак вопроса против рассуждения философа, утверждающего, что займет сторону так называемого порядочного человека, который «ничего не знает, но не теряет из-за этого ни в какой мере уважения к самому себе». У Жуковского, проповедующего колоссальный, планомерный труд самообразования, это утверждение не может не вызвать сомнения. Он последовательно спорит с Руссо всякий раз, когда тот пытается идеализировать «естественное» состояние человека и общества. Так, в качестве примера свободных людей Руссо приводит дикарей Америки, которые не носят одежды, живут лишь тем, что приносит охота, и никак не могут быть покорены. «В самом деле, — заключает Руссо, — какое ярмо можно наложить на людей, которым ничего не нужно?» (12). «Дикие звери еще более непокорны», — с проницанием замечает на полях Жуковский. Не улавливая свободолобивого пафоса Руссо, Жуковский непокорность дикого человека никак не может принять за эталон нравственности. «Большие, настоящие преступники, — замечает Жуковский, — находятся среди тупой и невежественной толпы» (30).

Не переставая утверждать великую роль культуры в формировании нравственного облика человека, Жуковский как читатель Руссо постоянно сосредоточивается на

---

<sup>13</sup> «Цивилизованные народы, развивайте дарования: *счастливые рабы*, вы им обязаны этим нежным и тонким вкусом, которым вы *кличетесь*, этой кротостию характера и благоразумною сдержанностию нравов, которые делают общение между вами столь тесным и легким; одним словом, дарования дают вам видимость всех добродетелей (курсив наш. — Ф. К.), хоть вы и не обладаете из них ни одной» (Руссо Ж.-Ж. Трактаты. С. 12).

нравственно-этическом аспекте его трактата; даже самые острые общественно-политические проблемы поэт воспринимает в этом плане. Например, словно не замечая гневных филиппик Руссо против цивилизации, порождающей отчуждение людей, двоедушие, лицемерие, Жуковский с подчеркнутой настойчивостью рассуждает о притворстве и лжи, о вежливости и воспитании хороших манер. Его пометы подчас представляют собой не столько спор с Руссо, сколько развитие его мыслей в нравственно-этическом аспекте.

Не принимая радикально-демократических взглядов Руссо, лежащих в основе отрицания им прогрессивной роли наук и искусств, Жуковский горячо разделяет взгляды либерального крыла французских просветителей, их идеи просвещенного монарха, неукоснительного подчинения разумному закону, убежденной веры в просвещение как основной путь прогрессивного развития общества.

Соглашаясь с мыслью Руссо о неистребимом, живущем в душе человека нравственном инстинкте, который нуждается в развитии, и считая автора «Новой Элоизы» и «Эмиля» своим наставником (в период 1800—1806 гг.), Жуковский, как показывают его пометы, не склонен идеализировать «естественную натуру» дикого человека, полагая, что путь человека к добродетели — сложный и трудный путь самообразования и самопознания.

Важнейшая составная часть общественной и нравственно-этической программы Жуковского — его эстетические взгляды, в известной мере проявившиеся в его пометах на первом трактате Руссо. Прежде всего это утверждение поэтом высокой нравственной роли искусства, его органической связи с эпохой, его нравственной и общественной функции. Одновременно Жуковский отмечает в художественном творчестве большую роль вымысла, видит в литературе прежде всего *«искусство воображать»* (это весьма характерно для эстетики формирующегося романтизма).

Трактат «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» — наиболее зрелое исследование Руссо, в котором предпринята попытка диалектико-материалистического раскрытия причин возникновения неравенства. Выражая главное требование радикальной демократической мысли своего времени, Руссо протестует против неравенства и лежащей в его основе частной собственности. Диалектико-революционные черты трактата

Руссо, звучащий в нем протест против социального и политического угнетения обусловили высокую оценку этого сочинения классиками марксизма-ленинизма. Однако в трактате Руссо проявились и глубокая противоречивость, и очевидные утопические черты его мировоззрения.

Характер помет, отразивший активную читательскую реакцию Жуковского, свидетельствует о том, что поэта и в этом сочинении преимущественно привлекают нравственно-этический и естественно-исторический аспекты выраженных Руссо идей. Поэтому больше всего помет относится к первой главе, содержащей много рассуждений Руссо о естественном человеке и его исконных свойствах, о том, как эти свойства складывались генетически в процессе эволюции. Между тем совершенно без помет остается вторая глава, носящая социологический характер и содержащая в себе основу руссоистской радикально-демократической концепции: ведь в центре внимания Жуковского отнюдь не общественно-политический, а антропологический и гносеологический аспекты идей Руссо.

Особенно заинтересовывает поэта начало первой главы, где речь идет о некоторых генетических и вместе с тем сущностных чертах, отличающих человека от животного. Вопросы нравственной и общественной сущности человека с юных дней волновали Жуковского. Это нашло отражение в его речах тех лет, когда он учился в Университетском благородном пансионе, а также состоял участником Дружеского литературного общества; эти идеи пронизывают и его раннюю поэзию. Центральная нравственная проблема, как ее воспринимает Жуковский, — проблема добродетели — приводит поэта еще на заре его творчества к необходимости разобраться в том, как соотносятся в человеке природное и духовное, природное и общественное начала. Этими вопросами Жуковский наполняет свои дневники и письма.

Так, в 1800—1810 гг., постоянно размышляя о «дейтельном состоянии своей души» и призывая себя к самоанализу («разбери себя»), молодой поэт вопрошает: «Каков я?.. что сделано обстоятельствами? Что природою?»<sup>14</sup> (запись 1805 г.). В этих словах выражена важнейшая, «сквозная» проблема для молодого Жуковского. В другой записи 1805 г. он отвечает: «Душа человеческая сперва образуется влиянием окружающих ее предметов, потом уже сама имеет на них влияние, то есть несколько време-

<sup>14</sup> Жуковский В. А. Дневники. С. 12.

ни бывает страдательною, потом делается действительною, получает постоянный, твердый образ. Но в сем своем положении она *остается в зависимости от внешнего, хотя имеет уже свою силу и волю*<sup>15</sup> (курсив наш.— Ф. К.). Иными словами, молодого Жуковского, начинающего поэта-романтика, волнуют прежде всего вопросы о природе человека, его внутреннем мире и вместе с тем такая кардинальная проблема гносеологии, как соотношение свободы и необходимости в деятельности определенной личности.

Под этим углом зрения читал Жуковский сочинения Бонне<sup>16</sup>, Кондилляка<sup>17</sup> и Юма. И все же важнейшим и наиболее ранним источником формирования антропологических и гносеологических основ его эстетики, по всей видимости, явились произведения Руссо.

Читая «Трактат о происхождении неравенства», Жуковский, как можно увидеть, чрезвычайно сближался с Руссо во взглядах на проблему свободы и необходимости. При всей идеализации дикаря, якобы полностью подчиненного законам природы, Руссо, однако же, пронизательно указывает на характеристические черты человека, выделяющие его из мира животных уже в «естественном состоянии». Животное, по Руссо, это «хитроумная машина», полностью управляемая природой, а человек наделен свободой воли, он, как пишет философ, «свободно действующее лицо». Это, конечно, вовсе не значит, что человек не зависит от природы; он, по мнению Руссо, «испытывает то же воздействие (что и животное.— Ф. К.), но считает себя свободным повиноваться или противиться...» (54).

Жуковский, судя по его пометам, полностью разделяя эту мысль Руссо, выделяет очень важные для него слова: «Животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред» (54). Вот почему нельзя человека уподобить машине, «он существо свободное» и потому глубоко индивидуальное. Относясь с сочувствием к этим мыслям, Жуковский подчеркивает далее такие слова Руссо: «Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно» (54).

<sup>15</sup> Там же. С. 12—13.

<sup>16</sup> См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 331—346.

<sup>17</sup> См.: Там же. С. 346—372.

В основе декларируемой Руссо свободы личности лежит во многом возвышающаяся над разумом неистребимая в человеке свобода нравственного чувства. Именно в ней, по мысли Руссо, проявляется важнейшая характеристическая особенность человека — «духовная природа его (человека. — Ф. К.) души» (58).

Соглашаясь с этими мыслями и развивая их в духе сенсуализма Бонне и Кондильяка, Жуковский записывает на полях: «... впечатления получаютс я извне (от предметов внешнего мира) физическими органами и являются сами по себе физическими. Но внимание, одобрение или неодобрение, которыми наш ум оценивает эти полученные впечатления, не могут быть физическими» (64). А в «Записной книжке 1807 года» поэт выражает эту мысль еще более определенно: «Намерения человека (при всей их связи с внешним) есть собственность существа, отдельно и свободно действующего»<sup>18</sup>.

Отстаивание воли, свободы выбора как отличительной особенности духовной деятельности личности чрезвычайно важно для Жуковского не только в плане нравственно-философского исследования проблемы — оно имеет прямой выход в эстетику. С понятием о человеческой свободе действия связана и романтическая непредугаданность, сложность и противоречивость поступков героев, что особым образом ориентирует поэта на исследование их индивидуальной психологии.

Со свободой выбора, по Руссо, связана и самая главная отличительная черта человека — *способствовать к самоусовершенствованию*. В унисон этому Жуковский пишет: «Беспрестанное приобретение и усовершенствование... суть определения человека» (63). Идея самоусовершенствования — часть просветительской программы Жуковского и краеугольный камень его романтизма. Уместно напомнить, что именно в призывах к совершенствованию личности В. Г. Белинский усматривал одно из главных достоинств романтизма с его пафосом духовности.

Сходясь с Руссо в решении проблемы свободы и необходимости и не принимая, однако, демократического радикализма автора «Трактата о неравенстве» и его острой общественной оппозиционности, Жуковский тем не менее диалектичнее, чем французский философ, ставит вопрос о соотношении природного и духовного начал в человеке. Поэт не склонен противопоставлять природное духовному

<sup>18</sup> ИРЛИ. Архив В. А. Жуковского. Ф. 19. Ед. хр. 1. Л. 3.

(так же как и естественное общественному). Напротив, духовное в его понимании чаще всего является естественным развитием природного. Хотя *определенная сфера духовного суверенна*, в ней-то, по мнению молодого поэта-романиста, заключается секрет высокого назначения человека, и особенно поэта, его счастья. Эти мысли многое определили в только складывающейся романтической эстетике Жуковского, поэтике которой свойственно представление о «двоемирии». Через ранние стихотворения поэта проходит взгляд на человека как на вместилище двух стихий — телесной и духовной. Последняя, преобразующая жизнь, бессмертна. Отсюда прославление поэзии, которая представляет собой с точки зрения романтика наиболее универсальный вид духовной деятельности.

Широта исторического и философского мышления позволила Жуковскому подойти к диалектическому пониманию человека как существа не только материального, но и духовного, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора, а тем самым способного к нравственной саморегуляции и усовершенствованию, но в то же время и внутренне противоречивого <sup>19</sup>.

Говоря о концепции личности у Жуковского, мы должны иметь в виду еще одно существенное обстоятельство. Жуковский-романтик органически усвоил мысль Руссо и европейского сентиментализма о природном равенстве людей, исконной доброте человека и его стремлении к счастью. Для Жуковского принципиально важна мысль о значительности всякого человека, ему чужды аристократические индивидуалистические теории, которые исповедовали многие европейские и отчасти русские романтики 20—30-х годов. Гуманистическое, просветительское начало эстетики Жуковского отчетливо проявилось во многих его литературно-критических и эстетических декларациях и, конечно, в творчестве. В этом отношении школа Руссо, которую прошел поэт, творчество философа, особенно же его романы «Новая Элоиза», «Эмиль» и театральные трактат «Письмо к д'Аламберу», оказались чрезвычайно важными в духовном и поэтическом становлении Жуковского.

«Новая Элоиза» читалась Жуковским с огромным вниманием. Множество записей (преимущественно в первых

---

<sup>19</sup> См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 345.

частях), более 220 других помет, отчеркивания многих абзацев и нередко целых страниц — все это говорит о том, что произведение Руссо воспринималось молодым поэтом как книга, достойная тщательного изучения.

«Новую Элоизу» Жуковский читал не так, как первые трактаты Руссо: иным был сам характер восприятия. Здесь значительно реже встречается полемика с автором, и выражена она несравненно мягче, чем при чтении первых трактатов. Чаще всего маргиналии Жуковского развивают и уточняют мысли Руссо. Объясняется все это тем, что в самой «Новой Элоизе» отразилась эволюция Руссо, побудившая его найти выход из противоречий между природой и цивилизацией в некоем синтезе, дающем возможность современному человеку и современному обществу проникнуться «естественной нравственностью». В этом Руссо видел «единственную достойную цель литературы и философии».

Автор «Новой Элоизы» вынужден признать, что, как бы ни был испорчен современный цивилизованный человек, он, в отличие от чисто гипотетической категории «естественного человека», есть *реальная, не обратимая вспять данность*, обладающая, однако же, возможностью своего усовершенствования на основе естественных свойств человеческой природы. Природная доброта человека, утверждает теперь Руссо, не может вернуть его и общество к их «естественному состоянию», но должна приблизить их к разумному нравственному и политическому усовершенствованию. Для этого должны быть использованы все наличные силы цивилизации, в том числе наука, искусство и даже собственность, раз уж она возникла (см. «Жан-Жак — судья Руссо»). Все эти мысли импонировали молодому Жуковскому.

В центре внимания начинающего поэта, который по-прежнему сосредоточивается на нравственно-этическом аспекте руссоизма, оказываются также проблемы воспитания человека. Это прежде всего наиболее волновавшая Жуковского проблема нравственного усовершенствования — образования и воспитания личности. Жуковский отчеркивает слова героя Руссо Сен-Пре о том, что его цель — «узнать человека» и его «метода — это изучение его (человека. — *Ф. К.*) в самых различных его взаимоотношениях» (198). Эти слова могли бы явиться своеобразным эпиграфом к чтению Жуковским «Новой Элоизы». Главное здесь и состояло в стремлении узнать человека, и прежде всего познать и образовать свой характер.

Пометы на полях «Новой Элоизы» свидетельствуют об органическом восприятии поэтом руссоистских идей. Здесь выявляется один из существенных источников основополагающей тенденции поэтического мышления Жуковского — сенсуалистский; это принципиально важно и для понимания природы его романтизма.

Для Жуковского, так же как и для Руссо, этика и эстетика взаимосвязаны — доброе неотделимо от прекрасного. Согласно Руссо, «добро — это лишь прекрасное, претворенное в действие... они тесно связаны и в совершенной человеческой натуре их питает один и тот же источник» (37). Жуковский в унисон этому пишет на полях: «Тот, кто хочет быть добрым, всегда предчувствует прекрасное и, совершенствуя свое сердце, совершенствует свой вкус. Тот, кто добр, имеет, таким образом, основы прекрасного в самом себе» (42).

Соглашаясь с Руссо в том, что прекрасному нужно учиться на высоких образцах, Жуковский придает этой мысли очень важное направление: «Имея случай видеть высокое доброе и высокое прекрасное, с большей легкостью отличишь простое доброе и простое прекрасное» (41). Идея прекрасного — в простом, так же как идея нерасторжимой слитности прекрасного и доброго, — эти важнейшие постулаты сентиментализма были восприняты Жуковским и развиты в его романтической эстетике.

Как показывают маргиналии поэта, сходство между Руссо и Жуковским в понимании ряда вопросов нравственного аспекта личности очень велико; Жуковский высказывает свои мысли даже почти в тех же выражениях, что и автор «Новой Элоизы». Интересны в этом отношении замечания Жуковского к письму 57, касающиеся темы дуэли и в связи с этим чести подлинной и мнимой, а также вопроса о самоубийстве и др. Говоря о названных вопросах, он затрагивал и целый ряд других: о ценности человеческой личности, ее активности, о четкости нравственной позиции и т. д. Не случайно в план первого тома своего перевода «Избранных сочинений Руссо» Жуковский внес главы из «Новой Элоизы» — «О дуэлях» и «О самоубийстве»<sup>20</sup>.

Жуковский глубоко разделяет лежащую в основе просветительской идеологии мысль о внесловной ценности человека. Нет ничего удивительного в том, что слова Сен-Пре: «И ты поймешь, что величие человека не зависит

<sup>20</sup> См.: Г ПБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 2.



от сословия», — Жуковский подчеркивает. И далее, как показывает характер помет, Жуковский внимательно следит за всеми перипетиями судьбы Сен-Пре, формированием души плебея. Отрицательное отношение к свету и к светской морали, повышенный интерес к жизни обыкновенного человека — все это вызывает сочувствие поэта.

Итак, в пометах и маргиналиях Жуковского к «Новой Элоизе» отражены более всего нравственно-этические воззрения поэта, имеющие большое значение для понимания его эстетики. Вопросы нравственной и общественной сущности человека, методов его познания и воспитания связаны в сознании Жуковского с мыслью Руссо о том, что в основе «естественного человека» лежит исконное и неистребимое чувство нравственной справедливости (вступающее в острый конфликт с несправедливостью окружающего мира). Отсюда берет начало важнейшая руссоистская (и просветительская вообще) идея о природной доброте человека, позволившая поставить кардинальный в эстетике складывающегося романтизма Жуковского вопрос о внесословной ценности человека.

Осуждение индивидуалистических и аристократических теорий — главное в восприятии Жуковским «Письма к д'Аламберу» Руссо. Отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо, отрицавшего в полемическом задоре значение театра вообще, Жуковский в своем понимании роли театра идет от сущности руссоистского понимания человека, выступает против индивидуализма и абстрактного морализирования. Как и Руссо, Жуковский исходит из интересов не исключительной личности, а большинства людей. «Излишняя строгость морали делает ее неисполнимою... человек приучается почитать ее химерическою, *книжною*; говорю человек вообще: некоторым *особенным людям* не нужно искать морали в книгах; *мораль должна быть для всех людей*»<sup>21</sup>. «Люди не боги, — пишет Жуковский, — они не могут *всегда собою наслаждаться, всегда в себе* находить источник наслаждений» (курсив наш. — Ф. К.)<sup>22</sup>.

В замечаниях по вопросу о нравственной пользе театральных представлений Жуковский, как и прежде, проходит мимо демократического радикализма Руссо, но в то же время исходит, как уже было сказано, из руссоистской

<sup>21</sup> Там же. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 57.

<sup>22</sup> Там же. Л. 57 об.

концепции человека. Последнее лежит в основе теории нравственно-эстетического воздействия театра, которой поэт придает важное значение. В «Письме к д'Аламберу» Жуковский выделяет и подчеркивает формулы Руссо, служащие основанием этой теории. Например, он отмечает такие слова: «... источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращения к злу находится в нас самих... нет такого искусства, которое не порождало бы этого влечения» (82). Или: «Любовь к прекрасному — столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе» (82). Исходя из руссоистской идеи врожденной доброты человека и стремления к добродетели, Жуковский признает за театром большую силу положительного нравственно-эстетического воздействия.

«Специфические впечатления, — пишет Жуковский, — потому так приятны, что они необыкновенны и основаны на самых возвышенных чувствах человеческого сердца: на любви к добродетели, ибо все трогающее на театре должно непременно быть согласным с чувством добра и изящного, вложенным натурою в человека» (курсив наш. — Ф. К.)<sup>23</sup>.

Своеобразный руссоизм эстетического мышления Жуковского сказался и на понимании роли поэта и поэзии в жизни общества. Так, на полях сочинения Тома (*Discours prononcé dans l'Académie...*) Жуковский делает пространную запись, в которой, между прочим, пишет: «Не для одних правителей может быть полезен писатель, но вообще для всех людей. Просвещение, то есть знание того, что важно и полезно для каждого человека в отношении к другим и ответно, есть истинное благо, которое в руках писателя... В принципе все члены общества сходны; все должны быть деятельны для добра...» (курсив наш. — Ф. К.)<sup>24</sup>. Приведенные материалы свидетельствуют об известной политической наивности Жуковского и в то же время его очевидном руссоизме. Последнее легко заметить и в рассуждении поэта о наиболее демократичных, с его точки зрения, жанрах — комедии и басне.

В статье «О басне и баснях Крылова» своеобразный руссоизм эстетики поэта отразился на просветительской вере в природное «расположение к добру», которое несет в себе баснописец и которое определяет его заинтересованное внимание «ко всем созданиям природы без изъяс-

<sup>23</sup> Там же. Л. 57.

<sup>24</sup> *Thomas A.-L. Oeuvres. P., 1773. T. 4. P. 252* (надпись на полях, чтение примерно 1800—1808 гг.).

тия»<sup>25</sup>. Альтруизм эстетики и нравственной философии Жуковского лучше всего проявляется в понятии *простодушия*, важнейшей, по мнению Жуковского, черты крыловской басни. Поэт толкует *простодушие* не только как свойство автора-рассказчика, но как особую эстетическую меру, выражающую сопричастность общенародному, несущую в себе основной демократический и гуманистический пафос творчества баснописца. «Простодушие,— пишет он,— которое уверяет нас, что все имеют одинакое с нами чувство и все способны принимать одинакое с нами участие в тех предметах, которые для нас одни привлекательны; тогда... все творения составляют наше семейство...»<sup>26</sup>

Ориентация Жуковского на демократизацию искусства заметна не только в осмыслении им некоторых, наиболее «демократичных» жанров. Она становится нервом эстетики поэта и характеризует как его понимание поэзии вообще, так и его собственную психологическую лирику, в которой с наибольшей полнотой проявились его великие художественные открытия. В конкретном, неповторимо-индивидуальном настроении поэта выражаются чаще всего имеющие общечеловеческий характер, «универсальные» чувства понимания, сострадания, дружеского расположения. Умение понять другого, проникнуться его настроением особенно характерно для лирики Жуковского (это был, по существу, первый бурный прорыв русской лирики к общечеловеческому). Свойство это сделало бессмертными переводы и многочисленные подражания Жуковского. Это свойство подсказывать *чужому* воображению, «заражать» своим чувством, делая его доступным каждому<sup>27</sup>. Справедливо замечено о Жуковском: «...поэт открывает в своей душе только те чувства, которые являлись общечеловеческими»<sup>28</sup>.

Многочисленные пометы и маргиналии поэта на трактатах и «Новой Элоизе» Руссо<sup>29</sup> убедительно свидетельствуют о значительном месте, которое занимают эти сочинения в его напряженном самообразовании, развитии и са-

<sup>25</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 72.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> См.: Веселовский А. П. Указ. соч. С. 113.

<sup>28</sup> Нигматуллина Ю. Г. Из истории формирования русского стиля романтического мышления в 10—30-е годы XIX в. // Вопросы романтизма. Казань, 1972. Вып. 5. С. 67.

<sup>29</sup> Полное описание этих помет и комментарий к ним публикуются в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 2.

моопределении. В сложном, порой противоречивом диалоге с Руссо кристаллизовались важнейшие стороны мировоззрения поэта, *эстетика его романтизма*. Пометы Жуковского на страницах произведений Руссо, соотнесенные с его творчеством, имеют для нас принципиальный интерес, так как непосредственно отражают процесс формирования его эстетики, органически сочетававшей в себе сентиментально-руссоистские тенденции и романтические устремления поэта. Будучи принципиально близким романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, наделяя героя своих произведений способностью развития и движения, Жуковский вместе с тем противопоставляет идее романтической исключительности героя ориентацию на обыкновенного человека, пафос общечеловеческого в искусстве. Это заметно отличало «литературного Колумба Руси» от многих русских и европейских романтиков 20—30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.



А. Г. ПИОТРОВСКАЯ

### *В. А. Жуковский и польские романтики*

Имя В. А. Жуковского навсегда связано с польским романтизмом и одним из его ведущих жанров — балладой. Вот почему исследование этих связей привлекало пристальное внимание критики, особенно польской, как в XIX, так и в XX в. Более того, Жуковский стоял у колыбели польского романтизма — самого могучего литературного направления в Польше. Он был связан с Мицкевичем, и уже это, как пишет современный поэт и критик Анатолий Стерн, «является достаточным поводом, чтобы сделать поэта столь близким нашему сердцу»<sup>1</sup>.

Пленительность стихов Жуковского снискала автору «Людмилы» признание не только среди русских поэтов, она зажгла искру творческого вдохновения и в сердцах поляков — студентов Виленского университета, открыв перед ними фантастический мир романтической баллады, завоевавшей вскоре несравненно большую, чем в России, популярность в Польше.

<sup>1</sup> Stern A. Poeta sentymentalny // Stern A. Głód jednoznaczności i inne szkice. W-wa, 1972. S., 236.

«Знаешь ли ты, каким образом они (т. е. молодые виленские поэты.— А. П.) впервые познакомились с формой и названием баллады? Так вот, в том же самом коридоре вместе с ними жил преподаватель русской литературы Чернявский. Его сын, живой и веселый малый, которого они все любили, иногда посещал их сборища и беседы. Однажды он влетел необычайно взволнованный, с искрящимися глазами под свежим впечатлением от только что прочитанной на русском языке баллады Жуковского под названием „Людмила“, которая является не переводом, а скорее искусным подражанием „Леноры“ Бюргера, никто из них её не знал. На следующий день пан Томаш написал похожую балладу „Нерис“ или „Нерина“ (так в прошлом называлась река Виляя), а два дня спустя вторую — „Свитезь“»<sup>2</sup>.

Это единственная запись участника происходивших в 1818 г. описанных выше событий, принадлежащая поэту и соратнику Мицкевича Антони Эдварду Одыньцу — свидетелю «вхождения» еще мало известного жанра баллады в польскую литературу. Среди собравшихся были молодые поэты: Адам Мицкевич, Антони Мальчевский, Томаш Зан и др.

В польской литературе возникновение романтизма связано с выходом в свет в 1822 г. сборника Адама Мицкевича, куда вошли «Баллады и романсы». 1822 год — это дата рождения польского романтизма, направления, ставшего самым могучим литературным явлением в истории Польши. Однако в то время, по свидетельству Мицкевича, «в литературе Польша на полвека отстала даже от России»<sup>3</sup>. Будущие польские романтики тогда еще не перешагнули порог ученичества у классицизма и предромантизма (например, Мицкевич в 1817—1818 гг. писал стихи в духе псевдоклассицизма), в русской литературе в творчестве Жуковского в самом начале XIX в. стремительно развиваются предромантические тенденции, а в элегиях и балладах (1806—1808) — романтические. Романтизм в русской литературе появился намного раньше, чем в польской.

В. А. Жуковский, создавая баллады (1808—1833), широко черпал сюжеты и темы из английской и немецкой поэзии (Вальтер Скотт, Бюргер, Уланд, Шиллер, Гёте и др.), переводя или свободно перелагая западноевропей-

<sup>2</sup> *Odyniec A. E. Listy z podróży. W-wa, 1961. T. 1. S. 265—266.*

<sup>3</sup> *Мицкевич А. Письмо к Иоахиму Лелевелю из Берлина от 12 июля 1829 г. // Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 426.*

ских поэтов. Однако его переводы и подражания не были слепым следованием образцам, это были своеобразные оригинальные произведения, о которых Жуковский говорил: «У меня почти все чужое или по поводу чужого — и все, однако, мое»<sup>4</sup>. Соперничество с тем, кого он переводил, было так высоко развито в поэте, что оно определяло, по сути, его творческую индивидуальность, его неповторимый поэтический облик, выразившийся особенно ярко в создании русского национального стиля в балладах «Людмила» и «Светлана» — перенесение места действия на русскую почву, использование русского фольклора, верований, языковых оборотов и т. п., — в необычном лиризме и поэтичности этих произведений, в раскрытии, говоря словами А. Н. Веселовского, особой поэзии чувства и «сердечного воображения», которой были наделены и образы его героев, и картины природы.

«Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, — писал В. Г. Белинский, — Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX в. немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе»<sup>5</sup>.

Связь Жуковского с новым направлением — романтизмом, романтический дух поэзии автора «Людмилы» интуитивно, остро, восторженно восприняли молодые виленские поэты.

Примечательно, что польских поэтов поразили главным образом именно баллады с русским сюжетом и колоритом, более созвучные им по своей славянской природе, а не рыцарско-средневековые. Уместно в связи с этим напомнить и другие слова В. Г. Белинского о том, как реагировали на «Людмилу» в России: «..., Людмила» в то время могла быть написана только Жуковским, — и стихи этой баллады не могли не удивить всех своею легкостью, звучностью, а главное — своим складом, совершенно небывалым, новым и оригинальным. Содержание баллады самое романтическое (...) Было время (...) когда эта баллада доставляла нам какое-то сладостно-страшное удовольствие, и чем более ужасала нас, тем с большей страстью мы читали ее»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 410.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 239.

<sup>6</sup> Там же. С. 240.

Видимо, подобное же «сладостно-страшное удовольствие» испытали Мицкевич и его товарищи. «Людмила» Жуковского буквально воспламенила их воображение. Ведь эта баллада была новым словом, которое, хоть и с опозданием, достигло Вильно, поэтической магией, открывавшей перспективы еще неизведанного романтического видения мира, исполненного внутреннего драматизма — народных легенд, поверий, обрядов. Польские поэты знали, что «Людмила», а позднее и «Светлана» были переработкой бюргеровской «Леноры», а все-таки их пленил поэтический дух баллад Жуковского, их национальный колорит. Пленил до такой степени, что свои подражания «Людмиле» и «Светлане» они тоже облачают в национальные «одежды» народной песни, но более близкой им — украинской и литовской. Создание национального колорита было одной из заповедей романтизма. В польской романтической поэзии появилась даже «украинская школа», отличительным признаком ее было обращение к украинскому фольклору, тематике и пейзажу.

Под непосредственным влиянием Жуковского Т. Зан пишет свою балладу «Нерина» (1818), Стефан Витвицкий — «Вечер св. Анджея» (1824), к творчеству русского поэта в 20-е годы и позднее неоднократно обращается Юзеф Богдан Залеский, Антони Эдвард Одынец переводит «Светлану» (1825) и другие произведения; наконец, и творчество Адама Мицкевича отражает близость поэзии русского баллариста (баллада «Бегство»).

В польской литературе жанр баллады появился впервые в 1816 г. То был мало кем замеченный перевод Ф. Д. Минасовича баллады Шиллера «Ныряльщик». В 1819 г. напечатано первое подражание бюргеровской «Леноре» — баллада профессора Варшавского университета К. Ляха Шырмы «Камила и Леон» и его статья «Заметки о балладе Бюргера „Ленора“», которые не привлекли внимания читателей<sup>7</sup>. Этот же мотив положен и в основу баллад Ю. У. Немцевича «Алондзо и Елена» (1803) и «Мальвина» (1820) (переложена с английской на тот же мотив). Упомянутые публикации были лишь первыми нетвердыми шагами в освоении нового жанра. И только после открытия «Людмилы» виленскими поэтами баллада становится программным жанром в польской литературе, знаменем ее нового литературного на-

<sup>7</sup> *Chmielowski P. Studia i szkice z dziejów literatury polskiej. Kraków, 1886. Ser. II. S. 204.*

правления, выражающего романтическое восприятие действительности<sup>8</sup>. Польская критика единодушно (Чеслав Згожелский и др.) признает этот жанр «коронным» в творчестве отечественных романтиков<sup>9</sup>.

В начале 20-х годов многие поэты в Польше пишут баллады, это было модным увлечением, признаком приверженности к романтизму, т. е. к передовым эстетическим взглядам, которые он выражал. И в русской литературе Жуковский положил начало интенсивному развитию отечественной баллады.

На протяжении XIX и в XX в. критика много спорила о том, была ли баллада Т. Зана «Нерина» переводом или подражанием «Людмила». Такие же споры возникали и в связи с балладами С. Витвицкого «Вечер св. Анджея» и «Светлана». Мы не будем вникать в эти споры, тем более что современное польское литературоведение признает прямую зависимость этих произведений от творчества Жуковского (Б. Гальстер, Л. Суханек, А. Стерн, Д. Матлак-Пивоварска)<sup>10</sup>. Вопрос о том, почему некоторые польские критики в прошлом (например Ю. Третьак) упорно называли Жуковского лишь «посредником» между западноевропейскими и польской литературами или вообще, случалось, игнорировали Жуковского, пространно рассуждая о бюргеровском мотиве в балладах Зана и Витвицкого (П. Хмелевский), — ясен. В их суждениях сквозила определенная тенденциозность буржуазных литературоведов. Но хотя современные исследователи по достоинству оценивают поэтический и переводческий дар русского поэта, все же его самобытность раскрывается ими не всегда полно, порой скороговоркой и даже иногда противоречиво<sup>11</sup>.

Нам представляется, что было бы любопытно проследить, как польские поэты «соперничали» с Жуковским, как поэтическая мысль русского романтика будила ответную мысль польского романтизма.

<sup>8</sup> Galster B. Przełom romantyczny w Polsce i w Rosji // Spotkania literackie. W-wa, 1973. S. 38.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> См. также: Волков Р. М. Славянские параллели к балладам В. А. Жуковского «Людмила» и «Светлана» // Проблема переводов в межславянских литературных взаимосвязях. Черновцы, 1958. С. 1—32; Брандт Р. «Ленора», «Людмила» // Рус. филол. вестн. Варшава, 1896. Т. XXXV. № 1/2. С. 171—181.

<sup>11</sup> Matlak-Piwowska D. Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim 1822—1863. Wrocław, 1977. S. 9.



Баллада Т. Зана «Нерина» является самым первым в польской литературе переложением «Людмилы». Очень схожи сюжет, стихотворная ритмика и строфика (12-строчная строфа у Жуковского и Зана, а у Бюргера — 8-строчная), отдельные выражения и обороты. Нерина, так же как и Людмила, гибнет из-за того, что посмела роптать на судьбу. Отступления Зана от баллады Жуковского сделаны с целью придать своему произведению польско-литовский колорит. Героине он дает имя Нерина, или Нерис, так в прошлом называлась литовская река Вилия, заменяет церковнославянские слова на католические, например вместо «перед иконой святой» — «перед алтарем». У Жуковского из дальних стран возвращается «рять славяп» (у Зана — «войско»), которая участвовала в ливонской войне XVII в., герой погиб в Литве и похоронен близ р. Нарев. Возлюбленный Нерины — польский рыцарь, воевавший с татарами, похоронен под Бохем, куда он увозит Нерину. Эти немногочисленные изменения, введенные Заном, придали его произведению иной, национальный колорит. К сожалению, Зану не удалось передать очарования стихотворного текста русского поэта, его мелодичность. Однако заслуга польского поэта перед отечественной литературой в том, что он, один из первых романтиков своей страны, смело ввел в сюжет народный мотив, усиленный в его последующих балладах «Цыганка» и «Пан Твардовский». Как нам представляется, «Людмила» стала для Зана образцом воплощения в балладе принципа народности, который он успешно развил в «Цыганке» и «Пане Твардовском», сыгравших немаловажную роль в развитии польской балладистики.

«Нерина», прочитанная в кругу друзей-филолатов (9 июля 1818 г.), по воспоминаниям современников, «как искра, коснувшись нагроможденных чувств в молодых сердцах, воспламенила их»<sup>12</sup>. Баллада Зана пробудила дремавший гений в величайшем нашем поэте — Мицкевиче, заявил в 1886 г. Петр Хмелевский<sup>13</sup>. «От баллад Зана до баллад Мицкевича только один шаг», — вторит ему исследователь рубежа веков С. Здырский<sup>14</sup>.

Тонкому и сильному очарованию поэзии Жуковского поддался и Богдан Залеский — ведущий поэт «украинц-

<sup>12</sup> *Chodźko J.* Dwie konwersacje z przeszłości. Wilno, 1857. S. 212.

<sup>13</sup> *Chmielowski P.* Op. cit. S. 204.

<sup>14</sup> *Zdziarski St.* Pierwiastek ludowy w poczji polskiej XIX w. W-wa, 1901. S. 21.

ской школы» польских романтиков. Переключка с произведениями русского поэта видна в таких его стихотворениях, как «дума из украинской песни» — «Людмила», написанная по мотиву стихотворения Жуковского «Тоска по милому», баллада «Любор» — по мотиву «Гаральда», песня «Араб у могилы коня» — по мотиву «Песня араба над могилой коня». Влияние Жуковского в этих произведениях польского поэта, напечатанных в 1822 г., давно было замечено критикой (О. Колесса, С. Здырский, Ю. Третьак). Хотя некоторые критики (П. Хмелевский и др.) игнорировали силу художественного воздействия Жуковского, отводя русскому поэту лишь роль «посредника» и утверждая, что на поэзию Залеского влиял Шиллер, а не Жуковский, написавший «Тоску по милому» по мотивам стихотворения немецкого поэта — «Das Mädchens klage»<sup>15</sup>. Однако важно отметить, что в пору создания «Людмилы» и «Любора» Залеский знакомился с немецкой предромантической поэзией по русским переводам и переложениям Жуковского<sup>16</sup>, так как в это время он почти не знал немецкого языка<sup>17</sup>.

Польские исследователи высоко оценивают балладу Залеского «Любор», считая, что в этом произведении с большой силой проявилась самобытность поэта, переосмыслившего по-своему балладу Жуковского «Гаральд» (Любор гибнет от татарских орд, а героиня тоскует о нем, сидя на скале над Днепром, откуда молния и буря сбрасывают ее в днепровские воды). Поэт назвал свое стихотворение «балладой из народного сказания». Как единодушно отмечала польская критика, «Любор» Залеского, «Цыганка» Зана наряду с «Балладами и романсами» Мицкевича открывают новый, романтический этап в развитии жанра баллады в Польше. В «Люборе», однако, заметны следы непосредственного влияния Жуковского, проявившиеся в сходстве главных мотивов и стилистике. Об этом подробно и интересно пишет исследовательница Матлак-Пивоварска, но, противореча самой себе и следуя устоявшейся традиции в критике, она продолжает говорить о «посреднической» роли Жуковского<sup>18</sup>. Проблемой влияния Жуковского на поэзию Залеского занимался в прошлом Ю. Третьак. Критик нашел даже влияние Жуковского в стихотворении польского поэта «По-

<sup>15</sup> *Chmielowski P.* Op. cit. S. 352.

<sup>16</sup> *Matlak-Piwowarska D.* Op. cit. S. 18.

<sup>17</sup> *Tretiak J.* Bohdan Zaleski. 1802—1831. Kraków, 1911. S. 138.

<sup>18</sup> *Matlak-Piwowarska D.* Op. cit. S. 9.

ющее озеро», где, по мнению Третьяка (и не без основания!), явственно видна переключка с посланием русского поэта «К Воейкову»: в раскованности фантазии и создании экзотической картины кавказской природы<sup>19</sup>.

Залескому были близки тенденции сентиментализма в творчестве Жуковского. «Соловей польской поэзии», как называл его Мицкевич, хорошо знал поэзию русского собрата, часто обращался к ней как к высоким образцам романтической поэзии.

О моде «на Жуковского» в начале 20-х годов минувшего века в Польше свидетельствует и такой факт, как появление баллады второстепенного варшавского поэта, друга Б. Залеского — С. Витвицкого «Вечер св. Анджея» (1824). Она была написана под непосредственным впечатлением от «Светланы» Жуковского. Сразу же после публикации этой баллады в Варшаве разгорелся спор о том — является ли она плагиатом. Поэт назвал ее в подзаголовке балладой «из украинской песни», претендуя на оригинальность, а затем, в ответ на обвинение в плагиате, выступил в печати с мало убедительным объяснением, в котором пытался утверждать, что его сюжет взят якобы из украинской песни. Однако сходство со «Светланой» бросалось в глаза (и в сюжете, и в образах, и в стихотворном размере). Критика уже в 1825 г. и позднее убедительно показывала прямую зависимость баллады Витвицкого от стихотворения Жуковского<sup>20</sup>.

После появления прекрасного перевода «Светланы», сделанного известным тогда уже поэтом виленьского кружка Мицкевича — А. Э. Одыньцом в 1825 г., зависимость от нее «Вечера св. Анджея» для польских читателей стала особенно наглядна. Перевод Одыньцом «Светланы» приходится на вершинный период развития «балладомании» в Польше. (Напомним, что в это же время распространилось множество подражаний балладам Мицкевича.) Однако «Светлана» в польском переводе, как отмечает Матлак-Пивоварска, «заняла особое место, не только как перевод, но и как оригинальное по содержанию и форме произведение, воплощающее романтический взгляд на

<sup>19</sup> *Tretiak J. Bohdan Zaleski // Tretiak J. Karta z dziejów romantyzmu polskiego. Kraków, 1911. S. 142, 433.*

<sup>20</sup> *Zdziarski St. Witwicki i Żukowski // Zdziarski St. Szkice literackie. Lwów; W-wa, 1903; Францев Вл. «Светлана» В. А. Жуковского и «Wieczór św. Andrzeja» Ст. Витвицкого // Рус. филол. вестн. Варшава, 1906. № I—II.*

мир»<sup>21</sup>. Несомненно, польских поэтов привлекал близкий им по духу славянский колорит баллад Жуковского, побуждая их обращаться к польскому, литовскому и украинскому фольклору, и в этом проявилась их славянская историко-культурная и генетическая общность. Не случайно А. Э. Одынец переводит из Жуковского сказку о «Спящей царевне» (1831), высоко оценивает необыкновенное переводческое дарование русского поэта. «Переводы Жуковского — это шедевры», — писал он в письме к И. Ходзьке от 9 мая 1830<sup>22</sup>.

Как уже сказано, выход в свет баллад и романсов А. Мицкевича стал подлинным рождением польского романтизма, его поэтической и теоретической программой. Баллады Мицкевича отличались национальным характером, необычным разнообразием формы и простотой языка, мастерским переосмыслением фольклора, богатством интонаций — от лирической до сатирической. Все было ново, свежо, самобытно, поэтично и глубоко национально.

Вместе с тем польская критика указывает на вдохновляющую роль баллады Запа в формировании замысла баллад автора «Дзядов» (С. Свирко, Л. Суханек, Матлак-Пивоварска), а от нее нить ведет к Жуковскому (вспомним «Нерину» Запа). Новаторская роль и значение Мицкевича как главы польской романтической поэзии бесспорны. Но в юности Мицкевич, как и его окружение, жадно воспринимал все новые веяния эпохи. И он и Зап были среди молодых поэтов, слушавших «Людмилу» в стенах Виленского университета. По мнению многих польских критиков, непосредственно под влиянием Жуковского была создана баллада Мицкевича «Бегство». Дата ее написания оспаривается (предполагается 1822 год, хотя впервые она была опубликована лишь в 1832 г.)<sup>23</sup>. В отличие от многочисленных польских подражаний это произведение сотворено уже рукой настоящего, оригинального мастера и несет на себе отпечаток его неповторимой личности. Непосредственный отклик на знакомство с русскими балладами Жуковского имеется лишь в одной балладе Мицкевича — «Бегство».

В основу этой баллады, так же как и у Жуковского, положен мотив бюргеровской «Леноры», но взятый поль-

<sup>21</sup> *Matlak-Piwowarska D.* Op. cit. S. 24.

<sup>22</sup> *Odyniec A. E.* Op. cit. S. 206.

<sup>23</sup> *Kolessa O.* Mickiewicz i Szewczenko. Львів, 1894. S. 29—34; *Tretniak J.* Wstęp // Dzieła Adama Mickiewicza. В. м. 1896. Т. 1.

ским поэтом не у немецкого автора, а из переложения Жуковского. В «Бегстве» мертвец тоже похищает свою панну. Старая ведьма ворожит ей на обручальных кольцах, колдовскими чарами вызывает ее возлюбленного, и панна бежит с ним на гору Мендога. Во время бешеной ночной скачки она по просьбе возлюбленного выбирает молитвенник, потом четки, а затем и крестик, во имя любви отрекаясь от бога и веры. Вместе с мертвецом панна исчезает в могиле. В заключительных строках ксендз творит над ними молитву.

Сюжет баллады Мицкевича вбирает в себя сюжет «Людмилы» и «Светланы», из последней — главным образом сцену гадания, которая дана в духе народного литовского обряда. Обращает на себя внимание и тот факт, что действие обеих баллад происходит в Литве и т. д. Между этими балладами существует прямая фразеологическая перекличка.

У Жуковского («Светлана»):  
Год промчался — вести нет;

Светит луч денницы;  
Шумный бьет крылом петух,  
День встречая пеньем <sup>24</sup>.

Особенно много аналогий между «Бегством» и «Людмилой».

У Жуковского («Людмила»):  
Лишь полночный час пробьет —

Мы коней своих седлаем (<...>

Поздно я пустился в путь.

Ты моя; моею будь...  
Конь, мой конь, быстрее мчяся;  
Месяц тучами закрыт  
«Где ж, скажи, твой тесный дом?» —  
«Там, в Литве, краю чужом:

Хладен, тих, уединенный,  
Светит месяц, дол серебритя;  
Мертвый с девицею мчитя...

У Мицкевича:

On wojuje — rok upłynął,

On nie wraca może zginął  
Błyska zorza z wchodnichstron...  
Biją dzwony, pieją kury <sup>25</sup>.

У Мицкевича:

«Zegar wybił» — Wywaj zdrowa.

Koń mój zarzął, koń mój czeka;

Albo wstawaj, na koń siądź

I na wieki moja bądź.  
W cwał, mój koniu, koniu w cwał,  
Miesiąc na dół schodzi z chmur  
Gdzie mnie wieszysz? —  
«Gdzie?» — do domu

Dom mój na górze Mendoga

Miesiąc świesi — jeździec leci  
Po zarolach i po krzach...

В своем примечании к балладе «Бегство» Мицкевич писал: «Гора Мендога под Новогрудком превращена в

<sup>24</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 23.

<sup>25</sup> Mickiewicz A. Dzieła. W-wa, 1955. Т. 1. S. 515.

кладбище, поэтому в тех околицах Литвы выражение — идти на мендоговую гору — значит умереть». И далее он пишет, что создал свою балладу по типу песенки, которую когда-то слышал в Литве на польском языке. «Содержание и композицию я сохранил в точности, но в памяти у меня сохранилось лишь несколько строф народной песни, и они послужили мне за образец стиля»<sup>26</sup>.

Это примечание смутило позднейших исследователей и критиков, так как даже специалисты-фольклористы не смогли указать, какую именно песню имеет в виду Мицкевич. Они попросту не нашли такой. Скорее, надо говорить о стилизации баллады «Бегство» под литовский фольклор с использованием мотивов (как сюжетных, так и стиливых) из баллад Жуковского.

Мицкевич хорошо знал баллады русского поэта, но, оттолкнувшись от них, он создает свое, подлинно оригинальное произведение, поэтическое, образное, художественный уровень которого достойно соперничает и с Жуковским, и с Бюргером.

Баллада Мицкевича более экспрессивна, напряженна динамична. Ее колорит мрачнее, в ней отсутствуют сентиментально-акварельные зарисовки природы, столь пленительные у Жуковского. У Мицкевича пейзаж подчеркнута романтический, таящий опасность: «глухой лес», «карканье ворон», светящиеся волчьи глаза, «бледный огонек над могилами». Динамичность балладе «Бегство» придает и рефрен-приказание, обращенное к коню: «W swał, mój koniu, w swał». У Жуковского рефрен носит скорее описательный характер («Светит месяц, дол сребрится; // Мертвый с девицею мчится») или выражает просьбу («Конь, мой конь, быстрее мчися // «Конь, мой конь, бежит песок»). Настроение ужаса и драматизм ситуации у Мицкевича подчеркнуты не только колдовским гаданием, но и отступничеством героини от бога. В целом же в балладе Мицкевича более проработано и углублено эпическое начало. У Жуковского весь сюжет дан лиричнее, это достигается и путем более развернутых описаний природы, более светлого лиризма вообще, более мягких красок в самом лирическом повествовании в авторской речи и в речи (диалоге) его героев.

Не случайно и критика прошлого обратила внимание на сходство баллады «Бегство» с балладами Жуковского (О. Колесса, С. Здьярский).

<sup>26</sup> Ibid.

Связь Мицкевича с русской поэзией особенно укреплется во время его ссылки в Россию (1824—1829). Интересные наблюдения в этой области сделали польские исследователи (Х. Фельчакувна и др.), показавшие близость двух баллад Мицкевича, написанных им в России, «Дозор» («Воевода») и «Три Будрыса», с балладами Жуковского. Они обнаружили, что в «украинской» балладе «Воевода» и «Литовской» балладе «Три Будрыса» использована строфика баллады Жуковского «Замок Смальгольм» (1822), хотя Жуковский применяет анапест, а Мицкевич — амфибрахий. Пушкин, когда переводил «Три Будрыса», воспроизвел форму строфы оригинала. «Так была перенесена в русскую поэзию польская строфа, вдохновленная Жуковским»<sup>27</sup>, — пишет критик.

Некоторую отдаленную аналогию можно провести между сюжетами баллад «Воевода» и «Замок Смальгольм»: мотив измены жены, о которой узнает муж, возвращаясь домой, и последующая затем расправа с неверной. Но на этом аналогия кончается. Оригинальность баллады Мицкевича, ее социальная заостренность, бунтарское, сатирическое начало были истинным открытием польского поэта. «Воевода» и «Три Будрыса» — замечательные достижения поэта-романтика, свидетельствующие о зрелости его таланта, о больших возможностях балладного жанра, засверкавшего под пером мастера подлинно народным оптимизмом и юмором.

Пять лет, проведенных Мицкевичем в России, стали периодом творческого взлета поэта. И в этом процессе огромную роль сыграло литературное окружение, знакомство с лучшими представителями русской литературы: Пушкиным, Вяземским, Жуковским и др. Личные контакты польского поэта с Жуковским — ценное свидетельство дружественных отношений между ними. В своих письмах к друзьям юности Мицкевич с благодарностью и огромным уважением вспоминает о Жуковском и его расположении к нему, не раз подтвержденном на деле. «Это человек редкого характера, редкой честности и мой искренний друг», — писал Мицкевич И. Лелевелю в 1829 г. о Жуковском<sup>28</sup>.

В письмах поэта из России имя Жуковского упоминается очень часто. «Жуковский, с которым я позна-

<sup>27</sup> *Wazyk A. Mickiewicz i wersyfikacja narodowa. W-wa, 1954. S. 111.*

<sup>28</sup> *Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 426.*

комился, — сообщает Мицкевич Одыньцу, — и который очень ко мне благосклонен, писал, что если возьмется за перо, то посвятит его переводу моих стихов» (1828)<sup>29</sup>.

В письмах своим друзьям А. Мицкевич не устает повторять о дружеских чувствах, связавших его с его новыми знакомыми: «Познакомился я в столице с русскими литераторами: Жуковским, Козловым и другими, из коих многие дали мне доказательство искреннего расположения» (Томашу Зану, 1828)<sup>30</sup>.

Жуковский с большой сердечностью относился к ссыльному поэту. В письме к А. Елагиной он писал: «Ваш Мицкевич был у меня. Мне он очень по сердцу. Он должен быть великий поэт»<sup>31</sup>. Жуковский ходатайствовал за польского поэта относительно разрешения ему выехать за границу. В связи с этим Мицкевич пишет письмо Жуковскому (от 16/28 февраля 1829 г.), в котором сообщает о себе «исторические», т. е. об аресте и ссылке, сведения. Для Жуковского, собиравшегося ехать в Варшаву, он пишет заметку, которая должна была ему помочь разобраться в тамошнем обществе. Мицкевич характеризует польских писателей и некоторых деятелей, особо выделяя среди них Иоахима Лелевеля: «...историк, бывший профессор всеобщей истории в Виленском университете, уволенный по рапорту Новосильцева; в настоящее время депутат сейма. Особенно рекомендую его вашему дружескому вниманию. Я люблю и уважаю его как родного отца»<sup>32</sup>. Он стремился сблизить Жуковского с Лелевелем, о чем неоднократно писал последнему в своих письмах из Берлина в 1829 г. Среди польских писателей Мицкевич выделяет две группы: поэтов-классиков и поэтов-романтиков. К последним он относит Б. Залеского («один из наших лучших поэтов») и А. Э. Одыньца («мой университетский товарищ, превосходный поэт, переводчик вашей „Светланы“») <sup>33</sup>.

Высокое мнение о Жуковском и его поэзии Мицкевич сохранил и много лет спустя, когда в литературных статьях и лекциях в Коллеж де Франс будет говорить о русской литературе и о самых близких для него русских писателях. В знаменитой статье-некрологе о Пушкине — «Пушкин и литературное движение в России» (1837) — он высоко оценил роль Жуковского в русской литературе и становлении поэтического таланта Пушки-

<sup>29</sup> Там же. С. 397.

<sup>30</sup> Там же. С. 399.

<sup>31</sup> Там же. С. 641.

<sup>32</sup> Там же. С. 417.

<sup>33</sup> Там же. С. 418.



на: «... молодежь Царского Села находила противоядие против иностранного влияния в чтении поэтических произведений, особенно Жуковского. Этот знаменитый человек, сперва подражатель немецких писателей, затем их соперник, прилагал усилия к тому, чтобы придать русской поэзии национальный характер, воспевая предания и исторические события родной страны. Таким образом, Жуковский начал воспитание Пушкина...»<sup>34</sup>

Обращает на себя внимание удивительная перекличка Белинского (1843) с Мицкевичем в оценке роли и значения автора «Людмилы» для русской литературы и для Пушкина. Оба дают ему блестящую историко-эстетическую оценку, подчеркивают его самобытность и непревзойденный талант в переводческом деле, считают Жуковского не просто представителем романтизма в России, а его зачинателем и показывают место этого поэта в русской литературе («Пушкин имел своим предшественником Жуковского», — пишет Белинский <sup>35</sup>). Думается, однако, что Мицкевич, как чужестранец, вернее и точнее подметил еще одну очень важную особенность творчества Жуковского — его русский национальный характер, тогда как Белинский во второй статье «Сочинения Александра Пушкина», характеризуя Жуковского, не склонен говорить о том, что в творчестве поэта «Русью пахнет»<sup>36</sup>, хотя и с восторгом пишет, что он приучает любить Шиллера как «своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русскою речью...»<sup>37</sup>.

Мицкевич упоминает о Жуковском и о своих лекциях в Коллеж де Франс, прочитанных им в 1840—1844 гг., говоря о нем как о замечательном писателе и поэте, «исполненном благородства, изящества и чувства»<sup>38</sup>.

Таким образом, взаимоотношения Жуковского и Мицкевича являются ценнейшим свидетельством, подтверждающим глубокую не только личную, но и творческую связь Василия Андреевича Жуковского с польским романтизмом и польскими романтиками.

Своим творчеством, и в первую очередь «русскими» балладами, он способствовал становлению национального характера польского романтизма в ранний период его формирования.

<sup>34</sup> Там же. Т. 4. С. 90.

<sup>35</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 254.

<sup>36</sup> Там же. С. 269. <sup>37</sup> Там же. С. 292.

<sup>38</sup> Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 96.

## Содержание

От редколлегии . . . . . 3

---

### 1

---

#### ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ПОЭТИКИ ЖУКОВСКОГО

<i>А. А. Смирнов.</i>	Романтический принцип «самовыражения» в лирике В. А. Жуковского . . .	11
<i>Н. И. Прокофьев.</i>	Образы прошлого в поэтическом мире Жуковского . . . . .	28
<i>С. Е. Шаталов.</i>	Характерология элегий и баллад Жуковского (к вопросу о единстве художественного мира поэта) . . . . .	48
<i>А. С. Курилов.</i>	Методологические уроки В. А. Жуковского — критика, теоретика и историка литературы . . . . .	69
<i>И. Я. Лосиевский.</i>	Литературно-философский кружок пансионера В. Жуковского . . . . .	85
<i>Г. Г. Елизаветина.</i>	Наследие Жуковского и революционно-демократическая критика . . . . .	97

---

### 2

---

#### ЖУКОВСКИЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII—XIX В.

<i>Э. Л. Афанасьев.</i>	Настроения и мотивы русской литературы XVIII в. в наследии Жуковского	117
<i>Л. И. Кашкина.</i>	Традиции русского ораторского искусства в гражданско-патриотической лирике В. А. Жуковского . . . . .	132
<i>А. С. Янушкевич.</i>	Влияние сентиментализма на Жуковского-поэта . . . . .	152
<i>В. А. Кошелев.</i>	Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова . . . . .	170
<i>В. Ю. Троицкий.</i>	Значение поэзии Жуковского в развитии русской романтической прозы . . . . .	193
<i>В. И. Коровин, А. А. Макаров</i>	Этапы развития русской поэзии: Жуковский и Пушкин . . . . .	206
<i>В. И. Сахаров.</i>	Жуковский в творческой биографии Гоголя . . . . .	237

## ЖУКОВСКИЙ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>С. С. Аверинцев.</i>	Размышления над переводами Жуковского . . . . .	251
<i>С. В. Тураев.</i>	Шиллер в переводах В. А. Жуковского . . . . .	275
<i>Ф. З. Канунова.</i>	Восприятие Жуковским идей Ж.-Ж. Руссо . . . . .	289
<i>А. Г. Пиотровская.</i>	В. А. Жуковский и польские романтики	305

Научное издание

**ЖУКОВСКИЙ**

*и литература конца XVIII—XIX века*

*Утверждено к печати*

*Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР*

Редактор издательства *Т. А. Белопасцева*  
 Художник *Е. А. Михельсон*  
 Художественный редактор *М. Л. Храмов*  
 Технический редактор *М. Ю. Соловьева*  
 Корректор *Е. Л. Сысоева*

ИБ № 31935

Сдано в набор 19.01.88. Подписано к печати 06.06.88. А-04906

Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типографская № 1.

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая

Усл. печ. л. 16,9. Усл. кр. отт. 16,9. Уч.-изд. л. 18,2

Тираж 3000 экз. Тип. зак. 30

Цена 3 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»  
 117864 ГСП-7, Москва В-485 Профсоюзная ул., 90

4-я типография издательства «Наука»

630077, Новосибирск, 77, Ставиставского, 25.