

ТОМ
III

В. А. ЖУКОВСКИЙ
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ

В. А. ЖУКОВСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ

ТОМ ТРЕТИЙ

БАЛЛАДЫ



A decorative border of leaves and flowers surrounds the central text.

В. А. ЖУКОВСКИЙ
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ

ТОМ ТРЕТИЙ
БАЛЛАДЫ

В. А. ЖУКОВСКИЙ



**ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ**

В ДВАДЦАТИ ТОМАХ

В. А. ЖУКОВСКИЙ

ТОМ ТРЕТИЙ

БАЛЛАДЫ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР

Москва 2008

ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8
Ж 86

Томский государственный университет

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 06-04-16001

Жуковский В. А.

Ж 86 Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах / Ред. коллегия: И. А. Айзикова, Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова, Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева, А. В. Петров, И. А. Поплавская, Н. Б. Реморова, А. С. Янушкевич (гл. редактор). — Т. 3. Баллады / Сост. и ред. Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова. — М.: Языки славянских культур, 2008. — 456 с.

ISBN 978-5-9551-0237-5

Полное собрание сочинений В. А. Жуковского впервые в эдиционной практике представляет наследие великого русского поэта в максимально полном на сегодняшний день объеме. Тексты Жуковского даны на основе критического осмысления всех известных автографов поэта и прижизненных публикаций.

В настоящий том включены все 39 канонических баллад Жуковского и две незавершенные.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8

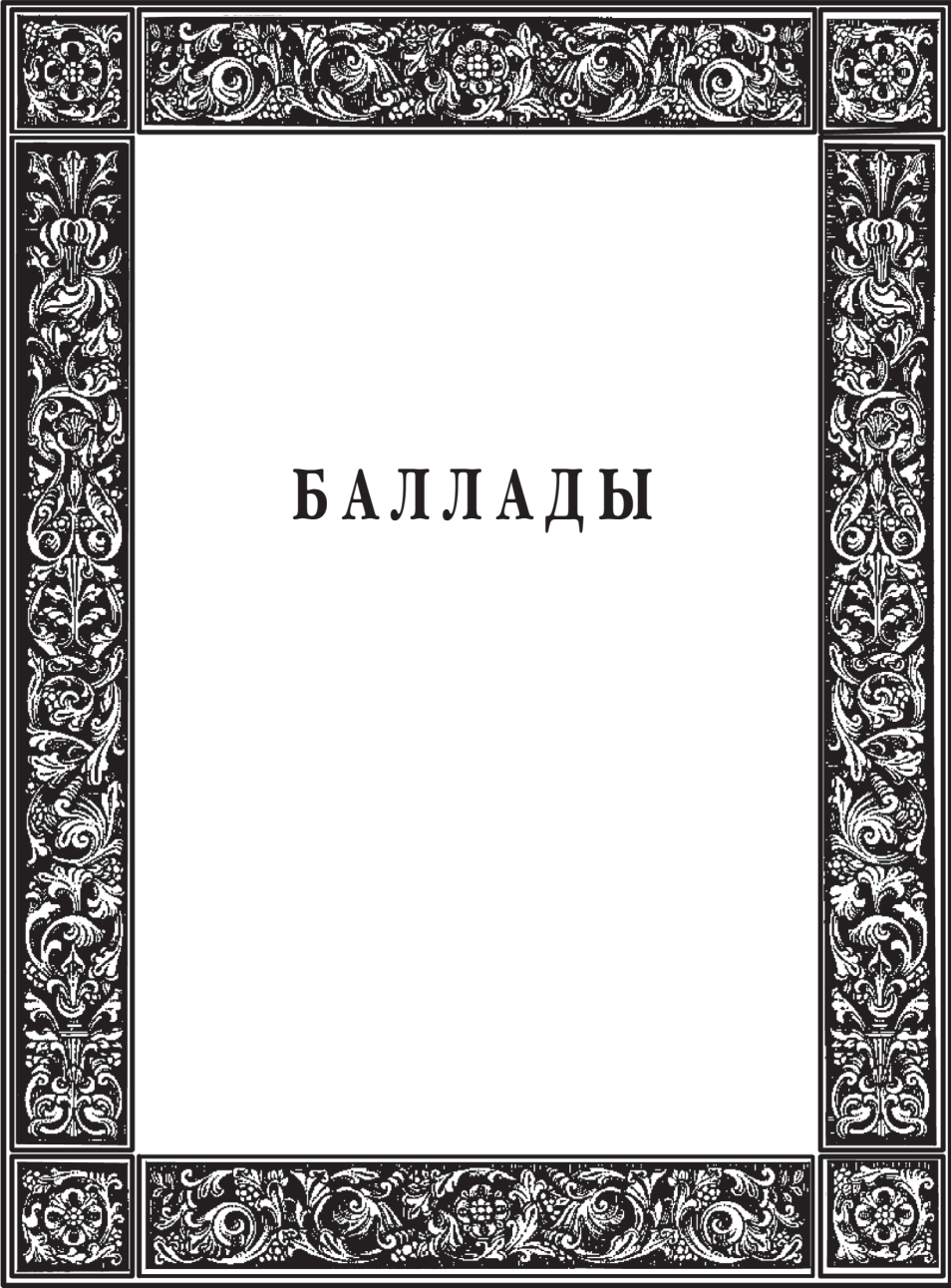
На фронтиспие

В. А. Жуковский. Гравюра Ф. Вендрамини с портрета О. Кипренского (1817)

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0237-5

© Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова.
Редакция тома 3, 2008
© Языки славянских культур, оригинал-макет, 2008



БАЛЛАДЫ

ЛЮДМИЛА

«Где ты, милый? Что с тобою?
С чужеземною красою,
Знать, в далекой стороне
Изменил, неверный, мне;
Иль безвременно могила
Светлый взор твой угасила». —
Так Людмила, приуныв,
К персям очи преклонив,
На распутии вздыхала.
10 «Возвратится ль он, — мечтала, —
Из далеких, чуждых стран
С грозной ратню славян?»

Пыль туманит отдаленье;
Светит ратных ополченье;
Топот, ржание коней;
Трубный треск и стук мечей;
Прахом панцири покрыты;
Шлемы лаврами обвиты;
20 Близко, близко ратных строй;
Мчатся шумною толпой
Жены, чада, обрученны...
«Возвратились незабвенны!..»
А Людмила?.. Ждет-пождет...
«Там дружину он ведет;

Сладкий час соединенье!..»
Вот проходит ополченье;
Миновался ратных строй...
Где ж, Людмила, твой герой?
Где твоя, Людмила, радость?
30 Ах! прости, надежда-сладость!

Все погибло: друга нет.
Тихо в терем свой идет,
Томну голову склонила:
«Расступись, моя могила;
Гроб, откройся; полно жить;
Дважды сердцу не любить».

40 «Что с тобой, моя Людмила? —
Мать со страхом возопила.
О, спокой тебя Творец!» —
«Милый друг, всему конец;
Что прошло — невозвратно;
Небо к нам неумолимо;
Царь небесный нас забыл..
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполненье?
Где святое Провиденье?
Нет, немилостив Творец;
Все прости; всему конец».

50 «О Людмила, грех роптанье;
Скорбь — Создателя посланье;
Зла Создатель не творит;
Мертвых стон не воскресит». —
«Ах! родная, миновалось!
Сердце верить отказалось!
Я ль, с надеждой и мольбой,
Пред иконою святой
Не точила слез ручьями?
Нет, бесплодными мольбами
Не призвать минувших дней;
60 Не цвести душе моей.

Рано жизнью насладилась,
Рано жизнь моя затмилась,
Рано прежних лет краса.
Что взирать на небеса?
Что молить неумолимых?
Возвращу ль невозвратимых?» —

«Царь небес, то скорби глас!
Дочь, вспомни смертный час;
Кратко жизни сей страданье;
70 Рай — смиренным воздаянье,
Ад — бунтующим сердцам;
Будь послушна небесам».

«Что, родная, муки ада?
Что небесная награда?
С милым вместе — всюду рай;
С милым розно — райский край
Безотрадная обитель.
Нет, забыл меня Спаситель!» —
Так Людмила жизнь кляла,
20 Так Творца на суд звала...
Вот уж солнце за горами;
Вот усыпала звездами
Ночь спокойный свод небес;
Мрачен дол, и мрачен лес.

Вот и месяц величавой
Встал над тихою дубравой:
То из облака блеснет,
То за облако зайдет;
С гор простерты длинны тени;
90 И лесов дремучих сени,
И зеркало зыбких вод,
И небес далекий свод
В светлый сумрак облеченны...
Спят пригорки отдаленны,
Бор заснул, долина спит...
Чу!.. полночный час звучит.

Потряслись дубов вершины;
Вот повеял от долины
Перелетный ветерок...
100 Скачет по полю ездов:
Борзый конь и ржет и пышет.
Вдруг... идут... (Людмила слышит)

На чугунное крыльцо...
Тихо брякнуло кольцо...
Тихим шёпотом сказали...
(Все в ней жилки задрожали).
То знакомый голос был,
То ей милый говорил:

«Спит, иль нет, моя Людмила?
110 Помнит друга, иль забыла?
Весела, иль слезы льет?
Встань, жених тебя зовет». —
«Ты ль? Откуда в час полночи?
Ах! едва прискорбны очи
Не потухнули от слез.
Знать, тронулся Царь небес
Бедной девицы тоскою?
Точно ль милый предо мною?
Где же был? Какой судьбой
120 Ты опять в стране родной?»

«Близ Наревы дом мой тесный.
Только месяц поднебесный
Над долиною взойдет,
Лишь полночный час пробьет —
Мы коней своих седлаем,
Темны кельи покидаем.
Поздно я пустился в путь.
Ты моя; мою будь...
Чу! совы пустынной крики.
130 Слышишь? Пенье, брачны лики.
Слышишь? Борзый конь заржал.
Едем, едем, час настал».

«Переждем хоть время ночи;
Ветер встал от полуночи;
Хладно в поле, бор шумит;
Месяц тучами закрыт». —
«Ветер буйный перестанет;
Стихнет бор, луна проглянет;

Едем, нам сто верст езды.
140 Слышишь? Конь грызет бразды,
Бьет копытом с нетерпенья.
Миг нам страшен замедленья;
Краткий, краткий дан мне срок;
Едем, едем, путь далек».

«Ночь давно ли наступила?
Полночь только что пробила.
Слышишь? Колокол гудит». —
«Ветер стихнул; бор молчит;
Месяц в водный ток глядится;
150 Мигом борзый конь домчится». —
«Где ж, скажи, твой тесный дом?» —
«Там, в Литве, краю чужом:
Хладен, тих, уединенный,
Свежим дерном покровенный;
Саван, крест и шесть досток.
Едем, едем, путь далек».

Мчатся всадник и Людмила.
Робко дева обхватила
Друга нежною рукой,
160 Прислонясь к нему головой.
Скоком, лётom по долинам,
По буграм и по равнинам;
Пышет конь, земля дрожит;
Брызжут искры от копыт;
Пыль катится вслед клубами;
Скачут мимо них рядами
Рвы, поля, бугры, кусты;
С громом зыблются мосты.

Светит месяц, дол сребрится;
170 Мертвый с девицею мчится;
Путь их к келье гробовой.
«Страшно ль, девица, со мной?» —
«Что до мертвых? что до гроба?
Мертвых дом земли утроба». —

Чу! в лесу потрясся лист.
Чу! в глуши раздался свист.
Черный ворон встрепенулся;
Вздрогнул конь и отшатнулся;
Вспыхнул в поле огонек. —
120 «Близко ль, милый?» — «Путь далек».

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,
Прах оставя гробовой
С поздним месяца восходом,
Легким, светлым хороводом
В цепь воздушную свились;
Вот за ними понеслись;
Вот поют воздушны лики:
190 Будто в листьях повилики
Вьется легкий ветерок;
Будто плещет ручеек.

Светит месяц, дол сребрится;
Мертвый с девицею мчится;
Путь их к келье гробовой.
«Страшно ль, девица, со мной?» —
«Что до мертвых? что до гроба?
Мертвых дом земли утроба». —
200 «Конь, мой конь, бежит песок;
Чую ранний ветерок;
Конь, мой конь, быстрее мчися;
Звезды утренни зажглись,
Месяц в облаке потух.
Конь, мой конь, кричит петух».

«Близко ль, милый?» — «Вот примчались».
Слышат: сосны зашатались;
Слышат: спал с ворот запор;
Борзый конь стрелой на двор.
Что же, что в очах Людмилы?
210 Камней ряд, кресты могилы,

И среди них Божий храм.
Конь несется по гробам;
Стены звонкий вторят топот;
И в траве чуть слышный шёпот,
Как усонших тихий глас...
Вот денница занялась.

Что же чудится Людмиле?..
К свежей конь примчась могиле,
Бух в нее и с седоком.
220 Вдруг — глухой подземный гром;
Страшно доски затрещали;
Кости в кости застучали;
Пыль взвилася; обруч хлоп;
Тихо, тихо вскрылся гроб...
Что же, что в очах Людмилы?..
Ах, невеста, где твой милый?
Где венчальный твой венец?
Дом твой — гроб; жених — мертвец.

Видит труп оцепенелый:
230 Прям, недвижим, посинелый,
Длинным саваном обвит.
Страшен милый прежде вид;
Впалы мертвые ланиты;
Мутен взор полуоткрытый;
Руки сложены крестом.
Вдруг привстал... манит перстом...
«Кончен путь: ко мне, Людмила;
Нам постель — темна могила;
Завес — саван гробовой;
240 Сладко спать в земле сырой».

Что ж Людмила?.. Каменеет,
Меркнут очи, кровь хладеет,
Пала мертвая на прах.
Стон и вопли в облаках;
Визг и скрежет под землю;
Вдруг усоншие толпою

Потянулись из могил;
Тихий, страшный хор завыл:
«Смертных ропот безрассуден;
250 Царь Всевышний правосуден;
Твой услышал стон Творец;
Час твой бил, настал конец».

КАССАНДРА

Все в обители Приама
 Возвещало брачный час,
Запах роз и фимиама,
 Гимны дев и лирный глас.
Спит гроза минувшей брани,
 Щит и меч, и конь забыт,
Облечен в пурпурны ткани
 С Поликсеною Пелид.

10 Девы, юноши четами
 По узорчатым коврам,
Украшенные венками,
 Идут веселы во храм;
Стогны дышат фимиамом;
 В злато царский дом одет;
Снова счастье над Пергамом...
 Для Кассандры счастья нет.

20 Уклонясь от лирных звонов,
 Нелюдима и одна,
Дочь Приама в Аполлонов
 Древний лес удалена.
Сводом лавров осененна,
 Сбросив жрический покров,
Провозвестница священна
 Так роптала на богов:

«Там шумят веселых волны;
 Всем душа оживлена;
Мать, отец надеждой полны;
 В храм сестра приведена.
Я одна мечты лишена;
30 Ужас мне — что радость там;
Вижу, вижу: окрилена
 Мчится Гибель на Пергам.

Вижу факел — он светлеет
 Не в Гименовых руках;
И не жертвы пламя рдеет
 На стуженных облаках;
Зрю пиров угощение...
 Но... горé, по небесам,
Слышно бога приближенье,
40 Предметащего бедам.

И вотще мое стенанье,
 И печаль моя мне стыд:
Лишь с пустынями страданье
 Сердце сирое делит.
От счастливых отчужденна,
 Веселящимся позор,
Я тобой всех благ лишена,
 О предведения взор!

Что Кассандре дар вещанья
30 В сем жилище скромных чад
Безмятежного незнанья,
 И блаженных им стократ?
Ах! почто она предвидит
 То, чего не отвратит?..
Неизбежное придет,
 И грозящее сразит.

И спасу ль их, открывая
 Близкий ужас их очам?

Лишь незнание — жизнь прямая;
60 Знание — смерть прямая нам.
Феб, возьми твой дар опасной,
 Очи мне спеша затмить;
Тяжко истины ужасной
 Смертною скуделью быть.

Я забыла славить радость,
 Став пророчицей твоей.
Слепота погибшей сладость,
 Мирный мрак минувших дней,
70 С вами скрылись наслажденья!
 Он мне будущее дал,
Но веселие мгновенья
 Настоящего отнял.

Никогда покров венчальный
 Мне главы не осенит;
Вижу факел погребальный;
 Вижу: ранний гроб открыт.
Я с родными скучна младость
 Всю утратила в тоске —
20 Ах, могла ль делить их радость,
 Видя скорбь их вдалеке?

Их ласкает ожиданье;
 Жизнь, любовь передо мной;
Всё окрест очарованье —
 Я одна мертва душой.
Для меня весна напрасна;
 Мир цветущий пуст и дик...
Ах! сколь жизнь тому ужасна,
 Кто во глубь ее проник!

Сладкий жребий Поликсены!
90 С женихом рука с рукой,
Взор, любовью распаленный,
 И гордясь сама собой,

Благ своих не постигает:
В сновидениях златых
И бессмертья не желает
За один с Пелидом миг.

И моей любви открылся
Тот, кого мы ждем душой:
Милый взор ко мне стремился,
100 Полный страстною тоской...
Но — для нас перед богами
Брачный гимн не возгремит;
Вижу: грозно между нами
Тень Стигийская стоит.

Духи, бледною толпою
Покидая мрачный ад,
Вслед за мной и предо мною,
Неотступные летят;
110 В резвы юношески лики
Вносят ужас за собой;
Внемля радостные клики,
Внемлю их надгробный вой.

Там сокрытый блеск кинжала;
Там убийцы взор горит;
Там невидимого жала
Яд погибелью грозит.
Всё предчувствуя и зная,
В страшный путь сама иду:
Ты падешь, страна родная;
120 Я в чужбине гроб найду...»

И слова еще звучали...
Вдруг... шумит священный лес...
И зephyры глас примчали:
«Пал великий Ахиллес!»
Машут Фурии змиями,
Боги мчатся к небесам...

И карающий громами
Грозно смотрит на Пергам.

ПУСТЫННИК

«Веди меня, пустыни житель,
Святой анахорет;
Близка желанная обитель;
Приветный вижу свет.

Устал я: тьма кругом густая;
Запал в глуши мой след;
Безбрежней, мнится, степь пустая,
Чем дале я вперед».

10 «Мой сын (в ответ пустыни житель),
Ты призраком прельщен:
Опасен твой путеводитель —
Над бездной светит он.

Здесь чадам нищеты бездомным
Отверзта дверь моя,
И скудных благ уделом скромным
Делюсь от сердца я.

Войди в гостеприимну келью;
Мой сын, перед тобой
И брашно с жесткою постелью,
20 И сладкий мой покой.

Есть стадо... но безвинных кровью
Руки я не багрил:
Меня Творец своей любовью
Щадить их научил.

Обед снимаю непорочный
С пригорков и полей;
Деревья плод дают мне сочный,
Питье дает ручей.

30 Войди ж в мой дом — забот там чужды;
Нет блага в суете:
Нам малые даны здесь нужды;
На малый миг и те».

Как свежая роса денницы,
Был сладок сей привет;
И робкий гость, склоня зеницы,
Идет за старцем вслед.

40 В дичи глухой, непроходимой
Его таился кров —
Приют для сироты гонимой,
Для странника покров.

Непышны в хижине уборы,
Там бедность и покой;
И скрыгнули дверей растворы
Пред мирною четой.

И старец зрит гостеприимной,
Что гость его уныл,
И светлый огонек он в дымной
Печурке разложил.

50 Плоды и зелень предлагает
С приправой добрых слов;
Беседой скуку озлащает
Медлительных часов.

Кружится резвый кот пред ними;
В углу кричит сверчок;

Трещит меж листьями сухими
Блестящий огонек.

Но молчалив пришлец угрюмый;
Печаль в его чертах;
60 Душа полна прискорбной думы;
И слезы на глазах.

Ему пустынный отвечает
Сердечною тоской.
«О юный странник, что смущает
Так рано твой покой?

Иль быть убогим и бездомным
Творец тебе судил?
Иль предан другом вероломным?
Или вотще любил?

Увы! спокой себя: презренны
70 Утехи благ земных;
А тот, кто плачет, их лишенный,
Еще презренней их.

Приманчив дружбы взор лукавой:
Но ах! как тень, вослед
Она за счастьем, за славой,
И прочь от хилых бед.

Любовь... любовь Прелест игрою;
Отрава сладких слов;
Незрима в мире; лишь порою
80 Живет у голубков.

Но, друг, ты робостью стыдливой
Свой нежный пол открыл». —
И очи странник торопливой,
Краснея, опустил.

Краса сквозь легкий проникает
Стыдливости покров;
Так утро тихое сияет
Сквозь завес облаков.

90 Трещут перси; взор склоненный;
Как роза, цвет ланит...
И деву-прелесть изумленный
Отшельник в госте зрит.

«Простишь ли, старец, дерзновенье,
Что робкою стопой
Вошла в твое уединенье,
Где Бог один с тобой?»

100 Любовь надежд моих губитель,
Моих виновник бед;
Ищу покоя, но мучитель
Тоска за мною вслед.

Отец мой знатностию, славой
И пышностью гремел;
Я дней его была забавой;
Он все во мне имел.

И рыцари стеклись толпою:
Мне предлагали в дар
Те чистый, сходный с их душою,
А те притворный жар.

110 И каждый лестью вероломной
Привлечь меня мечтал...
Но в их толпе Эдвин был скромной;
Эдвин, любя, молчал.

Ему с смиренной нищетою
Судьба одно дала:

Пленять высокою душою;
И та моей была.

Роса на розе, цвет душистой
Фиалки полевой
Едва сравниться могут с чистой
120 Эдвиновой душой.

Но цвет с небесною росою
Живут единый миг;
Он одарен был их красою,
Я легкостию их.

Я гордой, хладною казалась;
Но мил он втайне был;
Увы! любя, я восхищалась,
Когда он слезы лил.

Несчастный! он не снес презренья;
130 В пустыню он помчал
Свою любовь, свои мученья —
И там в слезах увял.

Но я виновна; мне страданье;
Мне увядать в слезах;
Мне будь пустыня та изгнанье,
Где скрыт Эдвин прах.

Над тихою его могилкой
Конец свой встречу я —
И приношеньем тени милой
140 Пусть будет жизнь моя».

«Мальвина!» — старец восклицает,
И пал к ее ногам...
О чудо! их Эдвин лобзает;
Эдвин пред нею сам.

«Друг незабвенный, друг единой!
Опять, навек я твой!
Полна душа моя Мальвиной —
И здесь дышал тобой.

150 Забудь о прошлом; нет разлуки;
Сам Бог вещает нам:
Всё в жизни, радости и муки,
Отныне пополам.

Ах! будь и самый час кончины
Для двух сердец один:
Да с милой жизнью Мальвины
Угаснет и Эдвин».

АДЕЛЬСТАН

День багрянил, померкая,
Скат лесистых берегов;
Реин, в зареве сияя,
Пышен тек между холмов.

Он летучей влагой пены
Замок Аллен орошал;
Терема зубчаты стены
Он в потоке отражал.

10 Девы красные толпою
Из растворчатых ворот
Вышли на берег — игрою
Встретить месяца восход.

Вдруг плывет, к ладье прикован,
Белый лебедь по реке;
Спит, как будто очарован,
Юный рыцарь в челноке.

Алым парусом играет
Легкокрылый ветерок,
И ко берегу приплывает
20 С спящим рыцарем челнок.

Белый лебедь востепенулся,
Распустил криле свои;
Дивный плаватель проснулся —
И выходит из ладьи.

И по Рейну обратно,
С очарованной ладьей,
Поплыл тихо лебедь статной
И сокрылся из очей.

Рыцарь в замок Аллен входит:
30 Все в нем прелесть — взор и стан;
В изумленьи всех приводит
Красотою Адельстан.

Меж красавицами Лора
В замке Аллене была
Видом ангельским для взора,
Для души душой мила.

Графы, герцоги толпою
К ней стеклись из дальних стран —
Но умом и красотою
40 Всех был краше Адельстан.

Он у всех залог победы
На турнирах похищал;
Он вечерние беседы
Всех милее оживлял.

И приветны разговоры,
И приятный блеск очей

Влили нежность в сердце Лоры —
Милый стал супругом ей.

Исчезает сновиденье —
50 Вслед за днями мчатся дни:
Их в сердечном упоенье
И не чувствуют они.

Лишь случается порою,
Что, на воды взор склонив,
Рыцарь бродит над рекою,
Одинок и молчалив.

Но при взгляде нежной Лоры
Возвращается покой;
Оживают тусклы взоры
60 С оживленною душой.

Невидимкой пролетает
Быстро время — наконец,
Улыбаясь, возвещает
Другу Лора: «Ты отец!»

Но безмолвно и уныло
На младенца смотрит он.
«Ах! — он мыслит, — ангел милой,
Для чего ты в свет рожден?»

И когда обряд крещения
70 Патер должен был свершить,
Чтоб водою искупленья
Душу юную омыть:

Как преступник перед казнью,
Адельстан затрепетал;
Взор наполнился боязнью;
Хлад по членам пробежал.

Запинаясь, умоляет
 День обряда отложить.
«Сил недуг меня лишает
20 С вами радость разделить!»

Солнце спряталось за гору;
 Окропился луг росой;
Он зовет с собою Лору
 Встретить месяц над рекой.

«Наш младенец будет с нами:
 При дыханье ветерка,
Тихоструйными волнами
 Усыпит его река».

И пошли рука с рукою...
90 День на холмах догорал;
Молча, сумрачен душою,
 Рыцарь сына лобызал.

Вот уж поздно; солнце село;
 Отуманился поток;
Черен берег опустелой;
 Холодеет ветерок.

Рыцарь все молчит, печален;
 Все идет вдоль по реке;
Лоре страшно; замок Аллен
100 С час как скрылся вдалеке.

«Поздно, милый; уж седеет
 Мгла сырая над рекой;
С вод холодный ветер веет;
 И дрожит младенец мой».

«Тише, тише! Пусть седеет
 Мгла сырая над рекой;

Грудь моя младенца греет;
Сладко спит младенец мой».

«Поздно, милый; поневоле
110 Страх в мою теснится грудь;
Месяц бледен; сыро в поле;
Долог нам до замка путь».

Но молчит, как очарован,
 Рыцарь, глядя на реку...
Лебедь там плывет, прикован
 Легкой цепью к челноку.

Лебедь к берегу — и с сыном
 Рыцарь сесть в челнок спешит;
Лора вслед за паладином;
120 Обмлела и дрожит.

И, осанясь, лебедь статной
 Легкой цепью повлек
Вдоль по Рейну обратно
 Очарованный челнок.

Небо в Рейне дрожало,
 И луна из дымных туч
На ладью сквозь парус алой
 Проливала темный луч.

И плывут они безмолвны;
130 За кормой струя бежит;
Тихо плещут в лодку волны;
 Парус вздулся и шумит.

И на берегу молчанье;
 И на месяце туман;
Лора в робком ожиданье;
 В смутной думе Адельстан.

Вот уж ночи половина:
Вдруг... младенец стал кричать.
«Адельстан, отдай мне сына!» —
140 Возопила в страхе мать.

«Тише, тише; он с тобою.
Скоро... ах! кто даст мне сил?
Я ужасною ценою
За блаженство заплатил.

Спи, невинное творенье;
Мучит душу голос твой;
Спи, дитя; еще мгновенье,
И навек тебе покой».

Лодка к берегу — рыцарь с сыном
150 Выйти на берег спешит;
Лора вслед за паладином,
Пуще млеет и дрожит.

Страшен берег обнаженный;
Нет ни жила, ни древес;
Черен, дик, уединенный,
В стороне стоит утес.

И пещера под скалою —
В ней не зрело око дна;
И чернеет пред луною
160 Страшным мраком глубина.

Сердце Лоры замирает;
Смотрит робко на утес.
Звучно к бездне восклицает
Паладин: «Я дань принес».

В бездне звуки отразились;
Отзвук грянул вдоль реки;

Вдруг ... из бездны появились
Две огромные руки.

170 К ним приблизил рыцарь сына..
Цепенеющая мать,
Возопив, у паладина
Жертву бросилась отнять

И воскликнула: «Спаситель!..»
Глас достигнул к небесам:
Жив младенец, а губитель
Ниспровергнут в бездну сам.

Страшно, страшно застонало
В грозных сжавшихся когтях..
Вдруг все пусто, тихо стало
В глубине и на скалах.

СВЕТЛАНА

А. А. ВОЕЙКОВОЙ

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
10 В чашу с чистою водой
Клади перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Тускло светится луна
В сумраке тумана —
Молчалива и грустна
Милая Светлана.
«Что, подруженька, с тобой?»
20 Вымолви словечко;
Слушай песни круговой;
Вьнь себе колечко.
Пой, красавица: «Кузнец,
Скуй мне злат и нов венец,
Скуй кольцо златое;
Мне венчаться тем венцом,
Обручаться тем кольцом
При святом налое».

«Как могу, подружки, петь?»
30 Милый друг далёко;
Мне судьбина умереть
В грусти одинокой.
Год промчался — вести нет;
Он ко мне не пишет;
Ах! а им лишь красен свет,
Им лишь сердце дышит...
Иль не вспомнишь обо мне?
Где, в какой ты стороне?
Где твоя обитель?
40 Я молюсь и слезы лью!
Утоли печаль мою,
Ангел-утешитель».

Вот, в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе.
«Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
50 В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой:

Стукнет в двери милый твой
 Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
 Ужинать с тобою».

Вот красавица одна;
 К зеркалу садится;
60 С тайной робостью она
 В зеркало глядится;
Темно в зеркале; кругом
 Мертвое молчанье;
Свечка трепетным огнем
 Чуть лиет сиянье...
Робость в ней волнует грудь,
Страшно ей назад взглянуть,
 Страх туманит очи...
С треском пыхнул огонек,
Крикнул жалобно сверчок,
70 Вестник полуночи.

Подпершия локотком,
 Чуть Светлана дышит...
Вот... легохонько замком
 Кто-то стукнул, слышит;
Робко в зеркало глядит:
 За ее плечами
Кто-то, чудилось, блестит
 Яркими глазами...
Занялся от страха дух...
20 Вдруг в ее влетает слух
 Тихий, легкий шёпот:
«Я с тобой, моя краса;
Укротились небеса;
 Твой услышан ропот!»

Оглянулась... милый к ней
 Простирает руки.
«Радость, свет моих очей,

Нет для нас разлуки.
Едем! Поп уж в церкви ждет
90 С дьяконом, дьячками;
Хор венчальну песнь поет;
Храм блестит свечами».
Был в ответ умильный взор;
Идут на широкий двор,
В ворота тесовы;
У ворот их санки ждут;
С нетерпенья кони рвут
Повода шелковы.

Сели... кони с места враз;
100 Пышут дым ноздрями;
От копыт их поднялась
Вьюга над санями.
Скачут... пусто все вокруг,
Степь в очах Светланы;
На луне туманный круг;
Чуть блестят поляны.
Сердце вешее дрожит;
Робко дева говорит:
«Что ты смолкнул, милый?»
110 Ни полслова ей в ответ:
Он глядит на лунный свет,
Бледен и унылый.

Кони мчатся по буграм;
Топчут снег глубокий...
Вот в сторонке Божий храм
Виден одинокий;
Двери вихорь отворил;
Тьма людей во храме;
Яркий свет паникадил
120 Тускнет в фимиаме;
На середине черный гроб;
И гласит протяжно поп:
«Буди взят могилой!»
Пуше девица дрожит;

Кони мимо; друг молчит,
Бleden и унылой.

Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
130 Вьется над санями;
Ворон каркает: печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Подымая гривы;
Брежит в поле огонек;
Виден мирный уголок,
Хижинка под снегом.
Кони борзые быстрей,
Снег взрывая, прямо к ней
140 Мчатся дружным бегом.

Вот примчались... и вмиг
Из очей пропали:
Кони, сани и жених
Будто не бывали.
Одинокaя впотьмах
Брошена от друга
В страшных девица местах;
Вкруг метель и выюга.
Возвратиться — следу нет...
150 Виден ей в избушке свет:
Вот перекрестилась;
В дверь с молитвою стучит...
Дверь шатнулася... скрышит...
Тихо растворилась.

Что ж?.. В избушке гроб; накрыт
Белою запоной;
Спасов лик в ногах стоит;
Свечка пред иконой...
Ах! Светлана, что с тобой?
160 В чью зашла обитель?

Страшен хижины пустой
 Безответный житель.
Входит с трепетом, в слезах;
Пред иконой пала в прах,
 Спасу помолилась;
И с крестом своим в руке,
Под Святыми в уголке
 Робко притаилась.

170 Все утихло... вьюги нет...
 Слабо свечка тлится,
То пролет дрожащий свет,
 То опять затмится...
Все в глубоком, мертвом сне,
 Страшное молчанье...
Чу, Светлана!.. в тишине
 Легкое журчанье...
Вот, глядит: к ней в уголок
Белоснежный голубок
 С светлыми глазами,
180 Тихо вея, прилетел,
К ней на перси тихо сел,
 Обнял их крылами.

Смогло все опять кругом...
 Вот, Светлане мнится,
Что под белым полотном
 Мертвый шевелится...
Сорвался покров; мертвец
 (Лик мрачнее ночи)
190 Виден весь — на лбу венец,
 Затворены очи.
Вдруг... в устах сомкнутых стон;
Силится раздвинуть он
 Руки охладели...
Что же девица?.. Дрожит..
Гибель близко... но не спит
 Голубочек белый.

Встрепенулся, развернул
Легкие он крылья;
К мертвецу на грудь вспорхнул...
200 Всей лишенный силы,
Простонав, заскрежетал
Страшно он зубами
И на деву засверкал
Грозными очами...
Снова бледность на устах;
В закатившихся глазах
Смерть изобразилась...
Глядь, Светлана... о Творец!
Милый друг ее — мертвец!
210 Ах!.. и пробудилась.

Где ж?.. У зеркала, одна
Посреди светлицы;
В тонкий занавес окна
Светит луч денницы;
Шумным бьет крылом петух,
День встречая пеньем;
Все блестит... Светланин дух
Смутен сновиденьем.
«Ах! ужасный, грозный сон!
220 Не добро вещает он —
Горькую судьбину;
Тайный мрак грядущих дней,
Что сулишь душе моей,
Радость иль кручину?»

Села (тяжко ноет грудь)
Под окном Светлана;
Из окна широкий путь
Виден сквозь тумана;
Снег на солнышке блестит,
230 Пар алеет тонкий...
Чу!.. в дали пустой гремит
Колокольчик звонкий;
На дороге снежный прах;

Мчат, как будто на крылах,
Санки кони рыяны;
Ближе; вот уж у ворот;
Статный гость к крыльцу идет.
Кто?.. Жених Светланы.

240 Что же твой, Светлана, сон,
Прорицатель муки?
Друг с тобой; все тот же он
В опыте разлуки;
Та ж любовь в его очах,
Те ж приятны взоры;
Те ж на сладостных устах
Милы разговоры.
Отворяйся ж, Божий храм;
Вы летите к небесам,
250 Верные обеты;
Соберитесь, стар и млад;
Сдвинув звонки чаши, в лад
Пойте: многи леты!

* * *

Улыбнись, моя краса,
На мою балладу;
В ней большие чудеса,
Очень мало складу.
Взором счастливый твоим,
Не хочу и славы;
260 Слава — нас учили — дым;
Свет — судья лукавый.
Вот баллады толк моей:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в Провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье».

О! не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана...
Будь, Создатель, ей покров!
270 Ни печали рана,
Ни минутной грусти тень
К ней да не коснется;
В ней душа как ясный день;
Ах! да пронесется
Мимо — Бедствия рука;
Как приятный ручейка
Блеск на лоне дуга,
Будь вся жизнь ее светла,
Будь веселость, как была,
Дней ее подруга.

ИВИКОВЫ ЖУРАВЛИ

На Посидонов пир веселый,
Куда стекались чада Гелы
Зреть бег коней и бои певцов,
Шел Ивик, скромный друг богов.
Ему с крылатою мечтою
Послал дар песней Аполлон:
И с лирой, с легкою клюкою
Шел, вдохновенный, к Истму он.

Уже его открыли взоры
10 Вдали Акрокоринф и горы,
Слиянны с синевой небес.
Он входит в Посидонов лес...
Все тихо: лист не колыхнется;
Лишь журавлей по вышине
Шумящая станица вьется
В страны полуденны к весне.

«О спутники, ваш рой крылатый,
Досель мой верный провожатый,

Будь добрым знаменем мне.
20 Сказав: прости! родной стране,
Чужого берега посетитель,
Ищу приюта, как и вы;
Да отвратит Зевес-хранитель
Беду от странничей главы».

И с твердой верою в Зевеса
Он в глубину вступает леса;
Идет заглохшею тропой...
И зрит убийц перед собой.
Готов сразиться он с врагами;
30 Но час судьбы его приспел:
Знакомый с лирными струнами,
Напрячь он лука не умел.

К богам и к людям он взывает...
Лишь эхо стоны повторяет —
В ужасном лесе жизни нет.
«И так погибну в цвете лет,
Истлею здесь без погребенья
И не оплакан от друзей;
И сим врагам не будет мщенья,
40 Ни от богов, ни от людей».

И он боролся уж с кончиной...
Вдруг... шум от стаи журавлиной;
Он слышит (взор уже угас)
Их жалобно-стениящий глас.
«Вы, журавли под небесами,
Я вас в свидетели зову!
Да грянет, привлеченный вами,
Зевесов гром на их главу».

И труп узрели обнаженный:
30 Рукой убийцы искаженны
Черты прекрасного лица.
Коринфский друг узнал певца.

«И ты ль недвижим предо мною?
И на главу твою, певец,
Я мнил торжественной рукою
Сосновый положить венец».

И внемлют гости Посидона,
Что пал наперсник Аполлона...
60 Вся Греция поражена;
Для всех сердец печаль одна.
И с диким ревом иступленья
Пританов окружил народ
И вопит: «Старцы, мщенья, мщенья!
Злодеям казнь, их сгибни род!»

Но где их след? Кому приметно
Лицо врага в толпе несметной
Притекших в Посидонов храм?
Они ругаются богам.
70 И кто ж — разбойник ли презренный
Иль тайный враг удар нанес?
Лишь Гелиос то зрел священный,
Все озаряющий с небес.

С подъятой, может быть, главою,
Между шумящею толпою,
Злодей сокрыт в сей самый час
И хладно внемлет скорби глас;
Иль в капище, склонив колени,
Жжет ладан гнусною рукою;
80 Или теснится на ступени
Амфитеатра за толпой,

Где, устремив на сцену взоры
(Чуть могут их сдержать подпоры),
Пришед из ближних, дальних стран,
Шумя, как смутный океан,
Над рядом ряд, сидят народы;
И движутся, как в бурю лес,

Людьми кипящи переходы,
Всходя до синевы небес.

И кто сочтет разноплеменных,
90 Сим торжеством соединенных?
Пришли отсюда: от Афин,
От древней Спарты, от Микин,
С пределов Азии далекой,
С Эгейских вод, с Фракийских гор..
И сели в тишине глубокой,
И тихо выступает хор.

По древнему обряду, важно,
Походкой мерной и протяжной,
Священным страхом окружен,
100 Обходит вокруг театра он.
Не шествуют так персти чада;
Не здесь их колыбель была.
Их стана дивная громада
Предел земного перешла.

Идут с поникшими главами
И движут тощими руками
Свечи, от коих темный свет;
И в их ланитах крови нет;
Их мертвы лица, очи впалы;
110 И, свитые меж их власов,
Эхидны движут с свистом жалы,
Являя страшный ряд зубов.

И стали вокруг, сверкая взором;
И гимн запели диким хором,
В сердца вонзающий боязнь;
И в нем преступник слышит: *казнь!*
Гроза души, ума смутитель,
Эриний страшный хор гремит;
И, цепенея, внемлет зритель;
120 И лира, онемев, молчит:

«Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою!
Мы не дерзнем ему вослед;
Ему чужда дорога бед...
Но вам, убийцы, горе, горе!
Как тень, за вами всюду мы,
С грозой мщения во взоре,
Ужасные создания тьмы.

130 Не мните скрыться — мы с крылами;
Вы в лес, вы в бездну — мы за вами;
И, спутав вас в своих сетях,
Растерзанных бросаем в прах.
Вам покаянье не защита;
Ваш стон, ваш плач — веселье нам;
Терзать вас будем до Коцита,
Но не покинем вас и там».

140 И песнь ужасных замолчала;
И над внимавшими лежала,
Богинь присутствием полна,
Как над могилой, тишина.
И тихой, мерною стопою
Они обратно потекли,
Склонив главы, рука с рукою,
И скрылись медленно вдали.

150 И зритель — зыблемый сомненьем
Меж истиной и заблужденьем —
Со страхом мнит о Силе той,
Которая, во мгле густой
Скрываясь, неизбежима,
Вьет нити роковых сетей,
Во глубине лишь сердца зрима,
Но скрыта от дневных лучей.

И всё, и все еще в молчанье...
Вдруг на ступенях восклицанье:

«Парфений, слышишь?.. Крик вдали —
То Ивиковы журавли!»
И небо вдруг покрылось тьмою;
И воздух весь от крыл шумит;
И видят... черной полосой
160 Станица журавлей летит.

«Что? Ивик!..» Все поколебалось —
И имя Ивика помчалось
Из уст в уста... шумит народ,
Как бурная пучина вод.
«Наш добрый Ивик! наш сраженной
Врагом неизвестным поэт!..
Что, что в сем слове сокровенно?
И что сих журавлей полет?»

И всем сердцам в одно мгновение,
170 Как будто свыше откровенье,
Блеснула мысль: «Убийца тут;
То Эвменид ужасных суд;
Отмщение за певца готово;
Себе преступник изменил.
К суду и тот, кто молвил слово,
И тот, кем он внимаем был!»

И бледен, трепетен, смятенный,
Незапной речью обличенный,
Исторгнут из толпы злодей:
180 Перед седалище судей
Он привлечен с своим клеветом;
Смущенный вид, склоненный взор
И тщетный плач был их ответом;
И смерть была им приговор.

ВАРВИК

Никто не зрел, как ночью бросил в волны
Эвина злой Варвик;
И слышали одни берега безмолвны
Младенца жалкий крик.

От подданных погибшего губитель
Владыкой признан был —
И в Ирлингфор уже, как повелитель,
Торжественно вступил.

10 Стоял среди цветущия равнины
 Старинный Ирлингфор,
И пышные с высот его картины
 Повсюду видел взор.

Авон, шумя под древними стенами,
 Их пеной орошал,
И низкий берег с лесистыми холмами
 В струях его дрожал.

20 Там пламенел берегов на тихом склоне
 Закат сквозь редкий лес;
И трепетал во дремлющем Авоне
 С звездами свод небес.

Вдали, вблизи рассыпанные села
 Дымились по утрам;
От резвых стад равнина вся шумела,
 И вторил лес рогам.

Спешил, с пути прохожий совратясь,
 На Ирлингфор взглянуть,
И, красотой картин его пленясь,
 Он забывал свой путь.

Один Варвик был чужд красам природы:
30 Вотще в его глазах
Цветут леса, вися блещут воды,
 И радость на лугах.

И устремить, трепещущий, не смеет
 Он взора на Авон:
Оттоль зефир во слух убийцы веет
 Эдвинов жалкий стон.

И в тишине безмолвной полночи
 Все тот же слышен крик,
И чюдятся блистающие очи
40 И бледный, страшный лик.

Вотще Варвик с родных берегов уходит —
 Приюта в мире нет:
Страшилищем ужасным совесть бродит
 Везде за ним вослед.

И он пришел опять в свою обитель:
 А сладостный покой,
И бедности веселый посетитель,
 В дому его чужой.

Часы стоят, окованы тоскою;
50 А месяцы бегут..
Бегут — и день убийства за собою
 Невидимо несут.

Он наступил; со страхом провожает
 Варвик ночную тень:
Дрожи! (ему глас совести вещает) —
 Эдвинов смертный день!

Ужасный день: от молний небо блещет;
 Отвсюду вихрей стон;

60 Дождь ливня льет; волнами с воем плещет
Разлившийся Авон.

Вотще Варвик, среди веселый шума,
Цедит в бокал вино:
С ним за столом садится рядом Дума:
Питье отравлено.

Тоскующий и грозный призрак бродит
В толпе его гостей;
Везде пред ним: с лица его не сводит
Пронзительных очей.

70 И день угас, Варвик спешит на ложе...
Но и в тиши ночной,
И на одре уединенном то же;
Там сон, а не покой.

И мнит он зреть пришельца из могилы,
Тень брата пред собой;
В чертах болезнь, лик бледный, взор унылый
И голос гробовой.

Таков он был, когда встречал кончину;
И тот же слышен глас,
80 Каким молил он быть отцом Эдвину
Варвика в смертный час:

«Варвик, Варвик, свершил ли данно слово?
Исполнен ли обет?
Варвик, Варвик, возмездие готово;
Готов ли твой ответ?»

Воспрянул он — глас смолкнул — разъяренно
Один во мгле ночной
Ревел Авон — но для души смятенной
Был сладок бури вой.

Но вдруг—и въявь, средь шума и волнения,
90 Раздался смутный крик:
«Спеши, Варвик, спасись от потопленья;
Беги, беги, Варвик».

И к берегу он мчится — под стеною
Уже Авон кипит;
Глухая ночь; одето небо мглою;
И месяц в тучах скрыт.

И молит он с поднятыми руками:
«Спаси, спаси, Творец!»
И вдруг — мелькнул челнок между волнами;
100 И в челноке пловец.

Варвик зовет, Варвик манит рукою —
Не внемля шума волн,
Пловец сидит спокойно над кормою
И правит к брегу челн.

И с трепетом Варвик в челнок садится —
Стрелой помчался он...
Молчит пловец... молчит Варвик... вот, мнится,
Им слышен тяжкий стон.

На спутника устави́л кормщик очи:
110 «Не слышался ли крик?» —
«Нет, просвистал в твой парус ветер ночи, —
Смутясь, сказал Варвик.

Правь, кормщик, правь, не скоро челн домчится;
Гроза со всех сторон».
Умолкнули... плывут... вот снова мнится
Им слышен тяжкий стон.

«Младенца крик! он борется с волною;
На помощь он зовет». —

120 «Правь, кормщик, правь, река покрыта мглою,
Кто там его найдет?»

«Варвик, Варвик, час смертный зреть ужасно;
Ужасно умирать;
Варвик, Варвик, младенцу ли напрасно
Тебя на помощь звать?»

Во мгле ночной он бьется меж водами;
Облит он хладом волн;
Еще его не видим мы очами;
Но он... наш видит челн!»

130 И снова крик слабеющий, дрожащий,
И близко челнока...
Вдруг в высоте рог месяца блестящий
Прорезал облака;

И с яркими слилася лучами,
Как дым прозрачный, мгла,
Зрят на скале дитя между волнами;
И тонет уж скала.

140 Пловец гребет; челнок летит стрелою;
В смятении Варвик;
И озарен младенца лик луною;
И страшно бледен лик.

Варвик дрожит — и руку, страха полный,
К младенцу протянул —
И, со скалы спрыгнув младенец в волны,
К его руке прильнул.

И вмиг... дитя, челнок, пловец незримы;
В руках его мертвец:
Эдвинов труп, холодный, недвижимый,
Тяжелый, как свинец.

Утихло все — и небеса и волны:
150 Исчез в водах Варвик;
Лишь слышали одни берега безмолвны
Убийцы страшный крик.

БАЛЛАДА,
В КОТОРОЙ ОПИСЫВАЕТСЯ, КАК ОДНА СТАРУШКА ЕХАЛА НА
ЧЕРНОМ КОНЕ ВДВОЕМ, И КТО СИДЕЛ ВПЕРЕДИ

На кровле ворон дико прокричал:
Старушка слышит и бледнеет.
Понятно ей, что ворон тот сказал:
Слегла в постель, дрожит, хладеет.

И вопит скорбно: «Где мой сын-чернец?
Ему сказать мне слово дайте;
Увы! я гибну; близок мой конец;
Скорей, скорей! не опоздайте!»

И к матери идет чернец святой:
10 Ее услышать покаянье;
И Тайные дары несет с собой,
Чтоб утолить ее страданье.

Но лишь пришел к одру с Дарами он,
Старушка в трепете завyla;
Как смерти крик ее протяжный стон...
«Не приближайся! — возопила.—

Не подноси ко мне святых Даров;
Уже не в пользу покаянье...»
20 Был страшен вид ее седых волос
И страшно груди колыханье.

Дары святые сын отнес назад
И к страждущей приходит снова;

Кругом бродил ее потухший взгляд;
Язык искал, немея, слова.

«Вся жизнь моя в грехах погребена,
Меня отвергнул Искушитель;
Твоя ж душа молитвой спасена,
Ты будь души моей спаситель.

Здесь вместо дня была мне ночи мгла;
30 Я кровь младенцев проливала,
Власы невест в огне волшебном жгла
И кости мертвых похищала.

И казнь лукавый обольстителю мой
Уж мне готовит в адской злобе;
И я, смутив чужих гробов покой,
В своем не успокоюсь гробе.

Ах! не забудь моих последних слов:
Мой труп, обвитый пеленою,
40 Мой гроб, мой черный гробовой покров
Ты окропи святой водою.

Чтоб из свинца мой крепкий гроб был слит,
Семью окован обручами,
Во храм внесен, пред алтарем прибит
К помосту крепкими цепями.

И цепи окропи святой водой;
Чтобы священники собором
И день и ночь стояли надо мной
И пели панихиду хором;

Чтоб пятьдесят на крылосах дьячков
50 За ними в черных рясах пели;
Чтоб день и ночь свечи у образов
Из воску ярого горели;

Чтобы звучней во все колокола
С молитвой день и ночь звонили;
Чтоб заперта во храме дверь была;
Чтоб дьяконы пред ней кадили;

Чтоб крепок был запор церковных врат;
Чтобы с полуночного бденья
Он ни на миг с растворов не был снят
До солнечного восхожденья.

С обрядом тем молитесь три дня,
Три ночи сряду надо мною:
Чтоб не достиг губитель до меня,
Чтоб прах мой принят был землею».

И глас ее быть слышен перестал;
Померкши очи закатились;
Последний вздох в груди затрепетал;
Уста, охолодев, раскрылись.

И хладный труп, и саван гробовой,
И гроб под черной пеленою
Священники с приличною мольбой
Опрыскали святой водою.

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

И вспрыснуты они святой водой;
И все священники в собрание:
Чтоб день и ночь душе на упокой
Свершать во храме поминанье.

Поют дьячки все в черных стихарях
Медлительными голосами;

Горят свечи надгробны в их руках,
Горят свечи пред образами.

Протяжный глас, и бледный лик певцов,
Печальный, страшный сумрак храма,
И тихий гроб, и длинный ряд попов
В тумане зыбком фимиама,

И горестный чернец пред алтарем,
90 Творящий до земли поклоны,
И в высоте дрожащим свеч огнем
Чуть озаренные иконы...

Ужасный вид! колокола звонят;
Уж час полуночного бденья...
И заперлись затворы тяжких врат
Перед начатием моления.

И в перву ночь от свеч веселый блеск,
И вдруг... к полночи за вратами
Ужасный вой, ужасный шум и треск;
100 И слышалось: гремят цепями.

Железных врат запор, стуча, дрожит;
Звонят на колокольне звонче;
Молитву клир усерднее творит,
И пение поющих громче.

Гудят колокола, дьячки поют,
Поны молитвы вслух читают,
Чернец в слезах, в кадилах ладан жгут,
И свечи яркие пылают.

Запел петух... и, смолкнувши, бегут
110 Враги, не совершив ловитвы;
Смелей дьячки на крылосах поют,
Смелей поны творят молитвы.

В другую ночь от свеч темнее свет;
И слабо теплятся кадилы,
И гробовой у всех на лицах цвет:
Как будто встали из могилы.

И снова рев, и шум, и треск у врат;
Грызут замок, в затворы рвутся;
Как будто вихрь, как будто шумный град,
120 Как будто воды с гор несутся.

Пред алтарем чернец на землю пал,
Священники творят поклоны,
И дым от свеч туманных побежал,
И потемнели все иконы.

Сильнее стук — звучней колокола,
И трепетней поющих голос:
В крови их хлад, объемлет очи мгла,
Дрожат колена, дыбом волос.

Запел петух... и прочь враги бегут,
130 Опиет не совершив ловитвы;
Смелей дьячки на крылосах поют,
Попы смелей творят молитвы.

На третью ночь свечи едва горят;
И дым густой, и запах серный;
Как ряд теней, попы во мгле стоят;
Чуть виден гроб во мраке черный.

И стук у врат: как будто океан
Под бурею ревет и воет,
Как будто степь песчаную оркан
140 Свистящими крылами роет.

И звонари от страха чуть звонят,
И руки им служить не вольны;

Час от часу страшнее гром у врат,
И звон слабее колокольный.

Дрожа, упал чернец пред алтарем;
Молиться силы нет; во прахе
Лежит, к земле припав лицом;
Поднять глаза не смеет в страхе.

И певчих хор, досель согласный, стал
150 Нестройным криком от смятенья:
Им чудилось, что церковь зашатал
Как бы удар землетрясения.

Вдруг затускнел огонь во всех свечах,
Погасли все и закурились;
И замер глас у певчих на устах,
Все трепетали, все крестились.

И раздалось... как будто оный глас,
Который грянет над гробами;
И храма дверь со стуком затряслась
160 И на пол рухнула с петлями.

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

И с громом гроб отторгся от цепей,
Ничьей не тронутый рукою;
И вмиг на нем не стало обручей...
Они рассыпались золою.

И вскрылся гроб. *Он* к телу вопиёт:
170 «Восстань! иди вослед владыке!»
И проступил от слов сих хладный пот
На мертвом, неподвижном лице.

И тихо труп со стоном тяжким встал,
Покорен страшному призывью;
И никогда здесь смертный не слышал
Подобного тому стенанию.

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

И на коня с добычей прынул враг;
И труп завыл; и быстротечно
Конь полетел, взвивая дым и прах;
И слух об ней пропал навечно.

Никто не зрел, как с нею мчался *Он*...
Лишь страшный след нашли на прахе;
Лишь, внемля крик, всю ночь сквозь тяжкий сон
190 Младенцы вздрагивали в страхе.

АЛИНА И АЛЬСИМ

Зачем, зачем вы разорвали
Союз сердец?
Вам розно быть! вы им сказали —
Всему конец.
Что пользы в платье золотое
Себя рядить?
Богатство на земле прямое
Одно: любить.

Когда случится, жизни в цвете,
10 Сказать душой
Ему: *ты будь моя на свете;*
А ей: *ты мой;*
И вдруг придется для другого
Любовь забыть —

Что жребия страшней такого?
И лъзя ли жить?

Алина матери призналась:
«Мне мил Альсим;
Давно я втайне поменялась
20 Душою с ним;
Давно *люблю* ему сказала;
Дай счастье нам».
«Нет, дочь моя, за генерала
Тебя отдам».

И в монастырь святой Ирины
Отвозит дочь.
Тоска-печаль в душе Алины
И день и ночь.
Три года длилось изгнание;
30 Не усладил
Ни разу друг ее страдание:
Но все он мил.

Однажды... о! как свет коварен!..
Сказала мать:
«Любовник твой неблагодарен»,
И ей читать
Она дает письмо Альсима.
Его черты:
40 *Прости; другая мной любима;
Свободна ты.*

Готово все: жених приходит;
Идут во храм;
Вокруг налож их обводит
Священник там.
Увы! Алина, что с тобою?
Кто твой супруг?
Ты сердца не дала с рукою —
В нем прежний друг.

Как смирный агнец на закланье,
50 Вся убрана;
Вокруг веселье, ликованье —
 Она грустна.
Алмазы, платья, ожерелья
 Ей мать дарит:
Напрасно... прежнего веселья
 Не возвратит.

Но как же дни свои смиренно
 Ведет она!
60 Вся жизнь семье уединенной
 Посвящена.
Алины сердце покорилось
 Судьбе своей;
Супругу ж то, что сохранилось
 От сердца ей.

Но все, по-прежнему, печали
 Душа полна;
И что бы взоры ни встречали —
 Все мысль одна.
70 Так безутешная томила
 Пять лет себя,
Все упрекая, что любила,
 И все любя.

Разлуки жизнь воспоминанье;
 Им полон свет;
Хотеть прогнать его — страданье,
 А пользы нет.
Все поневоле улетаем
 К мечте своей;
80 Твердя: забудь! напоминаем
 Душе об ней.

Однажды, приуныв, Алина
 Сидела; вдруг

Купца к ней вводит армянина
Ее супруг.
«Вот цени, дорогие шали,
Жемчуг, коралл;
Они лекарство от печали:
Я так слышал.

90 На что нам деньги? На веселье.
Кому их жаль?
Купи, что хочешь: ожерелье,
Цепочку, шаль
Или жемчуг у армянина;
Вот кошелек;
Я скоро возвращусь, Алина;
Прости, дружок».

100 Товары перед ней открывши,
Купец молчит;
Алина, голову склонивши,
Как не глядит.
Он, взор потупя, разбирает
Жемчуг, алмаз;
Подносит молча; но вздыхает
Он каждый раз.

110 Блестала красота младая
В его чертах;
Но бледен; борода густая;
Печаль в глазах.
Мила для взора живость цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Она не видит, не внимает —
Мысль далеко.
Но часто, часто он вздыхает,
И глубоко.

Что (мыслит) он такой унылой?
Чем огорчен?
Ах! если потерял, что мило,
120 Как жалок он!

«Скажи, что сделалось с тобою?
О чем печаль?
Не от любви ль?.. Ах! всей душою
Тебя мне жаль!» —
«Что пользы! Горя нам словами
Не утолить;
И невозвратного слезами
Не вернуть».

Одно сокровище бесценно
130 Я в мире знал;
Подобного Творец вселенной
Не создавал.
И я одно имел в предмете:
Им обладать.
За то бы рад был все на свете —
И жизнь отдать.

Как было сладко любоваться
Им в день сто раз!
И в мыслях я не мог расстаться
140 С ним ни на час.
Но року вздумалось лихому
Мне повредить
И счастье мое другому
С ним подарить.

Всех в жизни радостей лишенный,
С моей тоской
Я побежал, как осужденный,
На край земной:
150 Но ах! от сердца то, что мило,
Кто оторвет?

Что раз оно здесь полюбило,
С тем и умрет».

«Скажи же, что твоя утрата?
Златой бокал?» —
«О нет: оно милее злата». —
«Рубин, коралл?»
«Не тяжело потерять их». — «Что же?
Царев алмаз?» —
«Нет, нет, алмазов всех дороже
160 Оно сто раз.

С тех пор, как я все то, что льстило,
В нем погубил,
Я сам, на память образ милой,
Изобразил.
И на черты его прелестны
Смотрю в слезах:
Мои все блага поднебесны
В его чертах».

Алина слушала уныло
170 Его рассказ.
«Могу ль на этот образ милой
Взглянуть хоть раз?»
Алине, молча, как убитый,
Он подает
Парчою досканец обвитый,
Сам слезы льет.

Алина робкою рукою
Парчу сняла;
180 Дощечка с надписью златою;
Она прочла:
*Здесь все, что я, осиротелой,
Моим зову;
Что мне от счастья уцелело;
Все, чем живу.*

Дощечку с трепетом раскрыла —
И что же там?
Что новое судьба явила
Ее очам?
190 Дрожит, дыханье прекратилось...
Какой предмет!
И в ком бы сердце не смутилось?..
Ее портрет.

«Алина, пробудись, друг милой;
С тобою я.
Ничто души не изменило;
Она твоя.
В последний раз: люблю Алину,
Пришел сказать;
200 Тебя покинуть, жизнь покину,
Чтоб не страдать».

Алина с горем и тоскою
Ему в ответ:
«Альсим, я верной быть женою
Дала обет.
Хоть долг и тяжкий и постылой:
Все покорись;
А ты — не умирай, друг милой;
Но... удались».

Алине руку на прощанье
210 Он подает:
Она берет ее в молчанье
И к сердцу жмет.
Вдруг входит муж; как в испуганье
Он задрожал
И им во грудь в одно мгновенье
Вонзил кинжал.

Альсима нет; Алина дышит:
«Невинна я;

(Так говорит) Всевышний слышит
220 Нас Судия.
За что ж рука твоя пронзила
 Алине грудь?
Но Бог с тобой; я все простила;
 Ты все забудь».

Убийца с той поры томится
 И ночь и день:
Повсюду вслед за ним влачится
 Алины тень;
230 Обагрена кровавым током
 Вся грудь ея;
И говорит ему с упреком:
 «Невинна я».

ЭЛЬВИНА И ЭДВИН

В излучине долины сокровенной,
Там, где блеснит под рощею поток,
 Стояла хижина, смиренной
 Покоя уголок.

Эльвина там красавица таилась —
В ней зрела мать подпору дряхлых дней,
 И только об одном молилась:
 «Все блага жизни ей».

10 Как лилия была чиста душою,
И пламенел румянец на щеках —
 Так разливается весною
 Денница в облаках.

Всех юношей Эльвина восхищала;
Для всех подруг красой была страшна,
 И, чудо прелестей, не знала
 Об них одна она.

Пришел Эдвин. Без всякого искусства
Эдвина пленяла красота:
20 В очах веселых пламень чувства,
А в сердце простота.

И заключен святой союз сердцами:
Душе легко в родной душе читать;
Легко, что сказано очами,
Устами досказать.

О! сладко жить, когда душа в покое,
И с тем, кто мил, начав, кончаешь день;
Вдвоем и радости все вдвое...
Но ах! они как тень.

Лишь золото любил отец Эдвина;
30 Для жалости он сердца не имел;
Эльвине же дала судьбина
Одну красу в удел.

С холодностью смотрел старик суровой
На их любовь — на счастье двух сердец.
«Расстаньтесь!» — роковое слово
Сказал он наконец.

Увы, Эдвин! В какой борьбе в нем страсти!
И ни одной нет силы победить...
40 Как не признать отцовской власти?
Но как же не любить?

Прелестный вид, пленительные речи,
Восторг любви — все было только сон;
Он розно с ней; он с ней и встречи
Бояться осужден.

Лишь по утрам, чтоб видеть след Эльвины,
Он из кустов смотрел, когда она

Шла по излучине долины,
Печальна и одна;

Или, когда являя месяц роги,
50 Туманный свет на роши наводил,
Он, грустен, вдоль большой дороги
До полночи бродил.

Задумчивый, он часто по кладбищу
При склоне дня ходил среди крестов:
Его тоске давало пищу
Спокойствие гробов.

Знать, гроб ему предчувствие сулило!
Уже ланит румяный цвет пропал;
60 Их горе бледностью покрыло...
Несчастный увядал.

И не спасут его молодые леты;
Вотще в слезах над ним его отец;
Вотще и вопли и обеты!..
Всему, всему конец.

И молит он: «Друзья, из сожаленья!..
Хотя бы раз мне на нее взглянуть!..
Ах! дайте, дайте от мученья
При ней мне отдохнуть».

Она пришла; но взор любви всеисильный
70 Уже тебя, Эдвин, не воскресит:
Уже готов покров могильный,
И гроб уже открыт.

Смотри, смотри, несчастная Эльвина,
Как изменил его последний час:
Ни тени прежнего Эдвина;
Лик бледный, слабый глас.

В знак верности он подает ей руку
И на нее взор томный устремил:
Как сильно вечную разлуку
20 Сей взор изобразил!

И в тьме ночной, покинувши Эдвина,
Домой одна вблизи кладбища шла,
Души не чувствуя, Эльвина;
Кругом густела мгла.

От севера подьемаясь, ветер холодной
Качал, свистя во мраке, дерева;
И выла на стене оградной
Полночная сова.

И вся душа в Эльвине замирала;
90 И взор ее во всем его встречал;
Казалось — тень его летала;
Казалось — он стонал.

Но... вот и въявь уж слышится Эльвине:
Вдали провыл уныло тяжкий звон;
Как смерти голос, по долине
Промчавшись, стихнул он.

И к матери без памяти вбежала —
Бледна, и свет в очах ее темнел.
«Прости, все кончилось!» (сказала)
100 Мой ангел улетел!

Благослови... зовут... иду к Эдвину...
Но для тебя мне жаль покинуть свет».
Умолкла... мать зовет Эльвину...
Эльвины больше нет.

АХИЛЛ

Отуманилася Ида;
 Омрачился Илион;
Спит во мраке стан Атрида;
 На равнине битвы сон.
Тихо все... курясь, сверкает
 Пламень гаснувших костров,
И протяжно окликает
 Стражу стража близ шатров.

10 Над Эгейских вод равниной
 Светел всходит рог луны;
Звезды спящею пучиной
 И берега отражены;
Виден в поле опустелом
 С колесницею Приам:
Он за Гекторовым телом
 От шатров идет к стенам.

И на бреге близ кургана
 Зрится сумрачный Ахилл;
Он один, далек от стана;
20 Он главу на длань склонил.
Смотрит в даль — там с колесницей
 На пути Приама зрит:
Оттирает багрянницей
 Слезы бедный царь с ланит.

Лиру взял; ударил в струны;
 Тих его печальный глас:
«Старец, пал твой Гектор юный;
 Свет души твоей угас;
И Гекуба, Андромаха
30 Ждут тебя у градских врат
С ношей милого им праха...
 Жизнь и смерть им твой возврат.

И с денницею печальной
 Воскурится фимпиа,
Огласятся погребальной
 Песнью каждый дом и храм;
Мать, отец, вдова с мольбою
 Пепел в урну соберут,
И молитвы их герою
40 Мир в стране теней дадут.

О Приам, ты пред Ахиллом
 Здесь во прах главу склонял;
Здесь молил о сыне милом,
 Здесь, несчастный, ты лобзал
Руку, слез твоих причину...
 Ах! не сетуй; глас небес
Нам одну изрек судьбину:
 И меня постиг Зевес.

Близок час мой; роковая
50 Приготовлена стрела;
Парка, жребию внимая,
 Дни мои уж отвела;
И скрыпят врата Аида;
 И вещает грозный глас:
Всё свершилось для Пелида;
 Факел дней его угас.

Верный друг мой взят могилой;
 Брата бой меня лишил —
Вслед за ним с земли унылой
60 Удалится и Ахилл.
Так судил мне Рок жестокой:
 Я паду в весне моей
На чужом берегу, далёко
 От Пелеевых очей.

Ах! и сердце запрещает
 Доле жить в земном краю,

Где уж друг не улаждает
Душу сирую мою.
Гектор пал — его паденьем
70 Тень Патрокла я смирил;
Но себе за друга мщеньем
Путь к Тенару проложил.

Ты не жди, Менетий, сына;
Не придет он в отчий дом...
Здесь Эгейская пучина
Пред его шумит холмом;
Спит он... смерть сковала длани,
Позабыл ко славе путь;
И призывный голос брани
20 Не вздымает хладну грудь.

И Ахилл не возвратится;
В доме отчем пустота
Скоро, скоро водворится...
О Пелей, ты сирота.
Пронесется буря брани —
Ты Ахилла будешь ждать,
И чертог свой в новы ткани
Для приема убирать;

Будешь с берега уныло
90 Ты смотреть — в пустой дали
Не белеет ли ветрило,
Не плывут ли корабли?
Корабли придут от Трои —
А меня ни на одном;
Там, где билися герои,
Буду спать — и вечным сном.

Тщетно, смертною борьбою
Мучим, будешь сына звать
И хладеющей рукою
100 Вкруг себя его искать —

С милым светом разлученья
Глас его не усладит,
И на брег воды забвенья
Зов отца не долетит.

Край отчизны, светлы воды,
Очарованны места,
Мирт, олив и лавров своды,
Пышных долов красота,
110 Расцветайте, убирайтесь,
Как и прежде, красотой;
Как и прежде, оглашайтесь
Кликом радости одной;

Но Патрокла и Ахилла
Никогда вам не видать!
Воды Сперхия, сушила
Вам рука моя отдать
Волоса с моей, от брани
Уцелевшей головы...
120 Все Патроклу в дар, и дани
Уж моей не ждите вы.

Кони быстрые, из боя
(Тайный Рок вас удержал)
Вы не вынесли героя —
И на щит он мертвый пал;
Кони бодрые, ретивы,
Что ж теперь так мрачны вы?
По земле влачатся гривы;
Наклонились главы;

Позабыта пища вами;
130 Груды мощные дрожат;
Слышу стон ваш, и слезами
Очи гордые блестят.
Знать, Ахиллов пред собою
Зрите вы последний час;

Знать, внушен был вам судьбою
Мне конец вещавший глас...

Скоро!.. лук свой напрягает
Неизбежный Аполлон,
И пришельца ожидает
140 К Стиксу черному Харон.
И Патрокл с берегов забвенья
В полуночной тишине
Легкой тенью сновиденья
Прилетал уже ко мне.

Как Зефирово дыханье,
Он провеял надо мной;
Мне послышалось призыванье,
Сладкий глас души родной;
150 В нежном взоре скорбь разлуки
И следы минувших слез...
Я простер ко брату руки...
Он во мгле пустой исчез.

От Скироса вдаль влекомый,
Поплывет Неоптолем;
Брег увидит незнакомый
И зеленый холм на нем;
Кормщик юноше укажет,
Полный думы, на курган —
160 «Вот Ахиллов гроб (он скажет);
Там вблизи был греков стан.

Там, ужасный, на ограде
Нам явился он в ночи —
Нестерпимый блеск во взгляде,
С шлема грозные лучи —
И трикраты звучным криком
На врага он грянул страх,
И Троянец с бледным ликом
Бросил щит и меч во прах.

Там Атриду дав десницу,
170 С ним союз запечатлел;
Там, гремящий, в колесницу
Прянув, к Трое полетел;
Там по праху за собою
Тело Гекторово мчал
И на трепетную Троию
Взглядом мщения сверкал!»

И сойдет на брег священный
С корабля Неоптолем,
180 Чтоб на холм уединенный
Положить и меч и шлем;
Вкруг уж пусто... смолкли бои;
Тихи Ксант и Симонс;
И уже на грудах Трои
Плющ и терние свились.

Обойдешь равнину брани...
Там, где ратовал Ахилл,
Уж стадаются робки лани
Вкруг оставленных могил;
И услышишь над собою
190 Двух невидимых полет...
Это мы... рука с рукою...
Мы, друзья минувших лет.

Вспомяни тогда Ахилла:
Быстро в мире он протек;
Здесь судьба ему сулила
Долгий, но бесславный век;
Он мгновение со славой,
Хладну жизнь презрев, избрал
И на друга труп кровавой,
200 До могилы верный, пал».

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

Спит во мраке стан Атрида;
На равнине битвы сон;
И курясь, едва сверкает
Пламень гаснувших костров;
И протяжно окликает
Стража стражу близ шатров.

ЭЛОВА АРФА

Владыко Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Зубчатые замок с холма возвышал;
Прибрежны дубравы
Склонялись к водам,
И стлался кудрявый
Кустарник по значным окрестным холмам.

10 Спокойствие сеней
Дубравных там часто лай псов нарушал;
Рогатых еленей
И вепрей и ланей могучий Ордал
С отважными псами
Гонял по холмам;
И долы с холмами,
Шумя, отвечали зовущим рогам.

В жилище Ордала
Веселость из ближних и дальних краев
Гостей собирала;
20 И убраны были чертоги пиров
Еленей рогами;
И в память отцам
Висели рядами
Их шлемы, кольчуги, щиты по стенам.

И в дружных беседах
Любил за бокалом рассказы Ордал
О древних победах,
И взоры на брони отцов устремлял:
Чеканны их латы
30 В глубоких рубцах;
Мечи их зубчаты;
Щиты их и шлемы избиты в боях.

Младая Минвана
Красой озаряла родительский дом;
Как зыби тумана,
Зарею златимы над свежим холмом,
Так кудри густые
С главы молодой
На перси младае,
40 Вияся, бежали струей золотой.

Приятней денницы
Задумчивый пламень во взорах сиял:
Сквозь темны ресницы
Он сладкое в душу смятенье вливал;
Потока журчанье —
Приятность речей;
Как роза, дыханье;
Душа же прекрасней и прелестей в ней.

Гремела красою
30 Минвана и в ближних и в дальних краях;
В Морвену толпою
Стекалися витязи, славны в боях;
И дщерью гордился
Пред ними отец...
Но втайне делился
Душою с Минваной Арминий-певец.

Младой и прекрасный,
Как свежая роза — утеха долин,

Певец сладкогласный..
60 Но родом не знатный, не княжеский сын:
Минвана забыла
О сани своем,
И сердцем любила,
Невинная, сердце невинное в нем.

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

На холме, где чистым
Потоком источник бежал из кустов,
Под дубом ветвистым —
Свидетелем тайных свиданья часов —
Минвана младая
Сидела одна,
Певца ожидая,
20 И в страхе таила дыханье она.

И с арфою стройной
Ко древу к Минване приходит певец.
Все было спокойно,
Как тихая радость их юных сердец:
Прохлада и нега,
Мерцанье луны,
И ропот у берега
Дробимья с легким плесканьем волны.

И долго, безмолвны,
90 Певец и Минвана с унылой душой
Смотрели на волны,
Златимые тихо блестящей луной.

«Как быстрые воды
Поток свой лиют —
Так быстрые годы
Веселье младое с любовью несут».

«Что ж сердце уныло?
Пусть воды лиются, пусть годы бегут;
О верный! о милой!
100 С любовью годы и жизнь унесут». —
«Минвана, Минвана,
Я бедный певец;
Ты ж царского сана,
И предками славен твой гордый отец».

«Что в славе и сани?
Любовь мой высокий, мой царский венец.
О милый, Минване
Всех витязей краше смиренный певец.
110 Зачем же уныло
На радость глядеть?
Все близко, что мило;
Оставим годам за годами лететь».

«Минутная сладость
Веселого *вместе*, помедли, постой;
Кто скажет, что радость
Навек не умчится с грядущей зарей!
120 Проглянет денница —
Блаженству конец;
Опять ты царица,
Опять я ничтожный и бедный певец».

«Пускай возвратится
Веселое утро, сияние дня;
Зарей озарится
Тот свет, где мой милый живет для меня.
Лишь царским убором
Я буду с толпой;

А мыслию, взором,
И сердцем, и жизнью, о милый, с тобой».

130 «Прости, уж бледнеет
Рассветом далекий, Минвана, восток;
Уж утренний веет
С вершины кудрявых холмов ветерок». —
«О нет! то зарница
Блестит в облаках;
Не скоро денница;
И тих ветерок на кудрявых холмах».

140 «Уж в замке проснулись;
Мне слышался шорох и звук голосов». —
«О нет! встрепнулись
Дремавшие пташки на ветвях кустов». —
«Заря уж багряна». —
«О милый, постой». —
«Минвана, Минвана,
Почто ж замирает так сердце тоской?»

И арфу унылой
Певец привязал под наклоном ветвей:
«Будь, арфа, для милой
Залогом прекрасных минувшего дней;
И сладкие звуки
150 Любви не забудь;
Улада разлуки
И вестник души неизменная будь.

Когда же мой юный,
Убитый печалию цвет опадет,
О верные струны,
В вас с прежней любовью душа перейдет.
Как прежде, възграет
Веселие в вас,
И друг мой узнает
160 Привычный, зовущий к свиданию глас.

И думай, их пенью
Внимая вечерней, Минвана, порой,
Что легкою тенью,
Все верный, летает твой друг над тобой;
Что прежние муки:
Превратности страх,
Томленье разлуки,
Все с трепетной жизнью он бросил во прах.

170 Что, жизнь переживши,
Любовь лишь одна не рассталась с душой;
 Что робко любивший
Без робости любит и более твой.
 А ты, дуб ветвистый,
 Ее осеняй;
 И, ветер душистый,
На грудь молодую дышать прилетай».

120 Умолк — и с прелестной
Задумчивых долго очей не сводил...
 Как бы неизвестный
120 В нем голос: *навек* *прости!* говорил.
 Горячей рукою
 Ей руку пожал
 И, тихой стопою
От ней удаляся, как призрак, пропал...

 Луна воссияла...
Минвана у древа... но где же певец?
 Увы! предузнала
 Душа, унывая, что счастьем конец;
 Молва о свиданье
190 Достигла отца...
 И мчит уж в изгнанье
Ладя через море младого певца.

И поздно, и рано
Под древом свиданья Минвана грустит.

Уныло с Минваной
Один лишь нагорный поток говорит;
Все пусто; день ясный
Взойдет и зайдет —
Певец сладкогласный
200 Минваны под древом свиданья не ждет.

Прохладою дышит
Там ветер вечерний и в листьях шумит,
И ветви колышет,
И арфу лобзает... но арфа молчит.
Творения радость,
Настала весна —
И в свежую младость,
Красу и веселье земля убрана.

И ярким сияньем
210 Холмы осыпал вечереющий день:
На землю с молчаньем
Сходила ночная, росистая тень;
Уж синие своды
Блистали в звездах;
Сравнилися воды;
И ветер улегся на спящих листьях.

Сидела уныло
Минвана у древа... душой вдалеке...
И тихо все было...
220 Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
И что-то шатнуло
Без ветра листья;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев с высоты...

И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый звон;
И тише дыханья
Играющей в листьях прохлады был он.

230 В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!..
Земля опустела, и милого нет.

От тяжкия муки
Минвана упала без чувства на прах,
И жалобней звуки
Над ней застенали в смятенных струнах.
Когда ж возвратила
Дыханье она,
Уже восходила
240 Заря, и над нею была тишина.

С тех пор, унывая,
Минвана, лишь вечер, ходила на холм,
И, звукам внимая,
Мечтала о милом, о свете другом,
Где жизнь без разлуки,
Где все не на час —
И мнились ей звуки,
Как будто летящий от родины глас.

250 «О милые струны,
Играйте, играйте... мой час недалек;
Уж клонится юный
Главой недоцветшей ко праху цветов.
И странник унылый
Завтра придет
И спросит: где милый
Цветок мой?.. и боле цветка не найдет».

И нет уж Минваны..
Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы,
260 И светит, как в дыме, луна без лучей, —
Две видятся тени:
Слиявшись, летят

К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

ДВЕНАДЦАТЬ СПЯЩИХ ДЕВ

Старинная повесть в двух балладах

Опять ты здесь, мой благодатный Гений,
Воздушная подруга юных дней;
Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, Мечта, к душе моей...
Приди ж, о друг! дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизнью повеи,
Побудь со мной, продли очарованья,
Дай сладкого вкусить воспоминанья.

Ты образы веселых лет примчала —
10 И много милых теней восстает;
И то, чем жизнь столь некогда пленяла,
Что Рок, отняв, назад не отдает,
То все опять душа моя узнала;
Проснулась Скорбь, и Жалоба зовет
Сопутников, с пути сошедших прежде
И здесь вотще поверивших надежде.

К ним не дойдут последней песни звуки;
Рассеян круг, где первую я пел;
Не встретят их простертые к ним руки;
20 Прекрасный сон их жизни улетел.
Других умчал могущий Дух разлуки;
Счастливый край, их знавший, опустел;
Разбросаны по всем дорогам мира —
Не им поет задумчивая лира.

И снова в томном сердце воскресает
Стременье в оный таинственный свет;
Давнишний глас на лире оживает,
Чуть слышимый, как Гения полет;

30 И душу хладную разогревает
Опять тоска по благам прежних лет:
Все близкое мне зрится отдаленным,
Отжившее, как прежде, оживленным.

Баллада первая

ГРОМОБОЙ

Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister;
Sie liegen wartend unter dünner Decke
Und, leise hörend, stürmen sie herauf.

Schiller.

АЛЕКСАНДРЕ АНДРЕЕВНЕ ВОЕЙКОВОЙ

.....

Моих стихов желала ты —
Желанье исполняю;
Тебе досуг мой и мечты
И лиру посвящаю.
Вот повесть прадедовских лет.
Еще ж одно — желанье:
Цвети, мой несравненный цвет,
Сердце очарованье;
Печаль по слуху только знай;
Будь радостно света;
Моих стихов хоть не читай,
Но другом будь поэта.

.....

Над пенным Днепром-рекой,
Над страшною стремниной,
В глухую полночь Громобой

Сидел одни с кручиной;
Окрест него дремучий бор;
Утесы под ногами;
Туманен вид полей и гор;
Туманы над водами;
Подернут мглою свод небес;
10 В ущельях ветер свищет;
Ужасно шепчет темный лес,
И волк во мраке рыщет.

Сидит с поникшей головой
И думает он думу:
«Печальный, горький жребий мой!
Клянусь судьбу угрюму;
Дала мне крест тяжелый несть;
20 Всем людям жизнь отрада:
Тем злато, тем покой и честь —
А мне сума награда;
Нет крова защитить главу
От бури, непогоды...
Устал я, в помощь вас зову,
Днепровски быстры воды».

Готов он прыгнуть с крутизны...
И вдруг пред ним явление:
Из темной бора глубины
Выходит привиденье,
30 Старик с шершавой бородой,
С блестящими глазами,
В дугу сомкнутый над клюкой,
С хвостом, когтьми, рогами.
Идет, приблизился, грозит
Клюкою Громобою...
И тот, как вкопанный, стоит,
Зря диво пред собою.

«Куда?» — неведомый спросил.
«В волнах скончать мученья». —
«Почто ж, бессмысленный, забыл

40 Во мне искать спасенья?» —
«Кто ты?» — воскликнул Громобой,
 От страха цепenea.
«Заступник, друг, спаситель твой:
 Ты видишь Асмодея». —
«Творец небесный!» — «Удержись!
 В молитве нет отрады;
Забудь о Боге — мне молись;
 Мои верней награды.

50 Прими от дружбы, Громобой,
 Полезное ученье:
Постигнут ты судьбы рукой,
 И жизнь тебе мученье;
Но всем бедам найти конец
 Я способы имею;
К тебе нежалостлив Творец —
 Прибегни к Асмодею.
Могу тебе я силу дать,
 И честь и много злата,
И грудью буду я стоять
60 За друга и за брата.

 Клянусь... свидетель ада бог,
 Что клятвы не нарушу;
А ты, мой друг, за то в залог
 Свою отдай мне душу». —
Невольно вздрогнул Громобой,
 По членам хлад стремится;
Земли не взвидел под собой,
 Нет сил перекреститься.
«О чем задумался, глупец?» —
70 «Страшусь мучений ада». —
«Но рано ль, поздно ль... наконец
 Все ад твоя награда.

Тебе на свете жить — беда;
 Покинуть свет — другая;
Останься здесь — поди туда —

Везде погибель злая.
Ханжи-причудники твердят:
Лукавый бес опасен.
Не верь им — бредни; весел ад;
20 Лишь в сказках он ужасен.
Мы жизнь приятную ведем;
Наш ад не хуже рая;
Ты скажешь сам, ликуя в нем:
Лишь в аде жизнь прямая.

Тебе я терем пышный дам
И тьму людей на службу;
К боярам, витязям, князьям
Тебя введу я в дружбу;
90 Досель красавиц ты пугал —
Придут к тебе толною;
И, словом, — вздумал, загадал,
И все перед тобою.
И вот в задаток кошелек:
В нем вечно будет золото.
Но десять лет — не боле — срок
Тебе так жить богато.

Когда ж последний день от глаз
Исчезнет за горою;
100 В последний полуночный час
Приду я за тобою». —
Стал думу думать Громобой,
Подумал, согласился
И обольстителю душой
За золото поклонился.
Разрезав руку, написал
Он кровью обещанье;
Лукавый принял — и пропал,
Сказавши: «До свиданья!»

И вышел в люди Громобой —
110 Откуда что взялося!
И счастье на него рекой

С богатством полилося;
Как княжеский разубран дом;
Подвалы полны злата;
С заморским выходы вином;
И редкостей палата;
Пиры — хоть пост, хоть мясоед;
Музыка роговая;
Для всех — чужих, своих — обед
120 И чаша круговая.

Возможно все в его очах,
Всему он повелитель:
И сильным бич, и слабым страх,
И хищник, и грабитель.
Двенадцать дев похитил он
Из отческой их сени;
Презрел невинных жалкий стон
И родственников пени;
130 И в год двенадцать дочерей
Имел от обольщенных;
И был уж чужд своих детей
И крови уз священных.

Но чад оставленных щитом
Был Ангел их хранитель:
Он дал им пристань — Божий дом,
Смирения обитель.
В святых стенах монастыря
Сокрыл их с матерями:
140 Да славят Вышнего Царя
Невинных уст мольбами.
И горней благодати сень
Была над их главою;
Как вешний ароматный день,
Цвели они красою.

От ранних колыбельных лет
До юности златяя
Им ведом был лишь Божий свет,

Лишь подвиги благия;
От сна вставая с юным днем,
150 Стекались во храме;
На клиросе, пред алтарем,
 Кадиланиц в фимиаме,
В священный литургии час
 Их слышалось пенье —
И сладкий непорочных глас
 Внимало Провиденье.

И слезы нежных матерей
 С молитвой их сливались,
Когда во храме близ мощей
160 Они распростирались.
«О! дай им кров, Небесный Царь;
 (То было их моление),
Да будет твой святой алтарь
 Незлюбных душ спасенье;
Покинул их родной отец,
 Дав бедным жизнь постылу;
Но призри Ты сирот, Творец,
 И грешника помилуй...»

Но вот... настал десятый год;
170 Уже он на исходе;
И грешник горьки слезы льет:
 Всему он чужд в природе.
Опять украшены весной
 Луга, пригорки, доли;
И пахарь весел над сохой,
 И счастья полны сёлы;
Не зрит лишь он золотой весны:
 Его померкли взоры;
В туман для них погребены
180 Луга, долины, горы.

Денница ль красная взойдет —
 «Прости, — гласит, — денница».
В дубраве ль птичка пропоет —

«Прости, весны певица...
Прости, и мирные леса,
И нивы золотые,
И неба светлая краса,
И радости земные».
И вспомнил он забытых чад;
190 К себе их призывает;
И мнит: они Творца смягчат;
Невинным Бог внимает.

И вот... настал последний день;
Уж солнце за горою;
И стелется вечерня тень
Прозрачной пеленою;
Уж сумрак... смерклось... вот луна
Блеснула из-за тучи;
200 Легла на горы тишина;
Утих и лес дремучий;
Река сравнялась в берегах;
Зажглись светила ночи;
И сон глубокий на полях;
И близок час полночи...

И мучим смертною тоской,
У Спасовой иконы
Без веры ищет Громобой
От ада обороны.
И юных чад к себе призвал —
210 Сердца их близки раю —
«Увы! молитесь (вопял)
Молитесь, погибаю!»
Младенца вятен небу стон:
Невинные молились;
Но вдруг... на них находит сон...
Замолкли... усыпились.

И все в ужасной тишине;
Окрестность как могила;
Вот... каркнул ворон на стене;

220 Вот... стая псов завыла;
И вдруг... протяжно полночь бьет;
 Нашли на небо тучи;
Река надулась; бор ревет;
 И мчится прах летучий.
Увы!.. последний страшный бой
 Отгрянул за горами...
Гул тише... смолк... и Громобой
 Зрит беса пред очами.

230 «Ты видел, — рек он, — день из глаз
 Сокрылся за горою;
Ты слышал: бил последний час;
 Пришел я за тобою». —
«О! дай, молю, хоть малый срок;
 Терзаюсь, ад ужасен». —
«Свершилось! неизбежен рок,
 И поздний вопль напрасен». —
«Минуту!» — «Слышишь? Цепь звучит». —
 «О страшный час! помилуй!» —
240 «И гроб готов, и саван шит,
 И роют уж могилу.

 Завтра день взойдет во мгле:
 Подымутся стенанья;
Увидят труп твой на столе,
 Недвижный, без дыханья;
Кадил и свеч в дыму густом,
 При тихом ликов пенье,
Тебя запрут в подземный дом
 Навеки в заточенье;
250 И страшно заступ застучит
 Над кровлей гробовою;
И тихо клир провозгласит:
 “Усопший, мир с тобою!”

И мир не будет твой удел:
 Ты адово стяжанье!
Но время... идут... час припел.

Внимай их завыванье;
Сошлись... призывный слышу клич...
Их челюсти зияют;
Смола клокочет... свищет бич...
260 Оковы разжигают».—
«Спаситель-Царь, вонми слезам!» —
«Напрасное моленье!» —
«Увы! позволь хоть сиротам
Мне дать благословенье».

Младенцев спящих видит бес—
Сверкнули страшно очи!
«Лишить их царствия небес,
Предать их адской ночи...
Вот слава! мне воспещет ад
270 И с гордым Сатанюю».
И, умирив грозящий взгляд,
Сказал он Громобою:
«Я внял твоей печали глас;
Есть средство избавленья;
Покорен будь, плъ в ад сей час
На скорби и мученья.

Предай мне души дочерей
За временну свободу,
И дам, по милости своей,
280 На каждую по году».—
«Злодей! губить невинных чад!» —
«Ты медлишь? Приступите!
Низриньте грешника во ад!
На части разорвите!»
И вдруг отвсюду крик и стон;
Земля затрепетала;
И грянул гром со всех сторон;
И тьма бесов предстала.

Чудовищ адских грозный сонм;
290 Бегут, гремят цепями,
И стали грешника кругом

С разверзтыми когтями.
И ниц повергся Громобой,
Бесчувствен, полумертвый;
И вопит: «Страшный враг, стой!
Постой, готовы жертвы!»
И скрылись все. Он будит чад...
Он пишет их рукою...
О страх! свершилось... плещет ад
300 И с гордым Сатанюю.

Ты казнь отерочил, Громобой,
И дверь сомкнулась ада;
Но жить, погибнувши душой, —
Коль страшная отрада!
Влачи унылы дни, злодей,
В болезни ожидания;
Веселья нет душе твоей,
И нет ей упования;
310 Увы! и красный Божий мир,
И жизнь ему постылы;
Он в людстве дик, в семействе сир;
Он вживе снеть могилы.

Напрасно веет ветерок
С душистыя долины;
И свет луны сребрит поток
Сквозь темны лип вершины;
И ласточка зари восход
Встречает щебетаньем;
И роща в тень свою зовет
320 Листочков трепетаньем;
И шум бегущих с поля стад
С пастушьими рогами
Вечерний мрак животворят,
Теряясь за холмами...

Его доселе светлый дом
Уж сумрака обитель.
Угрюм, с нахмуренным лицом

Пиров веселых зритель,
Не пьет кипящего вина
330 Из чаши круговья..
И страшен день; и ночь страшна;
И тени гробовья;
Он всюду слышит грозный вой;
И в час глубокой ночи
Бежит одра его покой;
И сон забыли очи.

И тьмы лесов страшится он:
Там бродит привиденье;
То чудится полночный звон,
340 То погребально пенье;
Страшит его и бури свист,
И грозных туч молчанье,
И с шорохом падающий лист,
И роши содроганье.
Прокатится ль по небу гром —
Бледнеет, дыбом волос;
«То мститель, послан Божеством;
То казни страшный голос».

И вид прелестный юных чад
350 Ему не наслажденье.
Их милый, чувства полный взгляд,
Спокойствие, смиренность,
Краса-веселие очей,
И гласа нежны звуки,
И сладость ласковых речей
Его сугубят муки.
Как роза — благовонный цвет
Под сению надежной,
360 Они цветут: им скорби нет;
Их сердце безмятежно.

А он?.. Преступник... он, в тоске
На них подъемля очи,
Отверзту видит вдалеке

Пучину адской ночи.
Он плачет; он судьбу клянет;
 «О милые творенья,
Какой вас лютый жребий ждет!
 И где искать спасенья?
Напрасно вам дана краса;
370 Напрасно сердцу милы;
Закрит вам путь на небеса;
 Цветете для могилы.

Увы! пора любви придет:
 Вам сердце тайну скажет,
Для вас украсит Божий свет,
 Вам милого покажет;
И взор наполнится тоской,
 И тихим грудь желаньем,
И, распаленные душой,
380 Влекумы ожиданьем,
Для вас взойдет краснее день,
 И будет луг душистей,
И сладостней дубравы тень,
 И птичка голосистей.

И дни блаженства не придут;
 Страхитесь милой встречи;
Для вас не брачные зажгут,
 А погребальны свечи.
Не в Божий, гимнов полный, храм
390 Пойдете с женихами...
Ужасный гроб готовят нам;
 Прокляты небесами.
И наш удел тоска и стон
 В обителях геенны...
О, грозный жребия закон,
 О, жертвы драгоценны!..»

Но взор возвел он к небесам
 В душевном сокрушенье
И мнит: «Сам Бог вещает нам:

400

В раскаяньи спасенье.
Возносятся пред вышний трон
Преступников стенанья...»
И дом свой обращает он
В обитель покаянья:
Да странник там найдет покой,
Вдова и сирый друга,
Голодный сладку снедь, больной
Спасенье от недуга.

410

С утра до ночи у ворот
Служитель настороже;
Он всех прохожих в дом зовет:
«Есть хлеб-соль, мягко ложе».
И вот уже из всех краев,
Влекомые молвою,
Идут толпы сирот и вдов
И нищих к Громобою;
И всех приемлет Громобой,
Всем дань его готова;
Он щедрой злато льет рукой
От имени Христова.

420

И Божий он воздвигнул дом;
Подобье светла рая,
Обитель иноков при нем
Является святая;
И в той обители святой
От братии смиренной
Увечный, дряхлый, и больной,
И скорбью убиенный
Приемлют, именем Творца,
Отраду, исцеленье:
Да воскрешаемы сердца
Узнают Провиденье.

430

И славный мастер призван был
Из города чужого;
Он в храме лик изобразил

Угодника святого;
На той иконе Громобой
 Был видим с дочерями,
И на молящихся Святой
40 Взирал любви очами.
И день и ночь огонь пылал
 Пред образом в лампаде,
В златом венце алмаз сиял,
 И перлы на окладе.

И в час, когда редет тень,
 Еще дубрава дремлет,
И воцаряющийся день
 Полнеба лишь объемлет;
И в час вечерней тишины —
45 Когда везде молчанье
И свечи, в храме возжены,
 Льют тихое сиянье —
В слезах раскаянья, с мольбой,
 Пред образом смиренно
Распростирался Громобой,
 Веригой отягченной...

Но быстро, быстро с гор текут
 В долину вешни воды —
И невозвратные бегут
46 Дни, месяцы и годы.
Уж время с годом десять лет
 Невидимо умчало;
Последнего двух третей нет —
 И будто не бывало;
И некий неотступный глас
 Вещает Громобою:
«Всему конец! твой близок час!
 Погибель над тобою!»

И вот... недуг повергнул злой
47 Его на одр мученья.
Растерзан лютою рукой,

Не чая исцеленья,
Всечасно пред собой он зрит
Отверзту дверь могилы;
И у возглавия сидит
Над ним призрак унылый.
И нет уж сил ходить во храм
К иконе чудотворной —
Лишь взор стремится он к небесам,
420 Молящий, но покорной.

Увы! уж и последний день
Край неба озлащает;
Сквозь темную дубравы сень
Блистанье проникает;
Все тихо, весело, светло;
Все негой сладкой дышит;
Река прозрачна, как стекло;
Едва, едва колышет
490 Листами легкий ветерок;
В полях благоуханье,
К цветку прилипнул мотылек
И пьет его дыханье.

Но грешник сей встречает день
Со стоном и слезами.
«О, рано ты, ночная тень,
Рассталась с небесами!
Сойдитесь, дети, одр отца
С молитвой окружите
И пред судилище Творца
500 Стенания пошлите.
Ужасен нам сей ночи мрак;
Взывайте: Искупитель,
Смягчи грозящий гнева зрак;
Не будь нам строгий мститель!»

И страшного одра кругом —
Где бледен, изможденный,
С обезображенным челом,

Все кости обнаженны,
Брада до чресл, волосы горой,
510 Взор дикий, впалы очи,
Вопил от муки Громобой
 С утра до поздней ночи —
Стеклися девы, ясный взор
 На небо устремили
И в тихий к Провиденью хор
 Сердца совокупили.

О вид, угодный небесам!
 Так ангелы спасенья,
520 Вонмя раскаянья слезам,
 С улыбкой примиренья,
В очах отрада и покой,
 От горнего чертога
Нисходят с милостью святой,
 Предшественники Бога,
К одру болезни в смертный час...
 И, утомлен страданьем,
Сын гроба слышит тихий глас:
 «Отыди с упованьем!»

И девы, чистые душой,
530 Подъемля к небу руки,
Смиренной мыслили мольбой
 Отца споконить муки;
Но ужас близкого конца
 Над ним уже носился;
Язык коснеющий Творца
 Еще молить стремился;
Тоскуя, взором он искал
 Сияния денницы...
540 Но взор недвижный угасал,
 Смыкались зеницы.

«О дети, дети, гаснет день». —
 «Нет, утро; лишь проснулась
Заря на холме; черна тень

По доли протянулась;
И нивы пусты... в высоте
Лишь жаворонок вьется». —
«Увы! завтра в красоте
Опять сей день проснется!
Но мы... уж скрылись от земли;
550 Уже нас гроб сдает;
И место, где поднесь цвели,
Нас боле не признает.

Несчастные, дерзну ль на вас
Изречь благословенье?
И в самой вечности для нас
Погибло примиренье.
Но не сопутствуйте отцу
С проклятием в могилу;
560 Молитесь, воззовем к Творцу:
Разгневанный, помилуй!»
И дети, страшных сих речей
Не всю объемля силу,
С невинной ясностью очей
Воскликнули: «Помилуй!»

«О дети, дети, ночь близка». —
«Лишь полдень наступает;
Пастух у вод для холодка
Со стадом отдыхает;
570 Молчат поля; в долине сон;
Пылает небо знойно». —
«Мне чудится надгробный стон». —
«Все тихо и покойно;
Лишь свежий ветерок, порой
Подъемлясь с поля, дует;
Лишь иволга в глуши лесной
Повременно воркует».

«О дети, светлый день угас». —
«Уж солнце за горою;
Уж по закату разлилась

580 Багряною струею
Заря, и с пламенных небес
 Спокойный вечер сходит,
На зареве чернеет лес,
 В долине сумрак бродит».—
«О вечер сумрачный, стой!
 Помедли, день прелестной!
Помедли, взор не узрит мой
 Тебя уж в поднебесной!..»

590 «О дети, дети, ночь близка».—
 «Заря уж догорела;
В туман оделася река;
 Окрестность побледнела;
И на распутии пылят
 Стада, спеша к селенью». —
«Спасите! полночь бьет!» — «Звонят
 В обители к моленью:
Отцы поют хвалебный глас;
 Огнями храм блистает». —
600 «При них и грешник в страшный час
 К тебе, Творец, взывает!..

 Не тмится ль, дети, неба свод?
 Не мчатся ль черны тучи?
Не вздул ли вихорь бурных вод?
 Не вьется ль прах летучий?» —
«Все тихо... служба отошла;
 Обитель засыпает;
Луна полнеба протекла;
 И Божий храм сияет
Один с холма в окрестной мгле;
610 Луга, поля безмолвны;
Огни потухнули в селе;
 И рощи спят и волны» .

 И всюду тишина была;
 И вся природа, мнилось,
Предуstraшенная ждала,

Чтоб чудо совершилось...
И вдруг... как будто ветерок
Повеял от востока,
Чуть тронул дремлющий листок,
620 Чуть тронул зыбь потока...
И некий глас промчался с ним...
Как будто над звездами
Коснулся арфы серафим
Эфирными перстами.

И тихо, тихо Божий храм
Отверзся... Неизвестной
Явился старец дев очам;
И лик красы небесной,
630 И кротость благостных очей
Рождали упование;
Одеян ризою лучей,
Окрест главы сиянье,
Он не касался до земли
В воздушном приближенье...
Пред ним незримые текли
Надежда и Спасенье.

Сердца их ужас обуял...
«Кто этот, в славе зримый?»
Но близ одра уже стоял
640 Пришлец неизъяснимый.
И к девам прикоснулся он
Полой своей одежды:
И тихий во мгновение сон
На их простерся вежды.
На искаженный старца лик
Он кинул взгляд укора:
И трепет в грешника проник
От пламенного взора.

«О! кто ты, грозный сын небес?
650 Твой взор мне наказанье».
Но страшный строгостью очес

Пришлец хранит молчанье...
«О дай, молю, твой слышать глас!
Одно надежды слово!
Идет неотразимый час!
Событие готово!» —
«Вы лик во храме чтили мой;
И в том изображенье
Моя десница над тобой
660 Простерта во спасенье».

«Ах! что ж Могущий повелел?» —
«Надейся и страшися». —
«Увы! какой нас ждет удел?
Что жребий их?» — «Молися». —
И, руки положив крестом
На грудь изнеможенну,
Пред неиспытанным Творцом
Молитву сокрушенну
Умолкший проливал в слезах;
670 И тяжело грудь дышала,
И в призывающих очах
Вся скорбь души сияла...

Вдруг начал тмиться неба свод —
Мрачнее и мрачнее;
За тучей грозною ползет
Другая вслед грознее;
И страшно сшиблись над головой;
И небо за клубилось;
И вдруг... повсюду с черной мглой
680 Молчанье воцарилось...
И близок час полночи был...
И ризою святою
Угодник спящих дев накрыл,
Отступника — десною.

И, устремленны на восток,
Горели старца очи...
И вдруг, сквозь сон и мрак глубок,

В пучине черной ночи,
Завыл протяжно вещей бой —
690 Окрестность с ним завыла;
Вдруг... страшной молния струей
Свод неба раздвоила,
По тучам вихорь пробежал,
И с сильным грома треском
Ревущей буре бес предстал,
Одеян адским блеском.

И змеи в пламенных власах —
Клубясь, шипят и свищут;
И радость злобная в очах —
700 Кругом, сверкая, рыщут;
И тяжелой цепью он гремел —
Увлечь добычу льстился;
Но старца грозного узрел —
Утихнул и смирился;
И вмиг гордыни блеск угас;
И, смутен, вопрошает:
«Что, мощный враг, тебя в сей час
К сим падшим призывает?»

«Я зрел мольбу их пред собой». —
710 «Они мое стяжанье». —
«Перед Небесным Судией
Всесильно покаянье». —
«И час суда Его притек:
Их жребий совершися». —
«Еще ко Благости не рек
Он в гневе: удалися!» —
«Он прав — и я владыка им». —
«Он благ — я их хранитель». —
«Исчезни! ад неотразим». —
720 «Ответствуй, Искупитель!»

И гром с востока полетел;
И бездну туч трикраты
Рассек браздами ярких стрел

Перун огнекрылатый;
И небо с края в край зажглось
И застонало в страхе;
И дрогнула земная ось...
И, воющий во прахе,
Творца грядуща слышит бес;
730 И молится Хранитель...
И стал на высоте небес
Средь молний ангел-мститель.

«Гряду! и вечный Божий суд
Несет моя десница!
Мне казнь и благодать предтекут...
Во прах, чадоубийца!»
О всемогущество словес!
Уже отступник тленье;
740 Потух последний свет очес;
В костях оцепененье;
И лик кончиной искажен;
И сердце охладело;
И от сомкнувшихся устен
Дыханье отлетело.

«И праху обладатель ад,
И гробу отверженье,
Доколь на погубленных чад
Не снидет искушенье.
И чадам непробудный сон;
750 И тот, кто чист душою,
Кто, их не зревши, распален
Одной из них красою,
Придет, житейское презрев,
В забвенну их обитель;
Есть обреченный спящих дев
От неба искупитель.

И будут спать: и к ним века
В полете не коснутся;
И пройдет тления рука

760 Их мимо; и проснутся
С неизменившейся красой
Для жизни обновленной;
И низойдет тогда покой
К могиле искупленной;
И будет мир в его костях;
И претворенный в радость,
Творца постигнув в небесах,
Речет: Господь есть Благость...»

Уж вестник утра в высоте;
770 И слышен громкий петел;
И день в воздушной красоте
Летит, как радость светел...
Узрели дев, объятых сном,
И старца труп узрели;
И мертвый страшен был лицом,
Глаза, не зря, смотрели;
Как будто, страждущ, прижимал
Он к холодным персям руки,
780 И на устах его роптал,
Казалось, голос муки.

И спящих лик покоен был:
Невидимо крылами
Их тихий ангел облачил;
И райскими мечтами
Чудесный был исполнен сон;
И сладким их дыханьем
Окрест был воздух растворен,
Как роз благоуханьем;
И расцветали их уста
790 Улыбкою прелестной,
И их являлась красота
В спокойствии небесной.

Но вот — уж гроб одет парчой;
Отверзлася могила;
И слышен колокола вой;

И теплятся кадила;
Идут и стар и млад во храм;
Подъемлется рыданье;
Дают бесчувственным устам
200 Последнее лобзание;
И грянул в гроб ужасный млат;
И взят уж гроб землю;
И лик воспел: «Усопший брат,
Навеки мир с тобою!»

И вот — и стар и млад пошли
Обратно в дом печали;
Но вдруг пред ними из земли
Вкруг дома грозно встали
210 Гранитны стены — верх зубчат,
Бока одеты лесом —
И, сгрянувшись, затворы врат
Задвинулись утесом.
И вспясть погнал пришельцев страх;
Бегут, не озираясь;
«Небесный гнев на сих стенах!» —
Вещают, содрогаясь.

И стала та страна с тех пор
Добычей запустенья;
220 Поля покры дремучий бор;
Рассыпались селенья.
И человеческий глас умолк —
Лишь филин на утесе
И в ночь осенню гладный волк
Там воют в черном лесе;
Лишь дико меж седых берегов,
Спираема корнями
Изрытых бурею дубов,
Река клубит волнами.

Где древле окружала храм
230 Отшельников обитель,
Там грозно свищет по стенам

Змея, развалин житель;
И гимн по сводам не гремит —
Лишь, веющий порою,
Пустынный ветер шевелит
В развалинах травую;
Лишь, отторгаясь от стен,
Катятся камни с шумом,
И гул, на время пробужден,
240 Шумит в лесу угрюмом.

И на туманистом холме
Могильный зрится камень:
Над ним всегда в полночной тьме
Сияет бледный пламень.
И крест поверженный обвит
Листами повилики:
На нем угрюмый вран сидит,
Могилы сторож дикий.
И все, как мертвое, окрест:
250 Ни лист не шевелится,
Ни зверь близ сих не пройдет мест,
Ни птица не промчится.

Но полночь лишь сойдет с небес —
Вран черный встрепенется,
Зашепчет пробужденный лес,
Могила потрясется;
И видима бродяща тень
Тогда в пустыне ночи:
Как бледный на тумане день,
260 Ее сияют очи;
То взор возводит к небесам,
То, с видом тяжелой муки,
К непроницаемым стенам,
Моля, подьмлет руки.

И в недре неприступных стен
Молчание могилы;
Окрест их, мглою покровен,

Седает лес унылый:
Там ветер не шумит в листьях,
270 Не слышно вод журчанья,
Ни благовония в цветах,
Ни в травке нет дыханья.
И девы спят — их сон глубок;
И жребий искупленья,
Безвестно, близок иль далек;
И нет им пробужденья.

Но в час, когда поля заснут
И мглой земля одета
280 (Между торжественных минут
Полночи и рассвета),
Одна из спящих восстает —
И, странник одинокой,
Свой срочный начинает ход
Кругом стены высокой;
И смотрит в даль, и ждет с тоской:
«Приди, приди, спаситель!»
Но даль покрыта черной мглой..
Нейдет, нейдет спаситель!

Когда ж исполнится луна,
290 Чреда приходит смены;
В урочный час пробуждена,
Одна идет на стены,
Другая к ней со стен идет,
Встречается, и руку,
Вздохнув, пришелице дает
На долгую раздуку;
Потом к почиющим сестрам,
Задумчива, отходит,
А та печально по стенам
900 Одна до смены бродит.

И скоро ль? Долго ль?.. Как узнать?
Где вестник искупленья?
Где тот, кто властен побеждать

Все ковы обольщенья,
К прелестной прилеплен мечте?
Кто мог бы, чист душою,
Небесной верен красоте,
Непобедим земною,
Все предстоящее презреть,
910 И с верою смиренной,
Надежды полон, в даль лететь
К награде сокровенной?..

Баллада вторая

ВАДИМ

Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leih'n kein Pfand:
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.

Schiller.

ДМИТРИЮ НИКОЛАЕВИЧУ БЛУДОВУ

Вот повести моей конец —
И другу посвященье;
Певцу ж смиренному венец
Будь дружбы одобренье.
Вадим мой рос в твоих глазах;
Твой вкус был мне учитель;
В моих запутанных стихах,
Как тайный вождь-хранитель,
Он путь мне к цели проложил.

Но в пользу ли услуга?
Не знаю... Дев я разбудил,
Не усыпить бы друга.

В великом Новграде Вадим
Пленял всех красотою,
И дерзким мужеством своим,
И сердца простотою.
Его утеха — по лесам
Скитаться за зверями;
Ужасный вебрям и волкам
Разящими стрелами,
В осенний хлад и летний зной
10 Он с верным псом на ловле;
Ему постелей — мох лесной,
А свод небесный — кровлей.

Уже двадцатая весна
Вадимова настала;
И, чувства тайного полна,
Душа в нем унывала.
«Чего искать? В каких странах?
К чему стремить желанье?»
Но все — и тишина в лесах,
20 И быстрых вод журчанье,
И дня меняющийся вид
На облаке небесном,
Все, все Вадиму говорит
О чем-то неизвестном.

Однажды, ловлей утомлен,
Близ Волхова на бреге
Он погрузился в легкий сон...
Струи в свободном беге
Шумели, по корням древес,
30 С плесканьем разливаясь;

Душой весны был полон лес;
Листочки, развиваясь,
Дышали жизнью молодой;
Все благовонно было...
И солнце с тверди голубой
К холмам уж нисходило.

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

«Вадим, желанное вдали;
50 Верь небу; жди смиренно;
Все изменяет на земли,
А небо неизменно;
Стремись, я провожатый твой!»
Сказал — и в то ж мгновенье
В дали явилось голубой
Прелестное виденье:
Младая дева, лик закрыт
Завесою туманной,
И на главе ее лежит
60 Венок благоуханной.

Вздыхая жалобно, рукой
Манило привиденье
Идти Вадима за собой...
И юноша в смятенье
К ней, сердцем вспыхнув, полетел...
Но вдруг... призрак сокрылся,

Вдали звонок один гремел,
И бледный луч светился;
И вместе с девою пропал
70 Старик в одежде белой...
Вадим проснулся: день сиял,
А в вышине... звенело.

Он смотрит в даль на светлый юг:
Там ясно все и чисто;
Оттоль через обширный луг
Струею серебристой
Катился Волхов; небеса
Сливались там с землею;
20 Туда, за холмы, за леса,
Мчал облака толною
Летучий, вешний ветерок...
Смятенный, в ожиданье,
Он смотрит, слушает... звонок
Умолк — и всё в молчанье.

Три сряду утра тот же сон;
Душа его в волненье.
«О что же ты, — взывает он, —
Прекрасное явленье?
Куда зовешь, волшебный глас?
90 Кто ты, пришлец священный?
Ах! где она? Увижу ль вас?
И сердцу откровенный
Предел откроется ль очам?..»
Но тщетно он очами
Летит к далеким небесам...
Туман под небесами.

И целый мир его мечтой
Пред ним одушевился.
Восток ли свежею красой
100 Денницы золотился —
Ему являлся там покров
На образе прелестном.

Дышал ли запахом цветов —
В нем скорбь о неизвестном,
Стременье в даль, любви тоска,
Томление разлуки;
И в каждом шуме ветерка
Звонка призывны звуки.

И он, не властный победить
110 Могущего стремленья,
К отцу и к матери просить
Идет благословенья.
«Куда (печальная в слезах
Сказала мать сыну)?
В чужих испытывать странах
Неверную судьбину?
Постой; на родине твоей
Дом отчий безопасный;
Здесь сладостна любовь друзей;
120 Здесь девицы прекрасны».

«Увы! желанного здесь нет;
Спокой себя, родная;
Меня от вас в далекий свет
Ведет рука святая.
И не задремлет ни на час
Хранитель постоянный.
Но где он? Чей я слышал глас?
Кто вождь сей безымянный?
Куда ведет? Какой стезей?
130 Не знаю — и напрасен
В незнание страх... жив спутник мой;
Путь веры безопасен».

Надев на сына крест златой,
Ответствует родная:
«Прости, да будет над тобой
Его любовь святая!»
Снимает со стены отец
Свои доспехи ратны:

140 «Прости, вот меч мой кладенец,
Мой щит и шлем булатный».
Сын в землю матери, отцу;
Целует образ; плачет;
Конь борзый подведен к крыльцу;
Он сел — он крикнул — скачет...

И пыльный по дороге след
Поднял конь быстроногой;
Но вот уже и следу нет;
И пыль слилась с дорогой...
150 Вздохнул отец; со вздохом мать
Пошла в свою светлицу;
Ей долго ночь в слезах встречать,
В слезах встречать денницу;
Перед Владычицей зажгла
С молитвою лампаду:
Чтобы ему покров была,
Чтоб ей дала отраду.

Вот на распутии Вадим.
Весь мир неизмеримый
Ему открыт; за ним, пред ним
160 Поля необозримы;
В чужбине он; в желанный край
Неведома дорога.
«Что ж медлишь? Верь — не выбирай;
Вперед, во имя Бога;
Куда и как привезь меня,
То вождь мой знает боле».
Так он подумал — и коня
Пустил бежать по воле.

И добрый конь как будто сам
170 Свою дорогу знает;
Он все на юг; он по полям
Путь новый пробивает;
Поток ли встретит — и в поток,
Лишь только пена прыщет.

Ко рву ль примчится — разом скок,
Лишь только воздух свищет.
Заглох ли лес — с ним широка
Дорога в чаше леса;
Утес ли крут — он седока
120 Стрелой на круть утеса.

Бегут за днями дни; Вадим
Все дале; конь послушный
Не устает; и всюду им
В пути прием радушный:
Ко граду ль случай заведет,
К селу ль, к лачужке ль дымной —
Везде пришельцу у ворот
Привет гостеприимной;
Везде заботливо дают
190 Хлеб-соль на подкрепенье,
На темну ночь святой приют,
На путь благословенье.

Когда ж застигнет мрак ночной
В лесу, иль в поле чистом, —
Наш витязь, щит под головой,
Спит на ковре росистом
Благоуханной муравы;
Над ним катясь, сияют
200 Ночные звезды; вокруг главы
Младые сны летают;
И конь, не дремя, сторожит;
И к стороне той, мнится,
И зверь опасный не бежит
И змей приползть боится.

И дни бегут — весна прошла,
И соловьи отпели,
И липа в рощах зацвела,
И нивы пожелтели.
Вадим все дале; уж пред ним
210 Широкий Днепр сияет;

Он едет берегом крутым,
И взор его летает
С высот по злачным берегам:
Здесь видит луг цветущий,
Там златоверхий город, там
Близ вод рыбацьи куши.

Однажды — вечер знойный рдел
На небе; лес дремучий
Сквозь пламень зарева синел,
И громовые тучи,
Вслед за багровою луной,
С востока поднимались,
И яркой молнии змеей
В их недре извивались —
Вадим въезжает в темный лес;
Там все в тени молчало;
Лишь трепетание древес
Грозу предвозвещало.

И дичь являлася кругом;
Чуть небеса сквозь сени
Светили гаснущим лучом;
И дерева, как тени,
Мелькали в бездне темноты
С разверстыми ветвями.
Вадим вперед — хрустят кусты
Под конскими ногами;
Везде плетень из сучьев им
Дорогу задвигает..
Но их мечом крушит Вадим,
Конь грудью разрывает.

И едет он уж целый час;
Вдруг — жалобные крики;
То нежный и молящий глас,
То яростный и дикий.
Зажглась в нем кровь; на вопли он

Сквозь чашу ветвей рвется;
Конь пышет, лес трещит, и стон
Все ближе раздается;
И вдруг под ним в дичи глухой,
250 Как будто из тумана,
Чуть освещенная луной,
Открылася поляна.

И что ж у витязя в глазах?
Шумя между кустами,
С медвежьей кожей на плечах,
С дубиной за плечами,
Огромный великан бежит
И на руках могучих
260 Красавицу младую мчит;
Она в слезах горячих,
То силится бороться с ним,
То скорбно вопит к Богу..
«Стой!» — крикнул хищнику Вадим
И заслонил дорогу.

Ни слова тот на грозну речь;
Как бешеный отпрянул,
Сорвал дубину с крепких плеч,
Взмахнул, в Вадима грянул,
И очи вспыхнули, как жар..
270 Конь легкий отшатнулся,
В корнистый дуб пришел удар,
И дуб, треща, погнулся;
Вадим всей силою меча
Ударил в исполина —
Рука отпала от плеча,
И в прах легла дубина.

И хищник, рухнув, захрипел
Под конскими ногами;
280 Рванулся встать; оцепенел
И стих, грозя очами;
И смерть молчаньем заперла

Уста, вопить отверзты;
И, роя землю, замерла
Рука, разинув персты.
Спешит к похищенной Вадим;
Она, как лист, дрожала
И, севши на коня за ним,
В слезах к нему припала.

290 «Скажи мне, девица, кто ты?
Кто буйный оскорбитель
Твоей девичьей красоты?
И где твоя обитель?» —
«Князь Киевский родитель мой;
Град Киев недалеко;
Проедем скоро лес густой,
Увидим брег высокой:
Под бременем тем кипят, шумят
В скалах струи Днепровы,
300 На бреге том и Киев-град,
Озолочены кроны;

Я там дни мирные вела,
Не зная с кручиной,
И в старости отцу была
Утешою единой.
Не в добрый час литовский князь,
Враг церкви православной,
Меня узрел и, распаясь
Душою звероправной,
310 Послал к нам в Киев-град гонца,
Чтоб, тайною рукою
Меня похитив у отца,
Умчал в Литву с собою.

Он скрылся на Днепре-реке
В лесном уединенье,
От Киева недалеко;
О дерзком замышленье
Никто и сонный не мечтал;

Губитель не встречался
В лесу ни с кем; как волк, он ждал
320 Добычи — и дождался.
Я нынче раннею порой
В луг вышла, полевые
Сбирать цветки; пошли со мной
Подружки молодые.

Мы росу брали на цветах,
Росою умывались,
И рвали ягоды в кустах,
И громко окликались.
Уж солнце жгло с полунебес;
330 Я шла одна; кустами
Вилась дорожка; темный лес
Чернел перед глазами.
Вдруг шум... смотрю... злодей за мной;
Страх подкосил мне ноги;
Он сильною меня рукой
Схватил — и в лес с дороги.

Ах! что б в удел досталось мне,
Что было бы со мною,
340 Когда б не ты? В чужой стране
Изныла б сиротою.
От милых ближних вдалеке
Живет ли сердцу радость?
И в безутешной бы тоске
Моя увяла младость;
И с горем дряхлый мой отец
Повлекся бы ко гробу..
Но слабость защитил Творец,
Сразил Всевышний злобу».

Меж тем с поляны в гушину
350 Въезжает витязь; тучи,
Толпясь, заволокли луну;
Стал душен лес дремучий...
Гроза сбиралась; меж листов

Дождь крупный пробивался,
И шум тяжелых облаков
С их ропотом мешался...
Вдруг вихорь набежал на лес
И взрыл дерев вершины,
И загорелися небес
360 Кипящие пучины.

И все взревело... дождь рекой;
Гром страшный, треск за треском;
И шум воды, и вихря вой;
И поминутным блеском
Воспламеняющийся лес;
И встречу, справа, слева
Ряды валящихся деревьев;
Конь рвется; в страхе дева;
И, заслонив ее щитом,
370 Вадим смятенный ищет,
Где б приютиться... но кругом
Все дичь, и буря свищет.

И вдруг уж нет дороги им;
Стена из камней мшистых;
Гром мчался по бокам крутым;
В расселинах лесистых
Спираясь, вихорь бушевал,
И молнии горели,
И в бездне бури груды скал
380 Сверкали и гремели.
Вадим назад... но вдруг удар!
Ель, треснув, запылала;
По ветвям пробежал пожар,
Окрестность заблестала.

И в зареве открылась им
Пещера под скалою.
Спешит к убежищу Вадим;
Заботливой рукою
Он снял сопутницу с коня,

390 Сложил с рамен кольчугу,
Зажег костер и близ огня,
 Взяв на руки подругу,
На броню сел. Дымясь, сверкал
 В костре огонь трескучий;
Поверх пещеры гром летал,
 И бунтовали тучи.

И, прислонив к груди своей
 Вадим княжну младую,
Из золотых ее кудрей
400 Жал влагу дождевую;
И, к персям девственным уста
 Прижав, их грел дыханьем;
И в них вливалась теплота;
 И с тихим трепетаньем
Они касались устам;
 И девица молчала;
И, к юноши прильнув плечам,
 Рука ее пылала.

Лазурны очи опустя,
410 В объятиях Вадима
Она, как тихое дитя,
 Лежала недвижима;
И что с невинною душой
 Сбылось — не постигала;
Лишь сердце билось, и порой,
 Вся вспыхнув, трепетала;
Лишь пламень гаснувший сиял
 Сквозь тень ресниц склоненных,
И вздох невольный вылетал
420 Из уст воспламененных.

А витязь?.. Что с его душой?..
 Увы! сих взоров сладость,
Сих чистых, под его рукой
 Горящих персей младость,
И мягкий шелк кудрей густых,

По раменам разлитых,
И свежий блеск ланит молодых,
И уст полуоткрытых
Палящий жар, и тихий глас,
430 И милое смятенье,
И ночи таинственный час,
И вокруг уединенье —

Всё чувства разжигало в нем...
О власть очарованья!
Уже, исполнены огнем
Кипящего лобзанья,
На девственных ее устах
Его уста горели,
440 И жарче розы на щеках
Дрожащей девы рдели;
И всё... но вдруг смутился он,
И в радостном волненьи
Затрепетал... знакомый звон
Раздался в отдаленьи.

И долго, жалобно звенел
Он в бездне поднебесной;
И кто-то, чудилось, летел,
Незримой, но известной;
И взор, исполненный тоской,
450 Мелькал сквозь покрывало;
И под воздушной пеленой
Печальное вздыхало...
Но вдруг сильнее потрясся лес,
И небо зашумело...
Вадим взглянул — призрак исчез;
А в вышине... звенело.

И вслед за милою мечтой
Душа его стремится;
Уже, подернувшись золой,
460 Едва-едва курится
В костре огонь; на небесах

Нет туч, не слышно рева;
Небрежно на его руках,
Припав к ним грудью, дева
Младенческий вкушает сон
И тихо, тихо дышит;
И близок уж рассвет; а он
Не видит и не слышит.

470 Стал веять свежий ветерок,
Взошла звезда денницы,
И обагрился восток,
И пробудились птицы;
Копытом топнув, конь заржал;
Вадим очнулся — ясно
Все было вокруг; но сон смыкал
Глаза княжны прекрасной;
К ней тихо прикоснулся он;
Вдохнув, она одела
480 Власами грудь сквозь тонкий сон,
Взглянула — покраснела.

И витязь в шлеме и броне
Из-под скалы с княжною
Выходит. Солнце в вышине
Горело; под горою,
Сияя, пену растилал
По камням Днепр широкий;
И лес кругом благоухал;
И благовест далекий
490 Был слышен. На коня Вадим,
Перекрестясь, садится;
Княжна по-прежнему за ним;
И конь по берегу мчится.

Вдруг путь широкий меж древес:
Их чаща раздалася,
И в голубой дали небес,
Как звездочка, зажглася
Глава Печерская с крестом.

Конь скачет быстрым скоком;
Уж в граде он; уж пред дворцом;
500 И видят: на высоком
Крыльце Великий князь стоит;
В очах его кручина;
Перед крыльцом народ кипит,
И строится дружина.

И смелых вызывает он
В погону за княжною
И избавителю свой трон
Сулит с ее рукою.
Но топот слышен в тишине;
510 Густая пыль клубится;
И видят, с девой на коне
Красивый всадник мчится.
Народ отхлынул, как волна;
Дружина расступилась;
И на руках отца княжна
При кликах очутилась.

Обняв Вадима, князь сказал:
«Я не нарушу слова;
В тебе Господь мне сына дал
520 Заменою родного.
Я стар: будь хилых старца дней
Опорой и усладой;
А смелой доблести твоей
Будь дочь моя наградой.
Когда ж наступит мой конец,
Тогда мою державу
И светлый княжеский венец
Наследуй в честь и славу».

И громко, громко раздалось
530 Дружины восклицанье;
И зашумело, полилось
По граду ликование;
Богатый пир на весь народ;

Весь город изукрашен;
Кипит в задранных кружках мед,
Столы трещат от брашен;
Поют певцы; колокола
Гудят, не умолкая;
И от огней потешных мгла
540 Зарделася ночная.

Веселье всем; один Вадим
Не весел — мысль далёко.
Сердечной думою томим,
Безмолвен, одинокой,
Ни песням, ни приветам он
Не внемлет равнодушный;
Он ступит шаг — и слышит звон;
Подымет взор — воздушный
Призрак летает перед ним
550 В знакомом покрывале;
Приклонит слух — твердят: «Вадим,
Не забывайся, дале!»

Идет к Днепровым берегам
Он тихими шагами
И, смутен, взор склонил к водам...
Небесная с звездами
Была в них твердь отражена;
Вдали, против заката,
Всходила полная луна;
560 Вадим глядит... меж злата
Осыпанных луною волн
Как будто бы чернеет,
В зыбях ныряя, легкий челн,
За ним струя белеет.

Глядит Вадим... челнок плывет...
Натянуто ветрило;
Но без гребца весло гребет;
Без кормщика кормило;
Вадим к нему... к Вадиму он...

570 Садится... чёлн помчалю...
И вдруг... как будто с юга звон;
 И вдруг... все замолчало...
Плывет челнок; Вадим глядит;
 Сверкая, волны плещут;
Лесистый берег назад бежит;
 Ночные звезды блещут.

Быстрее, быстрее в реке волна;
 Челнок быстрее, быстрее;
Светлее на небо луна;
580 На берегу лес темнее.
И дале, дале... все кругом
 Молчит... как великаны,
Скалы нагнулись над Днепром;
 И, черен, сквозь туманы
Глядится в реку тихий лес
 С утесистой стремнины;
И уж луна почти небес
 Дошла до половины.

Сидит, задумавшись, Вадим;
590 Вдруг... что-то пролетело;
И облачко луну, как дым
 Невидимый, одело;
Луна померкла; по волнам,
 По тихим сениям леса,
По берегу, по крутым скалам
 Раскинулась завеса;
Шатнул ветрилом ветерок,
 И руль зашевелился,
Ко берегу повернул челнок,
600 Доплыл, остановился.

Вадим на берег; от берега чёлн;
 Ветрило заиграло;
И вдруг вдали, с зыбями волн
 Смешавшись, все пропало.
В недоумении Вадим;

Кругом скалы, как тучи;
Безмолвен, дик, необозрим,
По камням бор дремучий
С реки до берега вышины
610 Восходит; всё в молчан...
И тускло падает луны
На мглу вершин сиянье.

И тихо по скалам крутым,
Влекомый тайной силой,
Наверх взбирается Вадим.
Он смотрит — все уныло;
Как трупы, сосны под травой
Обрушенные тлеют;
620 На сучьях мох висит седой;
Разинувшись, чернеют
Расселины дуплистых пней,
И в них глазами блещет
Сова, плъ чешуями змей,
Ворочаясь, трепещет.

И, мнится, жизни в той стране
От века не бывало;
Как бы с созданья в мертвом сне
Древа, и не смущало
630 Их сна ничто: ни ветерка
Перед денницей шёпот,
Ни легкий шорох мотылька,
Ни вепря тяжкий топот.
Уже Вадим на вышине;
Вдруг бор редет темный;
Раздвинулся... и при луне
Явился холм огромный.

И на вершине древний храм;
Блестящими крестами
640 Увенчаны главы, к дверям
Тяжелыми винтами
Огромный пригвожден затвор;

Вкруг храма переходы,
Столбы, обрушенный забор,
Растреснутые своды
Трапезы, келий ряд пустых,
И всюду по колени
Польнь, и длинные от них
По скату холма тени.

650 Вадим подходит: недали
Могильный виден камень,
Крест наклонился до земли,
И легкий, бледный пламень,
Как свечка, теплится над ним;
И ворон, птица ночи,
На нем, как призрак, недвижим
Сидит, унылы очи
Вперив на месяц. Вдруг, крылом
Взмахнув, он пробудился,
660 Взвился... и на небе пустом,
Трикраты крикнув, скрылся.

Объял Вадима тайный страх;
Глядит в недоуменье —
И дивное тогда в глазах
Вадимовых явленье:
Он видит, некто приподнял
Иссохшими руками
Могильный камень, бледен встал,
Туманными очами
670 Блеснул, возвел их к небесам,
Как будто бы моляся,
Пошел, стучаться начал в храм...
Но дверь не отперлася.

Вздыхнув, повлекся дале он,
И тихий под стопами
Был слышен шум, и долго, стон
Пуская, меж стенами,
Между обломками столбов,

Как бледный дым, мелькала
Бредуща тень... вдруг меж кустов
620 Вдали она пропала.
Там, бором покровен, утес
Вздымался, крут и страшен,
И при луне из-за деревьев
Являлись кровы башен.

Вадим туда: уединен
На груди скал мохнатых,
Над черным бором, обнесен
Оградой стен зубчатых,
690 Стоит там замок, тих, как сна
Безмолвное жилище,
И вся окрест его страна
Угрюма, как кладбище;
И башни по углам стоят,
Как призраки седые,
И сгромоздились у врат
Скалы сторожевые.

Душа Вадимова полна
Смятенным ожиданьем —
И светит сумрачным луна
700 Сквозь облако сияньем.
Но вдруг... слетел с луны туман,
И бор засеребрился,
И замок весь, как великан,
Над бором осветился;
И от востока ветерок
Подул передрасветный,
И чу!.. из-за стены звонок
Послышался приветный.

И что ж он видит? По стене
710 Как тень уединенна,
С восточной к западной стране,
Туманным облеченна
Покровом, девица идет;

Навстречу к ней другая;
И та, приблизясь, подает
Ей руку и, вздыхая,
Путь одинокий вдоль стены
На запад продолжает;
Другая ж, к замку с вышины
720 Спустившись, исчезает.

И за идущею вослед
Вадим летит очами;
Уж, ясен, молодой рассвет
Встает меж облаками;
Уж загорается восток...
Она все дале, дале;
И тихо ранний ветерок
Играет в покрывале;
Идет — глаза опущены,
730 Глава на грудь склонилась —
Пришла на поворот стены;
Поворотилась; скрылась.

Стоит, как вкопанный, Вадим;
Душа в нем замирает:
Как будто лик свой перед ним
Судьба разоблачает.
Бледнее тусклая луна;
Светлей восток багровый;
И озаряется стена,
740 И ярко блещут кроны;
К восточной обратясь стране,
Ждет витязь... вдруг вспыхнула
В нем кровь... глядит... там на стене
Идущая предстала.

Идет; на темный смотрит бор;
Как будто ждет в волненье;
Как бы чего-то ищет взор
В пустынном отдаленье...
Вдруг солнце в пламени лучей

75^o На крае неба стало...
И витязь в блеске перед ней!
 Как облак, покрывало
Слетело с юного чела —
 Их встретились взоры;
И пала от ворот скала,
 И раздалась их створы.

 Стремится на ограду он;
 Идет она с ограды;
Сошлись... о вещий, верный сон!
76^o О час святой награды!
Свершилось! все — и ранних лет
 Прекрасные желанья,
И озаряющие свет
 Младой души мечтанья,
И все, чего мы здесь не зрим,
 Что вере лишь открыто, —
Все вдруг явилось перед ним,
 В единый образ слито!

77^o Глядят на небо, слезы льют,
 Восторгом слов лишены...
И вдруг из терема идут
 К ним девы пробужденны:
Как звезды, блещут очеса;
 На ясных лицах радость,
И искупления краса,
 И новой жизни младость.
О сладкий воскресенья час!
 Им мнилось: мир рождался!
Вдруг... звучно благовеста глас
78^o В тиши небес раздался.

И что ж? Храм Божий отворен;
 Там слышится моление;
Они туда: храм освещен;
 В кадьльницах куренье;
Перед Угодником горит,

Как в древни дни, лампада,
И благодатное бежит
Сияние от взгляда;
И некто, светел, в алтаре
790 Простерт перед потиром,
И возмашается горii
Хвала незримым клиром.

Молясь, с подругой стал Вадим
Пред царскими дверями,
И вдруг... святой налой пред ним;
Главы их под венцами;
В руках их свечи зажжены;
И кольца обручальны
800 На персты их возложены;
И слышен гимн венчальный...
И вдруг... все тихо! гимн молчит;
Безмолвны своды храма;
Один лишь, таинствен, блестит
Алтарь средь фимиама.

И в сем молчаньи кто-то к ним
Приветный подлетает,
Их кличет именем родным,
Их нежно отзывает...
810 Куда же?.. о священный вид!
Могила перед ними;
И в ней спокойно; дерн покрыт
Цветами молодыми;
И дышит ветерок окрест,
Как дух бесплотный вея;
И обвивает светлый крест
Прекрасная лилея.

Они упали ниц в слезах;
Их сердце вести ждало,
И трепетом священный прах
820 Могилы вопрошало...
И было все для них ответ:

И холм помолоделый,
И луга обновленный цвет,
И бег реки веселый,
И воскрешенны деревья
С вершинами живыми,
И, как бессмертье, небеса
Спокойные над ними...

Промчались веки вслед векам...
230 Где замок? где обитель?
Где чудом освященный храм?..
Все скрылось... лишь, хранитель
Давно минувшего, живет
На прахе их преданье.
Есть место... там игривых вод
Пленительно сверканье;
Там вечно зелен пышный лес;
Там сладок ветра шёпот,
И с тихим говором деревьев
240 Волны слиянный ропот.

На месте оном — так гласит
Правдивое преданье —
Был пепел инокинь сокрыт:
В посте и покаянье
При гробе грешника-отца
Они кончины ждали
И примиренного Творца
В молитвах прославляли...
И улетела к небесам
250 С земли их жизнь святая,
Как улетает фициам
С кадил, благоухая.

На месте оном — в светлый час
Земли преображенья —
Когда, послышав утра глас,
С звездой пробужденья,
Востока ангел в тишине

На край небес взлетает
И по туманной вышине
260 Зарю распростирает,
Когда и холм, и дуг, и лес —
Все оживленным зрится
И пред святилищем небес,
Как жертва, все дымится, —

Бывают тайны чудеса,
Невиданные взором:
Отшельниц слышны голоса;
Горы хвалебным хором
270 Поют; сквозь занавес зари
Блится крест; слиянны
Из света зрятся алтари;
И, яркими венчанны
Звездами, девы предстоят
С молитвой их святыне,
И серафимов тьмы кипят
В пылающей пучине.

РЫЦАРЬ ТОГЕНБУРГ

«Сладко мне твоей сestroю,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию пною
Не могу любить:
При разлуке, при свиданье
Сердце в тишине —
И любви твоей страданье
Непонятно мне».

Он глядит с немой печалью —
10 Участь решена;
Руку сжал ей; крепкой сталью
Грудь обложена;
Звонкий рог созвал дружину;

Все уж на конях;
И помчались в Палестину,
Крест на раменах.

Уж в толпе врагов сверкают
Грозно шлемы их;
Уж отвагой изумляют
20 Чуждых и своих.
Тогенбург лишь выйдет к бою:
Сарацин бежит...
Но душа в нем все тоскою
Прежнею болит.

Год прошел без утоленья...
Нет уж сил страдать;
Не найти ему забвенья —
И покинул рать.
Зрит корабль — шумят ветрилы,
30 Бьет в корму волна —
Сел и поплыл в край тот милый,
Где цветет она.

Но стучится к ней напрасно
В двери пилигрим;
Ах, они с молвой ужасной
Отперлись пред ним:
«Узы вечного обета
Приняла она;
И погибшая для света
40 Богу отдана».

Пышны праотцов палаты
Бросить он спешит;
Навсегда покинул латы;
Конь навек забыт;
Власяной покрыт одеждой,
Инок в цвете лет,

Неукрашенный надеждой,
Он оставил свет.

И в убогой келье скрылся
50 Близ долины той,
Где меж темных лип светился
 Монастырь святой:
Там — сияло ль утро ясно,
 Вечер ли темнел —
В ожиданье, с мукой страстной,
Он один сидел.

И душе его унылой
 Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
60 Стукнуло окно,
Чтоб прекрасная явилась,
 Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины.

И дождавшись, на ложе
 Простирался он;
И надежда: *завтра то же!*
 Услаждала сон.
Время годы уводило...
70 Для него ж одно:
Ждать, как ждал он, чтоб у милой
 Стукнуло окно;

Чтоб прекрасная явилась;
 Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
 Ангел тишины.
Раз — туманно утро было —
 Мертв он там сидел,
Бледен ликом, и уныло
80 На окно глядел.

РЫБАК

Бежит волна, шумит волна!
Задумчив, над рекой
Сидит рыбак; душа полна
Прохладной тишиной.
Сидит он час, сидит другой;
Вдруг шум в волнах притих..
И влажною всплыла главой
Красавица из них.

Глядит она, поет она:
¹⁰ «Зачем ты мой народ
Манишь, влечешь с родного дна
В кипучий жар из вод?
Ах! если б знал, как рыбкой жить
Привольно в глубине,
Не стал бы ты себя томить
На знойной вышине.

Не часто ль солнце образ свой
Купает в лоне вод?
Не свежей ли горит красой
²⁰ Его из них исход?
Не с ними ли свод неба слит
Прохладно-голубой?
Не в лоно ль их тебя манит
И лик твой молодой?»

Бежит волна, шумит волна..
На берег вал плеснул!
В нем вся душа тоски полна,
Как будто друг шепнул!
Она поет, она манит —
³⁰ Знать, час его настал!
К нему она, он к ней бежит..
И след навек пропал.

ЛЕСНОЙ ЦАРЬ

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» —
«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:
Он в темной короне, с густой бородой». —
«О нет, то белеет туман над водой».

10 «Дитя, оглянися; младенец, ко мне;
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».

«Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит». —
«О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листья».

20 «Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».

«Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей». —
«О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне».

«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой». —
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать».

Ездок оробелый не скачет, летит;
30 Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал..
В руках его мертвый младенец лежал.

ГРАФ ГАПСБУРГСКИЙ

Торжественным Ахен весельем шумел;
В старинных чертогах, на пире
Рудольф, император избранный, сидел
В сиянье венца и в порфире.
Там кушанья Рейнский фальцграф разносил;
Богемец напитки в бокалы цедил;
И семь избирателей, чином
Устроенный древле свершая обряд,
10 Блистали, как звезды пред солнцем блестят,
20 Пред новым своим властелином.

Кругом возвышался богатый балкон,
Ликующим полный народом;
И клики, со всех прилетая сторон,
Под древним сливались сводом.
Был кончен раздор; перестала война;
Бесцарственны, грозны прошли времена;
Судья над землею был снова;
И воля губить у меча отнята;
Не брошены слабый, вдова, сирота
20 Могущим во власть без покровя.

И кесарь, наполнив бокал золотой,
С приветливым взором вещает:
«Прекрасен мой пир; все пирует со мной;
Все царский мой дух восхищает..
Но где ж утешитель, пленитель сердец?
Придет ли мне душу растрогать певец
Игрой и благим поученьем?
Я песней был другом, как рыцарь простой;

Став кесарем, брошу ль обычай святой
30 Пиры усладить песнопеньем?»

И вдруг из среды величавых гостей
Выходит, одетый таларом,
Певец в красоте поседелых кудрей,
Младым преисполненный жаром.
«В струнах золотых вдохновенье живет.
Певец о любви благодатной поет,
О всем, что святого есть в мире,
Что душу волнует, что сердце манит...
О чем же властитель воспеть повелит
40 Певцу на торжественном пире?»

«Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);
Он высшую силу признал над собой;
Минута ему повелитель;
По воздуху вихорь свободно шумит;
Кто знает, откуда, куда он летит?
Из бездны поток выбегает:
Так песнь зарождает души глубина,
И темное чувство, из дивного сна
50 При звуках воспрянув, пылает».

И смело ударил певец по струнам,
И голос приятный раздался:
«На статном коне, по горам, по полям
За серною рыцарь гонялся;
Он с ловчим одним выезжает сам-друг
Из чащи лесной на сияющий луг
И едет он шагом кустами;
Вдруг слышат они: колокольчик гремит;
Идет из кустов пономарь и звонит;
60 И следом священник с дарами.

И набожный граф, умиленный душой,
Колена свои преклоняет,

С сердечною верой, с горячей мольбой
 Пред Тем, что живет и спасает.
Но лугом стремился кипучий ручей;
Свирепо надувшись от сильных дождей,
 Он путь заграждал пешеходу;
И спутнику пастырь дары отдает;
И обувь снимает и смело идет
70 С священной ношею в воду.

«Куда?» — изумившийся граф спросил. —
 «В село; умирающий нищий
Ждет в муках, чтоб пастырь его разрешил,
 И алчет небесная пища.
Недавно лежал через этот поток
Сплетенный из сучьев для пеших мосток —
 Его разбросало водою;
Чтоб душу святой благодатью спасти,
Я здесь неглубокий поток перейти
80 Спешу обнаженной стопою».

И пастырю витязь коня уступил
 И подал ноге его стремя,
Чтоб он облегчить покаяньем спешил
 Страдальцу греховное бремя.
И к ловчему сам на седло пересел
И весело в чашу на лов полетел;
 Священник же, требу святую
Свершивши, при первом мерцании дня
Является к графу, смиренно коня
90 Ведя за узду золотую.

«Дерзну ли помыслить я, — граф возгласил,
 Почтительно взоры склонивши, —
Чтоб конь мой ничтожной забаве служил,
 Спасителю Богу служивши?
Когда ты, отец, не приемлешь коня,
Пусть будет он даром благим от меня
 Отныне Тому, чье даянье
Все блага земные, и сила, и честь,

100 Кому не помедлю на жертву принести
И силу, и честь, и дыханье».

«Да будет же вышний Господь над тобой
Своей благодатью святою;
Тебя да почитит Он в сей жизни и в той,
Как днесь Он почтён был тобою;
Гельвеция славой сияет твоей;
И шесть расцветают тебе дочерей,
Богатых дарами природы:
Да будут же (молвил пророчески он)
Уделом их шесть знаменитых корон;
110 Да славятся в роды и роды».

Задумавшись, голову кесарь склонил:
Минувшее в нем оживилось.
Вдруг быстрый он взор на певца устремил —
И таинство слов объяснилось:
Он пастыря видит в певце пред собой;
И слезы свои от толпы золотой
Порфирой закрыл в умиление...
Все смолкло, на кесаря очи подняв,
И всяк догадался, кто набожный граф,
120 И сердцем почтил Провиденье.

УЗНИК

«За днями дни идут, идут...
Напрасно;
Они свободы не ведут
Прекрасной;
Об ней тоскую и молюсь,
Ее зову, не дозовусь.

Смотрю в высокое окно
Темницы:
Все небо светом зажжено

10 Денницы;
На свежих крыльях ветерка
Летают вольны облака.

И так все блага заменить
 Могилей;
И бросить свет, когда в нем жить
 Так мило;
Ах! дайте в свете подышать;
Еще мне рано умирать.

20 Лишь миг весенним бытием
 Жила я;
Лишь миг на празднике земном
 Была я;
Душа готовилась любить...
И все покинуть, все забыть!»

 Так голос заунывный пел
 В темнице...
И сердцем юноша летел
 К певиче.
30 Но он в неволе, как она;
Меж ними хладная стена.

 И тщетно с ней он разлучен
 Стеною:
Невидимую знает он
 Душою;
И мысль об ней и день и ночь
От сердца не отходит прочь.

 Все видит он: во тьме она
 Тюрёмной
Сидит, раздумью предана,
40 Взор томной;
Младенчески прекрасен вид;
И слезы падают с ланит.

И ночью, забывая сон,
 В мечтанье,
Ее подслушивает он
 Дыханье;
И на устах его горит
Огонь ее молодых ланит.

Таясь, страдания одне
50 Делить с ней,
В одной темничной глубине
 Молить с ней
Согласной думой и тоской
От неба участи одной —

Вот жизнь его: другой не ждет
 Он доли;
Он, равнодушный, не зовет
 И воли:
60 С ней розно в свете жизни нет;
Прекрасен только ею свет.

«Не ты ль — он мнит, — давно была
 Любима?
И не тебя ль душа звала,
 Томима
Желанья смутного тоской,
Волненьем жизни молодой?»

Тебя в пророчественном сне
 Видал я;
Тобою в пламенной весне
70 Дышал я;
Ты мне цвела в живых цветах;
Твой образ веял в облаках.

Когда же сердце ясный взор
 Твой встретит?
Когда, разрушив сей затвор,

Осветит

Свобода жизнь вдвоем для нас?
Лети, лети, желанный час».

Напрасно; час не прилетел
Желанный;
Другой Создателем удел
Избранный
Достался узнице молодой —
Небесно-тайный, не земной.

Раз слышит он: затворов гром,
Рыданье,
Звук цепи, голосб... потом
Молчанье...
И ужас грудь его томит —
И тщетно ждет он... все молчит.

Увы! удел его решен...
Угрюмый,
Навек грядущего лишен,
Все думы
За ней он в гроб переселил
И молит Рок, чтоб поспешил.

Однажды — только занялась
Денница —
Его со стуком расперлась
Темница.
«О радость! (мнит он) скоро к ней!»
И что ж?.. Свобода у дверей.

Но хладно принял он привет
Свободы:
Прекрасного уж в мире нет;
Дни, годы
Напрасно будут проходить...
Погибшего не вернуть.

Ах! слово милое об ней
110 Кто скажет?
Кто след ее забытых дней
 Укажет?
Кто знает, где она цвела?
Где тот, кого *своим* звала?

И нет ему в семье родной
 Услады;
Задумчив, грустию немой
 Он взгляды
Сердечные встречает их;
120 Он в людстве сумрачен и тих.

Настанет день — ни с места он;
 Безгласный,
Душой в мечтанье погружен,
 Взор страстный
Исполнен смутного огня,
Стоит он, голову склоня.

Но тихо в сумраке ночей
 Он бродит
И с неба темного очей
130 Не сводит:
Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...

О милом весть и в мир иной
 Призванье...
И делит с тайной он звездой
 Страданье;
Ее краса оживлена:
Ему в ней светится *она*.

Он таял, гаснул и угас...
140 И мнилось,
Что вдруг пред ним в последний час

Явилось

Все то, чего душа ждала,
И жизнь в улыбке отошла.

МЩЕНИЕ

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был.

Свершилось убийство ночью порой —
И труп погмошен был глубокой рекой.

И шпоры и латы убийца надел,
И в них на коня паладинова сел.

И мост на коне проскакать он спешит:
Но конь поднялся на дыбы и храпит.

Он шпоры вонзает в крутые бока:
10 Конь бешеный сбросил в реку седока.

Он выплыть из всех напрягается сил:
Но панцирь тяжелый его утопил.

ТРИ ПЕСНИ

«Споет ли мне песню веселую скальд?» —
Спросил, озираясь, могучий Освальд.
И скальд выступает на царскую речь,
Под мышкою арфа, на поясе меч.

«Три песни я знаю: в одной старина!
Тобою, могучий, забыта она;
Ты сам ее в лесе дремучем сложил;
Та песня: *отца моего ты убил.*

10 Есть песня другая: ужасна она;
И мною под бурей ночной сложена;
Пою ее ранней и поздней порой;
И песня та: *бейся, убийца, со мной!*

Он в сторону арфу, и меч наголо;
И бешенство грозные лица зажгло;
Запрыгали искры по звонким мечам —
И рухнул Освальд — голова пополам.

«Раздайся ж, последняя песня моя;
Ту песню и утром и вечером я
Греметь не устану пред девой любви;
Та песня: *убийца повержен в крови*».

ГАРАЛЬД

Перед дружиной на коне
 Гаральд, боец седой,
При свете полныя луны
 Въезжает в лес густой.

Отбиты вражки знамена
 И веют и шумят,
И гулом песней боевых
 Кругом холмы гудят.

10 Но что порхает по кустам?
 Что зыблется в листах?
Что налетает с вышины
 И плещется в волнах?

Что так ласкает, так манит?
 Что нежною рукой
Снимает меч, с коня влечет
 И тянет за собой?

То фен... в легкий хоровод
Слетелись при луне.
Спасенья нет; уж все бойцы
20 В волшебной стороне.

Лишь он, бесстрашный вождь Гаральд,
Один не побежден:
В нетленный с ног до головы
Булат закован он.

Пропали спутники его;
Там брошен меч, там щит,
Там ржет осиротелый конь
И дико в лес бежит.

И едет сумрачно-уныл
30 Гаральд, боец седой,
При свете полныя луны
Один сквозь лес густой.

Но вот шумит, журчит ручей —
Гаральд с коня спрыгнул,
И снял он шлем, и влаги им
Студеной зачерпнул.

Но только жажду утолил:
Вдруг обессилел он;
На камень сел, поник главой
40 И погрузился в сон.

И веки на утесе том,
Главу склоня, он спит:
Седые кудри, борода;
У ног копьё и щит.

Когда ж гроза и молний блеск,
И лес ревет густой —

Сквозь сон хватается за меч
50 Гаральд, боец седой.

ЗАМОК СМАЛЬГОЛЬМ

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.

Не с могучим Боклю совокупно спешил
На военное дело барон;
Не в кровавом бою переведаться мнил
За Шотландию с Англией он;

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

Через три дня домой возвратился барон,
Отуманен и бледен лицом;
Через силу и конь, опенён, запылён,
Под тяжелым ступал седоком.

20 Анкрамморския битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась,
Где на Эверса грозно Боклю напирал,
Где за родину бился Дуглас.

Но железный шолом был иссечен на нем,
Был изрублен и панцирь и щит,
Был недавнею кровью топор за седлом,
Но не английской кровью покрыт.

Соскочив у часовни с коня за стеной,
Притаился в кустах, он стоял;

И три раза он свистнул — и паж молодой
На условленный свист прибежал.

30 «Подойди, мой малютка, мой паж молодой,
И присядь на колена мои;
Ты младенец, но ты откровенен душой,
И слова непритворны твои.

Я в отлучке был три дня, мой паж молодой;
Мне теперь ты всю правду скажи:
Что заметил? Что было с твоей госпожой?
И кто был у твоей госпожи?»

40 «Госпожа по ночам к отдаленным скалам,
Где маяк, приходила тайком:
(Ведь огни по горам зажжены, чтоб врагам
Не прокрасться во мраке ночном).

И на первую ночь непогода была,
И без умолку филин кричал;
И она в непогоду ночную пошла
На вершину пустынную скал.

Тихомолком подкрался я к ней в темноте;
И сидела одна — я узрел;
Не стоял часовой на пустой высоте;
Одинок маяк пламенел.

50 На другую же ночь — я за ней по следам
На вершину опять побежал —
О Творец, у огня одинокого там
Мне неведомый рыцарь стоял.

Подпершия мечом, он стоял пред огнем
И беседовал долго он с ней;
Но под шумным дождем, но при ветре ночном
Я расслушать не мог их речей.

И последняя ночь безненастна была,
И порывистый ветер молчал;
И к маяку она на свиданье пошла;
У маяка уж рыцарь стоял.

И сказала (я слышал): «В полуночный час,
Перед светлым Ивановым днем,
Приходи ты; мой муж не опасен для нас;
Он теперь на свиданье ином;

Он с могучим Боклю ополчился теперь;
Он в сраженье забыл про меня —
И тайком отопру я для милого дверь
Накануне Иванова дня».

«Я не властен прийти, я не должен прийти,
Я не смею прийти (был ответ);
Пред Ивановым днем одиноким путем
Я пойду... мне товарища нет».

«О, сомнение прочь! безмятежная ночь
Перед великим Ивановым днем
И тиха и темна, и свиданьям она
Благосклонна в молчанье своем.

Я собак привяжу, часовых уложу,
Я крыльцо пересыплю травой,
И в приюте моем, пред Ивановым днем,
Безопасен ты будешь со мной».

«Пусть собака молчит, часовой не трубит,
И трава не слышна под ногой:
Но священник есть там; он не спит по ночам;
Он приход мой узнает ночной».

«Он уйдет к той поре: в монастырь на горе
Панихиду он позван служить:

Кто-то был умерщвлен; по душе его он
Будет три дня поминки творить».

90 Он нахмуясь глядел, он как мертвый бледнел,
Он ужасен стоял при огне.
«Пусть о том, кто убит, он поминки творит:
То, быть может, поминки по мне.

Но полуночный час благосклонен для нас:
Я приду под защитою мглы».
Он сказал... и она... я смотрю... уж одна
У маяка пустынной скалы».

100 И Смальгольмский барон, поражен, раздражен,
И кипел, и горел, и сверкал.
«Но скажи, наконец, кто ночной сей пришлец?
Он, клянусь небесами, пропал!»

«Показалось мне, при блестящем огне:
Был шлем с соколиным пером,
И палаш боевой на цепи золотой,
Три звезды на щите голубом».

«Нет, мой паж молодой, ты обманут мечтой;
Сей полуночный, мрачный пришлец
Был не властен прийти: он убит на пути;
Он в могилу зарыт, он мертвец».

110 «Нет! не чудилось мне; я стоял при огне,
И увидел, услышал я сам,
Как его обняла, как его назвала:
То был рыцарь Ричард Кольдингам».

И Смальгольмский барон, изумлен, поражен,
И хладел, и бледнел, и дрожал.
«Нет! в могиле покой; он лежит под землей,
Ты неправду мне, паж мой, сказал.

Где бежит и шумит меж утесами Твид,
Где подьмется мрачный Эльдон,
Уж три ночи, как там твой Ричард Кольдингам
120 Потаенным врагом умерщвлен.

Нет! сверканье огня ослепило твой взгляд;
Оглушен был ты бурей ночной;
Уж три ночи, три дня, как поминки творят
Чернецы за его упокой».

Он идет в ворота, он уже на крыльце,
Он взошел по крутым ступеням
На площадку, и видит: с печалью в лице,
Одиноко-унылая там

Молодая жена — и тиха, и бледна,
130 И в мечтании грустном глядит
На поля, небеса, на Мертонски леса,
На прозрачно бегущую Твид.

«Я с тобою опять, молодая жена». —
«В добрый час, благородный барон.
Что расскажешь ты мне? Решена ли война?
Поразил ли Боклю иль сражён?»

«Англичанин разбит; англичанин бежит
С Анкрамморских кровавых полей;
И Боклю наблюдать мне маяк мой велит
140 И беречься недобрых гостей».

При ответе таком изменилась лицом,
И ни слова... ни слова и он;
И пошла в свой покой с наклоненной главой,
И за нею суровый барон.

Ночь покойна была, но заснуть не дала.
Он вздыхал, он с собой говорил:

«Не пробудится он; не подыметя он;
Мертвецы не встают из могил».

Уж заря занялась; был таинственный час
150 Меж рассветом и утренней тьмой;
И глубоким он сном пред Ивановым днем
Вдруг заснул близ жены молодой.

Не спалося лишь ей, не смыкала очей...
И бродящим, открытым очам,
При лампадном огне, в шишаке и броне
Вдруг явился Ричард Кольдингам.

«Воротись, удалися», — она говорит.
«Я к свиданью тобой приглашен;
160 Мне известно, кто здесь, неожиданный, спит:
Не страшись, не услышит нас он.

Я во мраке ночном потаенным врагом
На дороге изменой убит;
Уж три ночи, три дня, как монахи меня
Поминают — и труп мой зарыт.

Он с тобой, он с тобой, сей убийца ночной!
И ужасный теперь ему сон!
И надолго во мгле на пустынной скале,
Где маяк, я бродить осужден;

Где видалися мы под защитою тьмы,
170 Там скитаюсь теперь мертвецом:
И сюда с высоты не сошел бы... но ты
Заклинала Ивановым днем».

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

«Выкупается кровью пролитая кровь —
То убийце скажи моему.
Беззаконную небо карает любовь —
180 Ты сама будь свидетель тому».

Он тяжелою шуйцей коснулся стола;
Ей десницею руку пожал —
И десница как острое пламя была,
И по членам огонь пробежал.

И печать роковая в столе вожжена:
Отразились пальцы на нем;
На руке ж — но таинственно руку она
Закрывала с тех пор полотном.

190 Есть монахиня в древних Драйбургских стенах:
И грустна и на свет не глядит;
Есть в Мельрозской обители мрачный монах:
И дичится людей и молчит.

Сей монах молчаливый и мрачный — кто он?
Та монахиня — кто же она?
То убийца, суровый Смальгольмский барон;
То его молодая жена.

ТОРЖЕСТВО ПОБЕДИТЕЛЕЙ

Пал Приамов град священный;
Грудой пепла стал Пергам;
И победой насыщены,
К острогрудым кораблям
Собрались Эллены — тризну
В честь минувшего свершить
И в желанную отчизну
К берегам Элады плыть.

Пойте, пойте гимн согласной:
10 Корабли обращены
От враждебной стороны
К нашей Греции прекрасной.

Брегом шла толпа густая
Илионских дев и жен:
Из отеческого края
Их вели в далекий плен.
И с победной песнью дикой
Их сливался тихий стон
По тебе, святой, великой,
20 Невозвратный Илион.

Вы, родные холмы, нивы,
Нам вас боле не видать;
Будем в рабстве увядать...
О, сколь мертвые счастливы!

И с предведением во взгляде
Жертву сам Калхас заклал:
Грады зияющей Палладе
И губящей (он воззвал),
Буреносцу Посидону,
30 Воздымателю валов,
И носящему Горгону
Богу смертных и богов!

Суд окончен; спор решился;
Прекратилась борьба;
Все исполнила Судьба:
Град великий сокрушился.

Царь народов, сын Атрея,
Обозрел полков число:
Вслед за ним на брег Сигея
40 Много, много их пришло...
И незапный мрак печали

Отуманил царский взгляд:
Благороднейшие пали...
Мало с ним пойдет назад.

Счастлив тот, кому сиянье
Бытия сохранено,
Тот, кому вкусить дано
С милой родиной свиданье!

И не всякий насладится
50 Миром, в свой пришедши дом:
Часто злобный ков таится
За домашним алтарём;
Часто Марсом пощаженный
Погибает от друзей
(Рек, Палладой вдохновенный,
Хитроумный Одиссей).

Счастлив тот, чей дом украшен
Скромной верностью жены!
Жены алчут новизны:
60 Постоянный мир им страшен.

И стоящий близ Елены
Менелай тогда сказал:
Плод губительный измены —
Ею сам изменник пал;
И погиб виной Парид
Отягченный Илион...
Неизбежен суд Крониды,
Всё блюдет с Олимпа он.

Злому злой конец бывает:
70 Гибнет жертвой Эвменид,
Кто безумно, как Парид,
Право гостя оскверняет.

Пусть веселый взор счастливых
(Оплевев сын сказал)

Зрит в богах богов правдивых;
Суд их часто слеп бывал:
Скольких бодрых жизнь поблёлка!
Скольких низких рок щадит!..
Нет великого Патрокла;
20 Жив презрительный Терсит.

Смертный, царь Зевес Фортуне
Своенравной предал нас:
Уловляй же быстрый час,
Не тревожа сердца втуне.

Лучших бой похитил ярый!
Вечно памятен нам будь,
Ты, мой брат, ты, под удары
Подставлявший твердо грудь,
Ты, который нас, пожаром
90 Осажденных, защитил...
Но коварнейшему даром
Щит и меч Ахиллов был.

Мир тебе во тьме Эрева!
Жизнь твою не враг отнял:
Ты своею силой пал,
Жертва гибельного гнева.

О Ахилл! о мой родитель!
(Возгласил Неоптолем)
Быстрый мира посетитель,
100 Жребий лучший взял ты в нем.
Жить в любви племен делами —
Благо первое земли;
Будем вечны именами
И сокрытые в пыли!

Слава дней твоих нетленна;
В песнях будет цвеств она:
Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна!

110 Смерть велит умолкнуть злобе
(Диомед провозгласил)
Слава Гектору во гробе!
Он краса Пергама был;
Он за край, где жили деды,
Веледушно пролил кровь;
Победившим — честь победы!
Охранявшему — любовь!

Кто, на суд явясь кровавый,
Славно пал за отчий дом:
Тот, почтённый и врагом,
120 Будет жить в преданьях славы.

Нестор, жизнью убеленный,
Нацедил вина фиал
И Гекубе сокрушенной
Дружелюбно выпить дал.
Пей страданий утоленья;
Добрый Вакхов дар вино:
И веселость и забвенья
Проливает в нас оно.

Пей, страдалица! печали
130 Услаждаются вином:
Боги жалостные в нём
Подкрепенье сердцу дали.

Вспомни мать Ниобею:
Что изведала она!
Сколь ужасная над нею
Казнь была совершена!
Но и с нею, безотрадной,
Добрый Вакх недаром был:
Он струею виноградной
140 Вмиг тоску в ней усынил.

Если грудь вином согрета,
И в устах вино кипит:

Скорби наши быстро мчит
Их смывающая Лета.

И вперила взор Кассандра,
Вняв шепнувшем ей богам,
На пустынный брег Скамандра,
На дымящийся Пергам.
Все великое земное
150 Разлетается, как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим...

Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи;
Спящий в гробе, мирно спи;
Жизнью пользуйся, живущий.

КУБОК

«Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой
В ту бездну прыгнет с вышины?
Бросаю мой кубок туда золотой:
Кто сыщет во тьме глубины
Мой кубок и с ним возвратится безвредно,
Тому он и будет наградой победной».

Так царь возгласил и с высокой скалы,
Висевшей над бездной морской,
В пучину бездонной, зияющей мглы
10 Он бросил свой кубок златой.
«Кто, смелый, на подвиг опасный решится?
Кто сыщет мой кубок и с ним возвратится?»

Но рыцарь и латник недвижно стоят;
Молчанье — на вызов ответ;
В молчанье на грозное море глядят;
За кубком отважного нет.

И в третий раз царь возгласил громогласно:
«Отыщется ль смелый на подвиг опасной?»

И все безответны... вдруг паж молодой
20 Смиренно и дерзко вперед;
Он снял епанчу, снял пояс он свой;
 Их молча на землю кладет...
И дамы и рыцари мыслят, безгласны:
«Ах! юноша, кто ты? Куда ты, прекрасный?»

И он подступает к наклону скалы,
 И взор устремил в глубину...
Из чрева пучины бежали валы,
 Шумя и гремя, в вышину;
30 И волны спиральсь и пена кипела:
Как будто гроза, наступаая, редела.

И воет, и свищет, и бьет, и шипит,
 Как влага, мешаясь с огнем,
Волна за волною; и к небу летит
 Дымящимся пена столбом;
Пучина бунтует, пучина клокочет...
Не море ль из моря извергнуться хочет?

И вдруг, успокоясь, волненье легло;
 И грозно из пены седой
40 Разинулось черною щелью жерло;
 И воды обратно толпой
Помчались во глубь истощенного чрева;
И глубь застонала от грома и рева.

И он, упредя разъяренный прилив,
 Спасителя-Бога призвал,
И дрогнули зрители, все возопив —
 Уж юноша в бездне пропал.
И бездна таинственно зев свой закрыла:
Его не спасет никакая уж сила.

Над бездной утихло... в ней глухо шумит...
50 И каждый, очей отвести
Не смея от бездны, печально твердит:
«Красавец отважный, прости!»
Все тише и тише на дне ее воет...
И сердце у всех ожиданием ноет.

«Хоть брось ты туда свой венец золотой,
Сказав: *кто венец возвратит,*
Тот с ним и престол мой разделит со мной!
60 Меня твой престол не прельстит.
Того, что скрывает та бездна немая,
Ничья здесь душа не расскажет живая.

Не мало судов, закруженных волной,
Глотала ее глубина:
Все мелкой назад вылетали щепой
С ее неприступного дна...»
Но слышится снова в пучине глубокой
Как будто роптанье грозы недалекой.

И воет, и свищет, и бьет, и шипит,
Как влага, мешаясь с огнем,
70 Волна за волною; и к небу летит
Дымящимся пена столбом...
И брызнул поток с оглушительным ревом,
Извергнутой бездны зияющим зевом.

Вдруг... что-то сквозь пену седой глубины
Мелькнуло живой белизной...
Мелькнула рука и плечо из волны...
И борется, спорит с волной...
И видят — весь берег потрясся от клича —
Он левою правит, а в правой добыча.

И долго дышал он, и тяжело дышал,
20 И Божий приветствовал свет...
И каждый с весельем «Он жив! — повторял, —

Чудеснее подвига нет!
Из темного гроба, из пропасти влажной
Спас душу живую красавец отважной».

Он на берег вышел; он встречен толпой;
К царевым ногам он упал;
И кубок у ног положил золотой;
И дочери царь приказал
Дать юноше кубок с струёй винограда;
90 И в сладость была для него та награда.

«Да здравствует царь! Кто живет на земле,
Тот жизнью земной веселись!
Но страшно в подземной таинственной мгле...
И смертный пред Богом смирись:
И мыслью своей не желай дерзновенно
Знать тайны, Им мудро от нас сокровленной.

Стрелою стремглав полетел я туда...
И вдруг мне навстречу поток;
Из трещины камня лилася вода;
100 И вихорь ужасный повлек
Меня в глубину с непонятною силой...
И страшно меня там кружило и било.

Но Богу молитву тогда я принес,
И Он мне спасителем был:
Торчащий из мглы я увидел утес
И крепко его обхватил;
Висел там и кубок на ветви коралла:
В бездонное влага его не умчала.

И смутно все было внизу подо мной
110 В пурпуровом сумраке там;
Все спало для слуха в той бездне глухой;
Но виделось страшно очам,
Как двигались в ней безобразные груды,
Морской глубины несказанные чуды.

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

И был я один с неизбежной судьбой,
От взора людей далеко;
Один меж чудовищ с любящей душой,
Во чреве земли, глубоко
Под звуком живым человеческого слова,
Меж страшных жильцов подземелья немова.

И я содрогался... вдруг слышу: ползет
Стоногое грозно из мглы,
И хочет схватить, и разинулся рот...
130 Я в ужасе прочь от скалы!..
То было спасеньем: я схвачен приливом
И выброшен вверх водомета порывом».

Чудесен рассказ показался царю:
«Мой кубок возьми золотой;
Но с ним я и перстень тебе подарю,
В котором алмаз дорогой,
Когда ты на подвиг отважишься снова
И тайны все дна перескажешь морскова».

То слыша, царица с волнением в груди,
140 Краснея, царю говорит:
«Довольно, родитель, его пощади!
Подобное кто совершит?
И если уж должно быть опыту снова,
То рыцаря вышли, не пажа младова».

Но царь, не внимая, свой кубок златой
В пучину швырнул с высоты:
«И будешь здесь рыцарь любимейший мой,

Когда с ним воротиться ты;
И дочь моя, ныне твоя предо мною
150 Заступница, будет твоею женою».

В нем жизнью небесной душа зажжена;
Отважность сверкнула в очах;
Он видит: краснеет, бледнеет *она*;
Он видит: *в ней* жалость и страх...
Тогда, неописанной радостью полный,
На жизнь и погибель он кинулся в волны...

Утихнула бездна... и снова шумит...
И пеною снова полна...
160 И с трепетом в бездну царевна глядит...
И бьет за волною волна...
Приходит, уходит волна быстротечно:
А юноши нет и не будет уж вечно.

ПОЛИКРАТОВ ПЕРСТЕНЬ

На кровле он стоял высоко
И на Самос богатый око
С весельем гордым преклонял:
«Сколь щедро взыскан я богами!
Сколь счастлив я между царями!» —
Царю Египта он сказал.

«Тебе благоприятны боги;
Они к твоим врагам лишь строги
10 И всех их предали тебе;
Но жив один, опасный мститель;
Пока он дышит... победитель,
Не доверяй своей судьбе».

Еще не кончил он ответа,
Как из союзного Милета
Явился присланный гонец:

«Победой ты украшен новой;
Да обовьет опять лавровой
Главу властителя венец;

20 Твой враг постигнут строгой мезтью;
Меня послал к вам с этой везтью
Наш полководец Полидор».
Рука гонца сосуд держала:
В сосуде голова лежала;
Врага узнал в ней царский взор.

И гость воскликнул с содроганьем:
«Страшись! Судьба очарованьем
Тебя к погнбелн влечет.
Неверные морские волны
Обломков корабельных полны:
30 Еще не в пристани твой флот».

Еще слова его звучали...
А клики брег уж оглашали,
Народ на пристани кипел;
И в пристань, царь морей крылатый,
Дарами дальних стран богатый,
Флот торжествующий влетел.

И гость, увидя то, бледнеет.
«Тебе Фортуна благодее...
40 Но ты не верь, здесь хитрый ков,
Здесь тайная погнбелнь скрыта:
Разбойники морские Крита
От здешних близко берегов».

И только выронил он слово,
Гонец вбегает с везтью новой:
«Победа, царь! Судьбе хвала!
Мы торжествуем над врагами:
Флот Критский истреблен богами;
Его их буря пожрала».

Испуган гость неожиданной вестью...
50 «Ты счастлив; но Судьбины лестью
Такое счастье мнится мне:
Здесь вечны блага не бывали,
И никогда нам без печали
Не доставались оне.

И мне все в жизни улыбалось;
Неизменяемо, казалось,
Я силой вышней был храним;
Все блага прочил я для сына...
Его, его взяла Судьбина;
60 Я долг мой сыном заплатил.

Чтоб верной избежать напасти,
Моли невидимые власти
Подлить печали в твой фиал.
Судьба и в милостях злодеец:
Какой, какой ее любимец
Свой век не бедственно кончал?

Когда ж в несчастье Рок откажет,
Исполни то, что друг твой скажет:
Ты призови несчастье сам.
70 Твои сокровища несметны:
Из них скорей, как дар заветный,
Отдай любимое богам».

Он гостю внемлет с содроганьем:
«Моим избранным достояньем
Доныне этот перстень был;
Но я готов Властям незримым
Добром пожертвовать любимым...»
И перстень в море он пустил.

На утро, только луч денницы
20 Озолотил верхи столицы,
К царю является рыбарь:

«Я рыбу, пойманную мною,
Чудовище величиною,
Тебе принес в подарок, царь!»

Царь изъявил благоволение...
Вдруг царский повар в испуге
С неожиданной вестью бежит:
«Найден твой перстень драгоценный,
Огромной рыбой поглощенный,
90 Он в ней ножом моим открыт».

Тут гость, как пораженный громом,
Сказал: «Беда над этим домом!
Нельзя мне другом быть твоим;
На смерть ты обречен Судьбою:
Бегу, чтоб здесь не пасть с тобою...»
Сказал и разлучился с ним.

ЖАЛОБА ЦЕРЕРЫ

Снова гений жизни веет;
Возвратилась весна;
Холм на солнце зеленеет;
Лед разрушила волна;
Распустившийся дымит
Благовониями лес,
И безоблачен глядится
В воды зеркальны Зевес;
Все цветет — лишь мой единый
10 Не взойдет прекрасный цвет:
Прозерпины, Прозерпины
На земле моей уж нет.

Я везде ее искала,
В дневном свете и в ночи;
Все за ней я посылала
Аполоновы лучи;

Но ее под сводом неба
Не нашел всезрящий бог;
А подземной тьмы Эреба
20 Луч его пронзить не мог:
Те берега недостижимы,
И богам их страшен вид...
Там она! неумолимый
Ею властвует Аид.

Кто ж мое во мрак Плутона
Слово к ней перенесет?
Вечно ходит челн Харона,
Но лишь тени он берет.
Жизнь подземного страшится;
30 Недоступен ад и тих;
И с тех пор, как он стремится,
Стикс не видывал живых;
Тьма дорог туда низводит;
Ни одной оттуда нет;
И отшедший не приходит
Никогда опять на свет.

Сколь завидна мне, печальной,
Участь смертных матерей!
Легкий пламень погребальной
40 Возвращает им детей;
А для нас, богов нетленных,
Что усладю утрат?
Нас, безрадостно-блаженных,
Парки строгие щадят...
Парки, Парки, поспешите
С неба в ад меня послать;
Прав богини не щадите:
Вы обрадуете мать.

В тот предел — где, утешенною
50 И веселию чужда,
Дочь живет — свободной тенью
Полетела б я тогда;

Близ супруга, на престоле
Мне предстала бы она,
Грустной думою о воле
И о матери полна;
И ко мне бы взор склонился,
И меня узнал бы он,
И над нами б прослезился
60 Сам безжалостный Плутон.

Тщетный призрак! стон напрасный!
Всё одним путем небес
Ходит Гелиос прекрасный;
Всё навек решил Зевес;
Жизнью горнею доволен,
Ненавидя адску ночь,
Он и сам отдать неволен
Мне утраченную дочь.
Там ей быть, доколь Анда
70 Не осветит Аполлон
Или радугой Ирида
Не сойдет на Ахерон!

Нет ли ж мне чего от милой
В сладкопамятный завет:
Что осталось все, как было,
Что для нас разлуки нет?
Нет ли тайных уз, чтоб ими
Снова сблизить мать и дочь,
Мертвых с милыми живыми,
20 С светлым днем подземну ночь?..
Так, не все следы пропали!
К ней дойдет мой нежный клик:
Нам святые боги дали
Усладительный язык.

В те часы, как хлад Борея
Губит нежных чад весны,
Листья падают, желтея,
И леса обнажены:

Из руки Вертумна щедрой
90 Семя жизни взять спешу,
И, его в земное недро
Бросив, Стиксу приношу;
Сердцу дочери вверяю
Тайный дар моей руки
И, скорбя, в нем посылаю
Весть любви, залог тоски.

Но когда с небес слетает
Вслед за бурями весна:
100 В мертвом снова жизнь играет,
Солнце греет семена;
И, умершие для взора,
Вняв они весны привет,
Из подземного затвора
Рвутся радостно на свет:
Лист выходит в область неба,
Корень ищет тьмы ночной;
Лист живет лучами Феба,
Корень Стиксовой струей.

Ими таинственно слита
110 Область тьмы с страной дня,
И приходят от Коцита
С ними вести для меня;
И ко мне в живом дыханье
Молодых цветов весны
Подымается призыванье,
Глас родной из глубины;
Он разлуку услаждает,
Он душе моей твердит:
120 Что любовь не умирает
И в отшедших за Коцит.

О! приветствую вас, чада
Расцветающих полей;
Вы тоски моей услада,
Образ дочери моей;

Вас налью благоуханьем,
Напою живой росой
И с Аврориным сияньем
Поравняю красотой;
Пусть весной природы младость,
130 Пусть осенний мрак полей
И мою вещают радость,
И печаль души моей.

ДОНИКА

Есть озеро перед скалой огромной;
На той скале давно стоял
Высокий замок и громадой темной
Прибрежны воды омрачал.

На озере ладья не попадалась;
Рыбак страшился удить в нем;
И ласточка, летя над ним, боялась
К нему дотронуться крылом.

Хотя б стада от жажды умирали,
10 Хотя б палил их летний зной:
От берегов его они бежали
Смятенно-робкою толпой.

Случалось, что ветер и осокой
У озера не шевелил:
А волны в нем вздымались высоко,
И в них ужасный шёпот был.

Случалось, что, бурею разима,
Дрожала твердая скала:
А мертвых вод поверхность недвижима
20 Была спокойнее стекла.

И каждый раз — в то время, как могилой
Кто в замке угрожаем был —
Пророчески, гармонией унылой
Из бездны голос исходил.

И в замке том, могуществом великий,
Жил Ромуальд; имел он дочь;
Пленялось все красотой его Доники:
Лицо — как день, глаза — как ночь.

30 И рыцарей толпа пред ней теснилась:
Все душу приносили в дар;
Одним из них красавица пленилась:
Счастливец этот был Эввар.

И рад отец; и скоро уж наступит
Желанный, сладкий час, когда
Во храме их священник совокупит
Святым союзом навсегда.

40 Был вечер тих и небеса адели;
С невестой шел рука с рукой
Жених; они на озеро глядели
И услаждались тишиной.

Ни трепета в листьях дерев, ни знака
Малейшей зыби на водах...
Лишь лаяньем Доникина собака
Пугала пташек на кустах.

Любовь в груди невесты пламенела
И в темных таяла очах;
На жениха с тоской она глядела:
Ей в душу вкрадывался страх.

50 Все было вокруг какой-то полно тайной;
Безмолвно гас лазурный свод;

Какой-то сон лежал необычайной
Над тихою равниной вод.

Вдруг бездна их унылый и глубокой
И тихий голос издала:
Гармония в дали небес высокой
Отозвалась и умерла...

60 При звуке сем Доника побледнела
И стала сумрачно-тиха;
И вдруг... она трепещет, охладела
И пала в руки жениха.

Оцепенев, в безумстве испугленья,
Отчаянный он поднял крик...
В Донике нет ни чувства, ни движенья:
Сомкнуты очи, мертвый лик.

Он рвется... плачет... вдруг пошевелились
Ее уста... потрясена
Дыханьем легким грудь... глаза открылись...
И встала медленно она.

70 И мутными глядит кругом очами,
И к другу на руку легла,
И, слабая, неверными шагами
Обратно в замок с ним пошла.

И были с той поры ее ланиты
Не свежей розы красотой,
Но бледностью могильною покрыты;
Уста пугали синевой.

20 В ее глазах, столь сладостно сиявших,
Какой-то острый луч сверкал,
И с бледностью ланит, глубоко впавших,
Он что-то страшное сливал.

Ласкаться к ней собака уж не смела;
Ее прикликать не могли;
На госпожу, дичась, она глядела
И выла жалобно вдали.

Но нежная любовь не изменила:
С глубокой нежностью Эввар
Скорбел об ней, и тайной скорби сила
Любви усливила жар.

И милая, деля его страданья,
90 К его склонилась мольбам:
Назначен день для бракосочетанья;
Жених повел невесту в храм.

Но лишь туда вошли они, чтоб верный
Пред алтарем обет изречь:
Иконы все померкли вдруг, и серный
Дым побежал от брачных свеч.

И вот жених горячею рукою
Невесту за руку берет...
Но ужас овладел его душою:
100 Рука та холодна, как лед.

И вдруг он вскрикнул... окружен лучами,
Пред ним бесплотный дух стоял
С ее лицом, улыбкою, очами...
И в нем Донику он узнал.

Сама ж она с ним не стояла рядом:
Он бледный труп один узрел...
А мрачный бес, в нее вселенный адом,
Ужасно взвыл и улетел.

СУД БОЖИЙ НАД ЕПИСКОПОМ

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод, народ умирал.

Но у епископа милостью неба
Полны амбары огромные хлеба;
Жито сберег прошлогоднее он:
Был осторожен епископ Гаттон.

¹⁰ Рвутся толпой и голодный и нищий
В двери епископа, требуя пищи;
Скуп и жесток был епископ Гаттон:
Общей бедою не тронулся он.

Слушать их вопли ему надоело;
Вот он решился на страшное дело:
Бедных из ближних и дальних сторон,
Слышно, скликает епископ Гаттон.

²⁰ «Дожили мы до неожиданного чуда:
Вынул епископ добро из-под спуда;
Бедных к себе на пирушку зовет»,—
Так говорил изумленный народ.

К сроку собралися званые гости,
Бледные, чахлые, кожа да кости;
Старый, огромный сарай отворён:
В нем угостит их епископ Гаттон.

Вот уж столпились под кровлей сарая
Все пришлецы из окружного края...
Как же их принял епископ Гаттон?
Был им сарай и с гостями сожжен.

30 Глядя епископ на пепел пожарный,
Думает: «Будут мне все благодарны;
Разом избавил я шуткой моей
Край наш голодный от жадных мышей».

В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! но боле с тех пор он не спал.

Утром он входит в покой, где висели
Предков портреты, и видит, что съели
Мыши его живописный портрет,
40 Так, что холстины и признака нет.

Он обомлел; он от страха чуть дышит...
Вдруг он чудесную ведомость слышит:
«Наша округа мышами полна,
В житницах съеден весь хлеб до зерна».

Вот и другое в ушах загремело:
«Бог на тебя за вчерашнее дело!
Крепкий твой замок, епископ Гаттон,
Мыши со всех осаждают сторон».

Ход был до Рейна от замка подземной;
50 В страхе епископ дорогою темной
К берегу выйти из замка спешит:
«В Рейнской башне спасусь» (говорит).

Башня из Рейнских вод подымалась;
Издали острым утесом казалась,
Грозно из пены торчащим, она;
Стены кругом ограждала волна.

В легкую лодку епископ садится;
К башне причалил, дверь запер и мчится

60 Вверх по гранитным, крутым ступеням;
В страхе один затворился он там.

Стены из стали казались слиты,
Были решетками окна забиты,
Ставни чугунные, каменный свод,
Дверью железною запертый вход.

Узник не знает, куда приютиться;
На пол, зажмурив глаза, он ложится...
Вдруг он испуган стенашьем глухим:
Вспыхнули ярко два глаза над ним.

70 Смотрит он... кошка сидит и мяучит;
Голос тот грешника давит и мучит;
Мечется кошка; невесело ей:
Чует она приближенье мышей.

Пал на колени епископ и криком
Бога зовет в иступлении диком.
Воет преступник... а мыши плывут...
Ближе и ближе... доплыли... ползут.

80 Вот уж ему в расстоянии близком
Слышно, как лезут с роптаньем и писком;
Слышно, как стену их лапки скребут;
Слышно, как камень их зубы грызут.

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?

Зубы об камни они наострили,
Грешнику в кости их жадно впустили,
Весь по суставам раздернут был он...
Так был наказан епископ Гаттон.

АЛОНЗО

Из далекой Палестины
Возвратясь, певец Алонзо
К замку Бальби приближался,
Полон песней вдохновенных:

Там красавица младая,
Струны звонкие подслушав,
Обомлеет, затрепещет
И с альтана взор наклонит.

Он приходит в замок Бальби,
10 И под окнами поет он
Все, что сердце молодое
Втайне выдумать умело.

И цветы с высоких окон,
Видит он, к нему склонились;
Но царицы сладких песней
Меж цветами он не видит.

И ему тогда прохожий
Прошептал с лицом печальным:
20 «Не тревожь покоя мертвых;
Спит во гробе Изолinna».

И на то певец Алонзо
Не отвечивал ни слова:
Но глаза его потухли,
И не бьется боле сердце.

Как незапным дуновеньем
Ветерок лампаду гасит,
Так угас в одно мгновенье
Молодой певец от слова.

Но в старинной церкви замка,
30 Где пылали ярко свечи,
 Где во гробе Изолина,
 Под душистыми цветами,

Бледноликая лежала,
 Всех проник незапный трепет:
 Оживленная из гроба,
 Изолина поднялася...

От бесчувствия могилы
 Возвратясь незапно к жизни,
 В гробовой она одежде,
40 Как в уборе брачном, встала;

И, не зная, что с ней было,
 Как объятая виденьем,
 Изумленная спросила:
 «Не пропел ли здесь Алонзо?..»

Так, пропел он, твой Алонзо!
 Но ему не петь уж боле:
 Пробудив тебя из гроба,
 Сам заснул он, и навеки.

Там, в стране преображенных,
50 Ищет он свою земную,
 До него с земли на небо
 Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют,
 Безмятежны и прекрасны...
 И надеждой обольщенный,
 Их блаженства пролетая,

Кличет там он: «Изолина!»
 И спокойно раздается:
 «Изолина! Изолина!»
60 Там в блаженствах безответных.

ЛЕНОРА

Леноре снился страшный сон,
Проснулася в испуге.
«Где милый? Что с ним? Жив ли он?
И верен ли подруге?»
Пошел в чужую он страну
За Фридериком на войну;
Никто об нем не слышит;
А сам он к ней не пишет.

10 С императрицею король
За что-то раздружились;
И кровь лилась, лилась... доколь
Они не помирились.
И оба войска, кончив бой,
С музыкой, песнями, пальбой,
С торжественностью ратной
Пустились в путь обратной.

Идут! идут! за строем строй;
Пылят, гремят, сверкают;
20 Родные, ближние толпой
Встречать их выбегают;
Там обнял друга нежный друг,
Там сын отца, жену супруг;
Всем радость... а Леноре
Отчаянное горе.

Она обходит ратный строй
И друга вызывает;
Но вести нет ей никакой:
Никто об нем не знает.
30 Когда же мимо рать прошла —
Она свет Божий прокляла,
И громко зарыдала,
И на землю упала.

К Леноре мать бежит с тоской:

«Что так тебя волнует?

Что сделалось, дитя, с тобой?»

И дочь свою целует.

«О друг мой, друг мой, все прошло!

Мне жизнь не жизнь, а скорбь и зло;

Сам Бог врагом Леноре...

40 О горе мне! о горе!»

«Прости ее, Небесный Царь!

Родная, помолися;

Он благ, Его руки мы тварь:

Пред Ним душой смирися». —

«О друг мой, друг мой, все как сон...

Немилостив со мною Он;

Пред Ним мой крик был тщетен...

Он глух и безответен».

«Дитя, от жалоб удержишь;

50 Смири души тревогу;

Пречистых таин причастись,

Пожертвуй сердцем Богу». —

«О друг мой, что во мне кипит,

Того и Бог не усмирит:

Ни тайнами, ни жертвой

Не оживится мертвой».

«Но что, когда он сам забыл

Любви святое слово,

И прежней клятве изменил,

60 И связан клятвой новой?

И ты, и ты об нем забудь;

Не рви тоской напрасной грудь;

Не стоит слез предатель;

Ему судья Создатель».

«О друг мой, друг мой, все прошло;

Пропавшее пропало;

Жизнь безотрадную назло
Мне Провиденье дало...
Угасни ты, противный свет!
70 Погибни, жизнь, где друга нет!
Сам Бог врагом Леноре...
О горе мне! о горе!»

«Небесный Царь, да ей простит
Твое долготерпенье!
Она не знает, что творит:
Ее душа в забвенье.
Дитя, земную скорбь забудь:
Ведет ко благу Божий путь;
20 Смирненным рай награда.
Страшись мучений ада».

«О друг мой, что небесный рай?
Что адское мученье?
С ним вместе — все небесный рай;
С ним розно — все мученье;
Угасни ты, противный свет!
Погибни, жизнь, где друга нет!
С ним розно умерла я
И здесь и там для рая».

Так дерзко, полная тоской,
90 Душа в ней бунтовала...
Творца на суд она с собой
Безумно вызывала,
Терзалась, волосы рвала
До той поры, как ночь пришла,
И темный свод над нами
Усыпался звездами.

И вот... как будто легкий скок
Коня в тиши раздался:
Несется по полю ездов;
100 Гремя, к крыльцу примчался;

Гремя, взбежал он на крыльцо;
И двери брякнуло кольцо...
В ней жилки задрожали...
Сквозь дверь ей прошептали:

«Скорей! сойди ко мне, мой свет!
Ты ждешь ли друга, спишь ли?
Меня забыла ты или нет?
Смеешься ли, грустишь ли?» —
«Ах! милый... Бог тебя принес!
110 А я... от горьких, горьких слез
И свет в очах затмился...
Ты как здесь очутился?»

«Седлаем в полночь мы коней...
Я еду издалёка.
Не медли, друг; сойди скорей;
Путь долог, мало срока». —
«На что спешить, мой милый, нам?
И ветер воет по кустам,
120 И тьма ночная в поле;
Побудь со мной на воле».

«Что нужды нам до тьмы ночной!
В кустах пусть ветер воет.
Часы бегут; конь борзый мой
Копытом землю роет;
Нельзя нам ждать; сойди, дружок;
Нам долгий путь, нам малый срок;
Не в пору сон и нега:
Сто миль нам до ночлега».

«Но как же конь твой пролетит
130 Сто миль до утра, милой?
Ты слышишь, колокол гудит:
Одиннадцать пробил». —
«Но месяц встал, он светит нам...
Гладка дорога мертвецам;

Мы скачем, не боимся;
До света мы домчимся».

«Но где же, где твой уголок?
Где наш приют укромный?» —
«Далеко он... пять-шесть досток...
140 Прохладный, тихий, темный». —
«Есть место мне?» — «Обоим нам.
Поедем; все готово там;
Ждут гости в нашей келье;
Пора на новоселье!»

Она подумала, сошла,
И на коня вспрыгнула,
И друга нежно обняла,
И вся к нему прильнула.
Помчались... конь бежит, летит,
150 Под ним земля шумит, дрожит,
С дороги вихри вьются,
От камней искры льются.

И мимо их холмы, кусты,
Поля, леса летели;
Под конским топотом мосты
Тряслися и гремели.
«Не страшно ль?» — «Месяц светит нам!»
«Гладка дорога мертвецам!
160 Да что же так дрожишь ты?» —
«Зачем о них твердишь ты?»

«Но кто там стонет? Что за звон?
Что ворона взбудило?
По мертвом звон; надгробный стон;
Голосят над могилой».
И виден ход: идут, поют,
На дрогах тяжкий гроб везут,
И голос погребальной,
Как вой совы печальной.

«Заройте гроб в полночный час:
170 Слезам теперь не место;
За мной! к себе на свадьбу вас
Зову с моей невестой.
За мной, певцы; за мной, пастор;
Пропой нам многолетье, хор;
Нам дай на обрученье,
Пастор, благословенья».

И звон утих... и гроб пропал...
Столпился хор проворно
180 И по дороге побежал
За ними тенью черной.
И дале, дале!.. конь летит,
Под ним земля шумит, дрожит,
С дороги вихри вьются,
От камней искры льются.

И сзади, спереди, с боков
Окрестность вся летела:
Поля, холмы, ряды кустов,
Заборы, дома, села.
190 «Не страшно ль?» — «Месяц светит нам». —
«Гладка дорога мертвецам!
Да что же так дрожишь ты?» —
«О мертвых все твердишь ты!»

Вот у дороги, над столбом,
Где висельник чернеет,
Воздушных рой, свиясь кольцом,
Кружится, пляшет, веет.
«Ко мне, за мной, вы, плясуны!
Вы все на пир приглашены!
200 Скачу, лечу жениться...
Ко мне! повеселиться!»

И летом, летом легкий рой
Пустился вслед за ними,

Шумя, как ветер полевой
 Меж листьями сухими.
И дале, дале!.. конь летит,
Под ним земля шумит, дрожит,
 С дороги вихри вьются,
 От камней искры льются.

210 Вдали, вблизи, со всех сторон
 Все мимо их бежало;
И все, как тень, и все, как сон,
 Мгновенно пропадало.
«Не страшно ль?» — «Месяц светит нам». —
«Гладка дорога мертвецам!
 Да что же так дрожишь ты?» —
 «Зачем о них твердишь ты?»

220 «Мой конь, мой конь, песок бежит;
 Я чую, ночь свежее;
Мой конь, мой конь, петух кричит;
 Мой конь, несись быстрее...
Окончен путь; исполнен срок;
Наш близко, близко уголок;
 В минуту мы у места...
 Приехали, невеста!»

230 К воротам конь во весь опор
 Примчавшись, стал и топнул;
Ездок бичом стегнул затвор —
 Затвор со стуком лопнул;
Они кладбище видят там...
Конь быстро мчится по гробам;
 Лучи луны сияют,
 Кругом кресты мелькают.

И что ж, Ленора, что потом?
 О страх!.. в одно мгновенье
Кусок одежды за куском
 Слетел с него, как тленье;

И нет уж кожи на костях;
Безглазый череп на плечах;
Нет каски, нет колета;
240 Она в руках скелета.

Конь прынул... пламя из ноздрей
Волною побежало;
И вдруг... все пылью перед ней
Расшиблось и пропало.
И вой и стон на вышине;
И крик в подземной глубине;
Лежит Ленора в страхе
Полмертвая на прахе.

И в блеске месячных лучей
250 Рука с рукой летает,
Виясь над ней, толпа теней
И так ей пришевает:
«Терпи, терпи, хоть ноет грудь;
Творцу в бедах покорна будь;
Твой труп сойди в могилу!
А душу Бог помилуй!»

ПОКАЯНИЕ

Был Папа готов литургию свершать,
Сияя в святом облачении,
С могуществом, данным ему, отпускать
Всем грешникам их прегрешеньи.

И Папа обряд очищенья свершал;
Во прахе народ простирался;
И кто с покаянием прах лобызал,
От всех тот грехов очищался.

Органа торжественный гром восходил
10 Горé во святом фирмиаме,

И страх соприсутствия Божия был
Разлит благодатно во храме.

Святейшее слово он хочет сказать —
Устам не покорствуют звуки;
Сосуд живоносный он хочет поднять —
Дрожащие падают руки.

«Есть грешник великий во храме святом!
И бремя на нем святотатства!
Нет части ему в разрешенье моем:
20 Он здесь не от нашего братства.

Нет слова, чтоб мир водворило оно
В душе, погубленной отныне;
И он обретет осужденье одно
В чистейшей небесной святыне.

Беги ж, осужденный; отвергнись от нас;
Не жди моего заклинанья;
Беги: да свершу невозбранно в сей час
Великий обряд покаянья».

С толпой на коленях стоял пилигрим,
30 В простую одет власяницу;
Впервые узрел он сияющий Рим,
Великую веры столицу.

Молчанье храня, он пришел из своей
Далекой отчизны, как нищий;
И целые сорок он дней и ночей
Почти не касался до пищи;

И в храме, в святой покаяния час,
Усердней никто не молился..
40 Но грянул над ним заклинательный глас —
Он бледен поднялся и скрылся.

Спешит запрещенный покинуть он Рим;
Преследуем словом ужасным,
К Шотландским идет он горам голубым,
К озерам отечества ясным.

Когда ж возвратился в отечество он,
В старинную дедов обитель:
Вассалы к нему собрались на поклон
И ждали, что скажет властитель.

Но прежний властитель, дотеле вождем
Их бывший ко славе победной,
Их принял с унылым, суровым лицом,
С потухшими взорами, бледной.

Сложил он с вассалов подданства обет
И с ними безмолвно простился;
Покинул он замок, покинул он свет
И в келью отшельником скрылся.

Себя он обрек на молчанье и труд;
Без сна проводил он все ночи;
Как бледный убийца, ведомый на суд,
Бродил он, потупивши очи.

Не знал он покрова ни в холод, ни в дождь;
В разранной ходил власянице;
И в келье, бывалый властитель и вождь,
Гнезился, как мертвый в гробнице.

В святой монастырь Богоматери дал
Он часть своего достоянья:
Чтоб там о *погибших* собор совершал
Вседневно обряд поминанья.

Когда ж поминанье собор совершал,
Моляся в усердии теплом:

Он в храм не входил; перед дверью лежал
Он в прахе, осыпанный пеплом.

Окрест сторона та прекрасна была:
Река, наравне с берегами,
По зелени яркой лазурно текла
И зелень пошла струями;

Живые дороги вились по полям;
Меж нивами села блистали;
Пестрели стада; отвечая рогам,
Долины и холмы звучали;

Святой монастырь на пригорке стоял
За темною кленов оградой:
Меж ними — в то время, как вечер сиял —
Багряной горел он громадой.

Но грешным очам неприметна краса
Веселой окрестной природы;
Без блеска для мертвой души небеса,
Без голоса рощи и воды.

Есть место — туда, как могильная тень,
Одною дорогой он ходит;
Там часто, задумчив, сидит он весь день,
Там часто и ночи проводит.

В лесном захолустье, где сонный ворчит
Источник, влачась лениво,
На дикой поляне часовня стоит
В обломках, заглохших крапивой;

И черны обломки: пожар там прошел;
Золою, стопившейся в камень,
И падшею кровлей задавленный пол,
Решетки, стерпевшие пламень,

И полосы дыма на голых стенах,
И древний алтарь без святыни,
Все сердцу твердит, пробуждая в нем страх,
О тайне сей мрачной пустыни.

Ужасное дело свершилось там:
В часовне пустынного места,
В час ночи, обет принося небесам,
Стояли жених и невеста.

К красавице бурною страстью пылал
110 Округи могучий властитель;
Но нравился боле ей скромный вассал,
Чем гордый его повелитель.

Соперника ревность была им страшна:
И втайне их брак совершился.
Уж клятва любви небесам предана,
И пастырь над ними молился...

Вдруг топот и клики и пламя кругом!
Их тайна открыта; в кипенье
120 Обиды, любви, обезумлен вином,
Дерзнул он на страшное мщенье:

Захлопнуты двери; часовня горит;
Стенаньям смеется губитель;
Все пышет, валится, трещит и гремит,
И в пепле святыни обитель».

Был вечер прекрасен и тих и душист;
На горных вершинах сияло;
Свод неба глубокий был темен и чист;
Торжественно все утихало.

В обители инок слышался звон:
130 Там было вечернее бденье;

И иноки пели хвалебный канон,
И было их сладостно пенье.

По-прежнему грустен, по-прежнему дик
(Уж годы прошли в покаянье),
На место, где сердце он мучить привык,
Он шел, погруженный в молчанье.

Но вечер невольно беседовал с ним
Своей миротворной красою,
И тихой земли усыплением святым,
140 И звездных небес тишиною.

И воздух его обнимал теплотой,
И пил аромат он целебный,
И в слух долетал издалека порой
Отшельников голос хвалебный.

И с чувством, давно позабытым, поднял
На небо он взор свой угрюмой,
И долго смотрел, и недвижим стоял,
Окованный тайною думой...

Но вдруг содрогнулся — как будто о чем
150 Ужасном он вспомнил — глубоко
Вздохнул, стал бледней, и обычным путем
Пошел, как мертвец, одиноко.

Главу опустил, безнадежно уныл,
Отчаянно стиснувши руки,
Приходит туда он, куда приходил
Уж годы вседневно для муки.

И видит... у входа часовни сидит
Чернец в размышленьи глубоком,
Он чуден лицом; на него он глядит
160 Пронзающим внутренность оком.

И тихо сказал наконец он: «Христос
Тебя сохрани и помилуй!»
И грешнику душу привет сей потрёс,
Как луч воскресенья могилу.

«Ответствуй мне, кто ты? (чернец спросил)
Свою мне поведай судьбину;
По виду ты странник; быть может, ходил,
Свершая обет, в Палестину?»

170 Или ко гробам чудотворцев святых
Свое приносил поклоненье?
С собою мощей не принес ли каких,
Дарующих грешным спасенье?»

«Мощей не принес я; к гробам не ходил,
Спасаящим нас благодатью;
Не зрел Палестины... и
о в Риме я был,
И предан навеки проклятью».

180 «Проклятия вечного нет для живых:
Есть верный за падших Заступник.
Приди, исповедайся в тайных своих
Грехах предо мною, преступник».

«Что сделать не властен святейший отец,
Владыка и Божий наместник,
Тебе ли то сделать? И кто ты, чернец?
Кем послан ты, милости вестник?»

«Я здесь издалека: был в той стороне,
Где ведома участь земного;
Здесь память загладить позволено мне
Ужасного дела ночного».

190 При слове сем грешник на землю упал...
Все члены его трепетали...

Он исповедь начал... но что он сказал,
Того на земле не узнали.

Лишь месяц их тайным свидетелем был,
Смотря сквозь древесные сени;
И, мнилось, в то время, когда он светил,
Две легкие веяли тени;

Двумя облачками казались оне;
Всё выше, всё выше взлетали;
И всё неразлучны; и вдруг в вышине
С лазурью слились и пропали.

И он на земле не встречался с тех пор.
Одно сохранилось в преданье:
С обычным обрядом священный собор
Во храме свершал поминанье;

И пеньем торжественным полон был храм,
И тихо дымились кадилы,
И вместе с земными невидимо там
Служили небесные силы.

И в храм он вошел, к алтарю приступил,
Пречистых даров причастился,
На небо сияющий взор устремил,
Сжал набожно руки... и скрылся.

КОРОЛЕВА УРАКА
И
ПЯТЬ МУЧЕНИКОВ

Пять чернецов в далекий путь идут;
Но им назад уже не возвратиться;
В отечестве им боле не молиться:
Они конец меж нехристей найдут.

И с набожной Уракой королевой,
Собравшись в путь, прощаются они:
«Ты нас в своих молитвах помяни,
А над тобой Христос с Пречистой Девой!

10 Послушай, три пророчества тебе
Мы, отходя, на память оставляем;
То суд небесный, он неизменяем;
Смирись, своей покорствуя судьбе.

В Марокке мы за веру нашей кровью
Омоем землю; там в последний час
Прославим мы Того, кто сам за нас
Мучение приял с такой любовью.

20 В Коимбру наши грешные тела
Перенесут: на то святая воля,
Дабы смиренных мучеников доля
Для христиан спасением была.

И тот, кто первый наши гробы встретит
Из вас двоих, король иль ты, умрет
В ту ночь: наутро новый день взойдет,
Его ж очей он боле не осветит.

Прости же, королева, Бог с тобой!
Вседневно за тебя молиться станем,
Пока мы живы; и тебя помянем
В ту ночь, когда конец настанет твой».

30 Пять чернецов, один после другова
Благословив ее, в свой путь пошли
И в Африку смиренно понесли
Небесный дар учения Христова.

«Король Альфонзо, знает ли что свет
О чернецах? Какая их судьбина?
Приял ли ум царя Мирамолина
Ученье их? Или уже их нет?»

40 «Свершилося великое их дело:
В небесную они вступили дверь;
Пред Господом стоят они теперь
В венце, в одежде мучеников белой.

А их тела, под зноем, под дождем,
Лежат в пыли, истерзаны мученьем;
И верные почтить их погребеньем
Не смеют, трепеща перед царем».

«Король Альфонзо, из земли далекой
Какая нам о мучениках весть?
Оказана ль им погребенья честь?
Смягчился ли Мирамолин жестокой?»

50 «Свирепый мавр хотел, чтоб их тела
Без погребенья честного истлели,
Чтоб расклевал их вран иль псы их съели,
Чтоб их костей земля не приняла.

Но Божии там молнии пылали;
Но Божий гром всечасно падал там;
К почиющим в нетлении телам
Ни пес, ни вран коснуться не дерзали.

Мирамолин, сим чудом поражен,
Подумал: нам такие страшны гости.

И Педро, брат мой, взял святые кости;
60 Уж на пути к Коимбре с ними он».

Все алтари Коимбрские цветами
И тканями богатыми блестят;
Все улицы Коимбрские кипят
Шумящими, веселыми толпами.

Звонят в колокола, кадят, поют;
Священники и рыцари в собрание;
Готово всё начать торжествование,
Лишь короля и королеву ждут.

«Пойдем, жена моя Урака, время!
70 Нас ждут; собрался весь духовный чин». —
«Поди, король Альфонзо, ты один,
Я чувствую болезни тяжкой бремя».

«Но мощи мучеников исцелят
Твою болезнь в единое мгновение:
За прежнее твое благоволение
Они теперь тебя вознаградят.

Пойдем же им во сретение с ходом;
Не замедляй процессии святой;
То будет грех и стыд для нас с тобой,
80 Когда мощей не встретим мы с народом».

На белого коня тогда она
Садится; с ней король; они за ходом
Тихонько едут; все кипит народом;
Дорога вся как цепь людей одна.

«Король Альфонзо, назади со мною
Не оставайся ты; спеши вперед,
Чтоб первому, предупреждая народ,
Почтить святых угодников мольбою.

90 Меня всех сил лишает мой недуг,
И нужен мне хоть миг отдохновенья;
Последую тебе без замедленья...
Спешу ж вперед со свитою, мой друг».

Немедленно король коню дал шпоры
И поскакал со свитою вперед;
Уж назади остался весь народ,
Уж вдалеке их потеряли взоры.

100 Вдруг дикий вепрь им путь перебежал.
«Лови! лови!» (к своим нетерпеливый
Кричит король) — и конь его ретивый
Через поля за вепрем поскакал.

И вепря он гоняет. Той порою
Медлительно во сретенье мощей
Идет Урака с свитою своей,
И весь народ валит за ней толпою.

И вдалеке представился им ход:
Идут, поют, несут святые раки;
Уже они пред взорами Ураки,
И с нею в прах простерся весь народ.

110 Но где ж король?.. Увы! Урака плачет:
Исполниться пророчеству над ней!
И вот, глядит... со свитою своей,
Оконча лов, король Альфонзо скачет.

«Угодники святые, за меня
Вступитесь! (она гласит, рыдая)
Мне помощи, о Дева Пресвятая,
В последний час решительного дня».

И в этот день в Коимбре все ликует;
Народ поет; все улицы шумят;

120 Нерадостен лишь королевин взгляд;
На празднике одна она тоскует.

Проходит день, и праздник замолчал;
На западе давно уж потемнело;
На улицах Коимбры опустело;
И тихо час полночный наступал.

И в этот час во храме том, где раки
Угодников стояли, был монах:
Святым мощам молился он в слезах;
То был смиренный духовник Ураки.

130 Он молится... вдруг час полночный бьет;
И поражен чудесным он виденьем;
Он видит: в храм с молитвой, с тихим пеньем
Толпа гостей таинственных идет.

В суровые одеты власяницы,
Веревкою обвязаны простой;
Но блеск от них исходит не земной,
И светятся преображенны лица.

140 И в сонме том блистательней других
Являлися пять иноков, как братья;
Казалось, кровь их покрывала платья,
И ветви пальм в руках сияли их.

И тот, кто вел пришельцев незнакомых,
Казалось, был еще земли жилец;
Но и над ним горел лучей венец,
Как над святой главою им ведомых.

Пред алтарем они, устроясь в ряд,
Запели гимн торжественно-печальный:
Казалось, свершали погребальный
За упокой души они обряд.

150 «Скажите, кто вы? (чудом изумленной,
Спросил святых пришельцев духовник)
О ком поет ваш погребальный лик?
О чьей душе вы молитесь блаженной?»

«Угодников святых ты слышишь глас;
Мы братья их, пять чернецов смиренных;
Сопричтены за муки в лик блаженных;
Отец Франциск живой предводит нас.

Исполнили мы королеве данный
Обет: ее теперь возьмет земля;
Поди отсель, уведошь короля
160 О том, чему ты зритель был избранный».

И скрылось все... Оставив храм, чернец
Спешит к Альфонзу с вестию печальной...
Вдруг тяжело звон раздался погребальной:
Он королевин возвестил конец.

РОЛАНД ОРУЖЕНОСЕЦ

Раз Карл Великий пировал;
Чертог богато был украшен;
Кругом ходил золотой бокал;
Огромный стол трещал от брашен:
Гремел певцов избранных хор;
Шумел веселый разговор;
И гости вдоволь пили, ели;
И лица их от вин горели.

10 Великий Карл сказал гостям:
«Свершить нам должно подвиг трудный.
Прилично ль веселиться нам,
Когда еще Артусов чудный
Не завоеван талисман?
Его укравший великан

Живет в Арденском лесе темном;
Он на щите его огромном».

Отважный Оливьер, Гварин,
Силач Гемон, Наим Баварский,
Агландский граф Милон, Мерлин,
20 Такой услыша вызов царский,
Из-за стола тотчас встают,
Мечи тяжелые берут;
Сверкают их стальные брони;
Их боевые пляшут кони.

Тут сын Милонов молодой,
Роланд сказал: «Возьми, родитель,
Меня с собой; я буду твой
Оруженосец и служитель.
Ваш подвиг не по летам мне;
30 Но ты позволь, чтоб на коне
Я вез, простым твоим слугою,
Копье и щит твой за тобою».

В Арденский лес одним путем
Шесть бодрых витязей пустились,
В средину въехали, потом
Друг с другом братски разлучились.
Младой Роланд с коньем, щитом
Смирненно едет за отцом;
Едва от радости он дышит;
40 Бодрит коня; конь ржет и пышет.

И рыщут по лесу они
Три целых дня, три целых ночи;
Устали сами; их кони
Совсем уж выбились из мочи:
А великана все им нет.
Вот на четвертый день, в обед,
Под дубом сенисто-широким
Милон забылся сном глубоким.

Роланд не спит. Вдруг видит он:
50 В лесной дали, сквозь сумрак сений
Блеснуло; и со всех сторон
Вскочило множество оленей,
Живым испуганных лучом;
И там, как туча, со щитом,
Блистающим от талисмана,
Валит громада великана.

Роланд глядит на пришлеца
И мыслит: «Что же ты за диво?
Будить мне для тебя отца
60 Не к месту было бы учтиво;
Здесь за него, пока он спит,
Его копьё и добрый щит,
И острый меч, и конь задорный,
И сын Роланд, слуга проворный».

И вот он на бедро свое
Повесил меч отцов тяжелой;
Взял длинное его копьё,
И за плеча рукою смелой
Его закинул крепкий щит;
70 И вот он на коне сидит;
И потихоньку удалился —
Дабы отец не пробудился.

Его увидя, сморщил нос
С презреньем великан спесивый.
«Откуда ты, молокосос?
Не по тебе твой конь ретивый;
Смотри, тебя длинней твой меч;
Твой щит с твоих ребячьих плеч,
Тебя переломив, свалится;
20 Твое копьё лишь мне годится».

«Дерзка твоя, как слышу, речь;
Посмотрим, таково ли дело?»

Тяжел мой щит для детских плеч —
Зато за ним стою я смело;
Пусть неуч я — мой конь учен;
Пускай я слаб — мой меч силен;
Отведай нас; уж мы друг другу
Окажем в честь тебе услугу».

90 Дубину великан взмахнул,
Чтоб вдребезги разбить нахала;
Но конь Роландов отпрыгнул;
Дубина мимо просвистала.
Роланд пустил в него копьём;
Оно осталось с острием,
Погнутым силой талисмана,
В щите пронзенном великана.

100 Роланд отцовский меч большой
Схватил обеими руками;
Спешит схватить противник свой,
Но крепко стиснут он ножами;
Еще меча он не извлек,
Как руку левую отсек
Ему наш витязь; кровь струею;
Прочь отлетел и щит с рукою.

110 Завыл от боли великан,
Кипучей кровию облитый:
Утратив чудный талисман,
Он вдруг остался без защиты;
Вслед за щитом он побежал;
Но по ногам вдогонку дал
Ему Роланд удар проворной:
Он покатился глыбой черной.

Роланд, подняв отцовский меч,
Одним ударом исполину
Отрушил голову от плеч,
Свистя, кровь хлынула в долину.

Щит великанов взяв потом,
Он талисман, блиставший в нем
(Осьмое чудо красотою),
120 Искусной выломал рукою.

И в платье скрыл он взятый клад;
Потом струёй ручья леснова
С лица и с рук, с коня и с лат
Смыл кровь и прах и, севши снова
На доброго коня, шажком
Отправился своим путем
В то место, где отец остался;
Отец еще не просыпался.

С ним рядом лег Роланд и в сон
130 Глубокий скоро погрузился,
И спал, покуда сам Милон
Под сумерки не пробудился.
«Скорей, мой сын Роланд, вставай;
Подай мой шлем, мой меч подай;
Уж вечер; всюду мгла тумана;
Опять не встретим великана».

Вот ездит он в лесу густом
И великана ищет снова;
Роланд за ним с копьём, щитом —
140 Но о случившемся ни слова.
И вот они в долине той,
Где жаркий совершился бой;
Там виден был поток кровавый;
В крови валялся труп безглавый.

Роланд глядит; своим глазам
Не верит он: что за причина?
Одно лишь туловище там;
Но где же голова, дубина?
Где панцирь, меч, рука и щит?
150 Один ободранный лежит

Обрубок мертвеца нагого;
Следов не видно остального.

Труп осмотрев, Милон сказал:
«Что за уродливая груда!
Еще ни разу не видал
На свете я такого чуда:
Чей это труп?.. Вопрос смешной!
Да это великан; другой
Успел дать хищнику управу;
160 Я проспал честь мою и славу».

Великий Карл глядел в окно
И думал: «Страшно мне по чести;
Где рыцари мои? Давно
Пора б от них иметь нам вести.
Но что?.. Не герцог ли Гемон
Там едет? Так, и держит он
Свое копьё перед собою
С отрубленную головою».

Гемон, с нахмуренным лицом
170 Приблизась, голову немую
Страхнул с копьё перед крыльцом
И Карлу так сказал: «Плохую
Добычу я завоевал;
Я этот клад в лесу достал,
Где трое суток я скитался:
Мне враг без головы попался».

Приехал за Гемоном вслед
Тюрпин усталый, бледный, тощий.
«Со мною талисмана нет:
180 Но вот вам дорогие мощи».
Добычу снял Тюрпин с седла:
То великанова была
Рука, обвитая тряпичей,
С его огромной рукавицей.

Сердит и сумрачен, Наим
Приехал по следам Тюрпина,
И великанова за ним
Висела на седле дубина.
«Кому достался талисман,
190 Не знаю я; но великан
Меня оставил в час кончины
Наследником своей дубины».

Шел рыцарь Оливьер пешком,
Задумчивый и утомленный;
Конь, великановым мечом
И панцирем обремененный,
Едва копыта подымал.
«Все это с мертвеца я снял;
200 Мне от победы мало чести;
О талисмানে ж нет и вести».

Вдали является Гварин
С щитом огромным великана,
И все кричат: «Вот паладин,
Завоеватель талисмана!»
Гварин, подъехав, говорит:
«В лесу нашел я этот щит;
Но обманулся я в надежде:
Был талисман украден прежде».

Вот наконец и граф Милон.
210 Печален, во вражде с собою,
К дворцу тихонько едет он
С потупленную головою.
Роланд смиренно за отцом
С его копьём, с его щитом,
И светятся, как звезды ночи,
Под шлемом удалые очи.

И вот они уж у крыльца,
На коем Карл и паладины

Их ждут; тогда на щит отца
220 Роланд, сорвав с его средины
Златую бляху, утвердил
Свой талисман и щит открыл..
И луч блеснул с него чудесный,
Как с черной тучи день небесный.

И грянуло со всех сторон
Шумящее рукопесканье;
И Карл сказал: «Ты, граф Милон,
Исполнил наше упование;
230 Ты возвратил нам талисман;
Тобой наказан великан;
За славный подвиг в награжденье
Прими от нас благоволение».

Милон, слова услыша те,
Глаза на сына обращает..
И что же? Перед ним в щите,
Как солнце, талисман сияет.
«Где это взял ты, молодец?»
Роланд в ответ: «Прости, отец;
240 Тебя будить я побоялся
И с великаном сам подрался».

ПЛАВАНИЕ КАРЛА ВЕЛИКОГО

Раз Карл Великий морем плыл,
И с ним двенадцать перов плыло,
Их путь в Святую землю был;
Но море злилося и выло.

Тогда Роланд сказал друзьям:
«Деруся я на суше смело;
Но в злую бурю по волнам
Хлестать мечом плохое дело» .

10 Датчанин Гольгер молвил: «Рад
Я веселить друзей струнами;
Но будет ли какой в них лад
Между ревущими волнами?»

А Оливьер сказал, с плеча
Взглянув на бурных волн сугробы:
«Мне жалко нового меча:
Здесь утонуть ему без пробы».

Нахмурясь, Ганелон шепнул:
«Какая адская тревога!
Но только б я не утонул!..
20 Они ж?.. туда им и дорога!»

«Мы все плывем к святым местам! —
Сказал, крестясь, Тюрпин-святитель.
Явись и в пристань по волнам
Нас, грешных, проведи, Спаситель!»

«Вы, бесы! — граф Рихард вскричал, —
Мою вы ведаете службу;
Я много в ад к вам душ послал —
Явите вы теперь мне дружбу».

30 «Уж я ли, — вымолвил Наим, —
Не говорил: нажить нам горе?
Но слово умное глухим
Есть капля масла в бурном море».

«Беда! — сказал Риоль седой, —
Но если море не уймется,
То мне на старости в сырой
Постелинынче спать придется».

А граф Гюн вдруг начал петь,
Не тратя жалоб бесполезно:

40 «Когда б отсюда полететь
Я птичкой мог к своей любезной!»

«Друзья, сказать ли вам? ей-ей! —
Промолвил граф Гварин, вздыхая, —
Мне сладкое вино вкусней,
Чем горькая вода морская».

Ламберт прибавил: «Что за честь
С морскими чудами сражаться?
Гораздо лучше рыбу есть,
Чем рыбе на обед достаться».

50 «Что бог велит, тому и быть! —
Сказал Годафруа. — С друзьями
Я рад добро и зло делить;
Его святая власть над нами».

А Карл молчал: он у руля
Сидел и правил. Вдруг явилась
Святая вдалеке земля,
60 Блеснуло солнце, буря скрылась.

РЫЦАРЬ РОЛЛОН

Был удалец и отважный наездник Роллон:
С шайкой своей по дорогам разбойничал он.
Раз, запоздав, он в лесу на усталом коне
Ехал, и видит, часовня стоит в стороне.

Лес был дремучий, и был уж полуночный час;
Было темно, так темно, что хоть выколи глаз;
Только в часовне лампада горела одна,
Бледно сквозь узкие окна светила она.

10 «Рано еще на добычу, — подумал Роллон, —
Здесь отдохну», — и в часовню пустынную он
Входит; в часовне, он видит, гробница стоит;
Трепетно, тускло над нею лампада горит.

Сел он на камень, вздремнул с полчаса и потом
Снова поехал лесным одиноким путем.
Вдруг своему щитоносцу сказал он: «Скорей
Съезди в часовню; перчатку оставил я в ней».

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

Трепет и гладит перчатку другой он рукой;
Чуть я со страха не умер от встречи такой». —
«Трус!» — на него запальчиво Роллон закричал,
Шпорами стиснул коня и назад поскакал.

Смело на страшного гостя ударил Роллон:
Отнял перчатку свою у нечистого он.
«Если не хочешь одной мне совсем уступить,
Обе ссуди мне перчатки, хоть год поносить», —

30 Молвил нечистый; а рыцарь сказал ему: «На!
Рад испытать я, заплатит ли долг сатана;
Вот тебе обе перчатки; отдай через год». —
«Слышу; прости, до свиданья», — отвечивал тот.

Выехал в поле Роллон; вдруг далекий петух
Крикнул, и топот коней поражает им слух.
Робость Роллона взяла; он глядит в темноту;
Что-то ночную наполнило вдруг пустоту;

Что-то в ней движется; ближе и ближе; и вот
Черные рыцари едут попарно; ведет

40 Сзади слуга в поводах вороного коня;
Черной попоной покрыт он; глаза из огня.

С дрожью невольной спросил у слуги паладин:
«Кто вороного коня твоего господин?» —
«Верный слуга моего господина, Роллон.
Ныне лишь парой перчаток расчелся с ним он;

Скоро отдаст он иной и последний отчет;
Сам он поедет на этом коне через год».
Так отвечав, за другими последовал он.
«Горе мне! — в страхе сказал щитоносцу Роллон.

50 Слушай, тебе я коня моего отдаю;
С ним и всю сбрую возьми боевую мою:
Ими отныне, мой верный товарищ, владей;
Только молись о душе осужденной моей».

В ближний пришед монастырь, он приору сказал:
«Страшный я грешник, но Бог мне покаяться дал.
Ангельский чин я еще недостойн носить;
Служкой простым я желаю в обители быть».

60 «Вижу, ты в шпорах, конечно, бывал ездоком;
Будь же у нас на конюшне, ходи за конем».
Служит Роллон на конюшне, а время идет;
Вот наконец совершился ровнехонько год.

Вот наступил уж и вечер последнего дня;
Вдруг привели в монастырь молодого коня:
Статен, красив, но еще не обьезжен был он.
Взять дикаря за узду подступает Роллон.

Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь;
В сердце Роллона ударил копытами он;
Умер, и сразу вздохнуть не успевши, Роллон.

Вывавшись, конь убежал, и его не нашли.
70 К ночи, как должно, Роллона отцы погребли.
В полночь к могиле ужасный ездук прискакал;
Черного, злого коня за узду он держал;

Пара перчаток висела на черном седле.
Жалобно охнув, Роллон повернулся в земле;
Вышел из гроба, со вздохом перчатки надел,
20 Сел на коня, и как вихорь с ним конь улетел.

СТАРЫЙ РЫЦАРЬ

Он был весной своей
В земле обетованной
И много славных дней
Провел в тревоге бранной.

Там ветку от святой
Оливы оторвал он;
На шлем железный свой
Ту ветку навязал он.

С неверным он врагом,
10 Нося ту ветку, бился
И с нею в отчий дом
Прославлен возвратился.

Ту ветку посадил
Сам в землю он родную
И часто приносил
Ей воду ключевую.

Он стал старик седой,
И сила мышц пропала;
Из ветки молодой
20 Олива древом стала.

Под нею часто он
Сидит, уединенный,
В невыразимый сон
Душою погруженный.

Над ним, как друг, стоит,
Обняв его седины,
И ветвями шумит
Олива Палестины;

И, внемля ей во сне,
30 Вдыхает он глубоко
О славной старине
И о земле далекой.

БРАТОУБИЙЦА

На скале приморской, мшистой,
Там, где берег грозно дик,
Богоматери Пречистой
Чудотворный зрится лик;
С той крутой скалы на воды
Матерь Божия глядит
И пловца от непогоды
Угрожающей хранит.

Каждый вечер, лишь молебный
10 На скале раздастся звон,
Глас ответственный хвалебный
Восстает со всех сторон;
Пахарь пенем освящает
Дня и всех трудов конец,
И на палубе читает
Ave Maria пловец.

Благодатного Успенья
Светлый праздник наступил;

20 Все окрестные селенья
Звон призывный огласил:
Солнце радостно и ярко,
Бездна вод светла до дна,
И природа, мнится, жаркой
Вся молитвою полна.

Все пути кипят толпами,
Все блестит вблизи, вдали;
Убралися вымпелами
Челноки и корабли;
30 И в один слившись крестной
Богомольно-шумный ход,
Вьется лестницей небесной
По святой скале народ.

Сзади, в грубых власяницах,
Слезы тяжкие в очах,
Бледный пост на мрачных лицах,
На главе зола и прах,
Идут грешные в молчанье;
Им с другими не вступить
40 В храм святой; им в покаянье
Перед храмом слезы лить.

И от всех других далеко
Мертвецом бредет один:
Щеки впалы; тускло око;
Полон мрачный лоб морщин;
Из железа пояс ржавый
Тело чахлое гнетет,
И, к ноге прильнув кровавой,
Злая цепь ее грызет.

50 Брата некогда убил он;
Изломав проклятый меч,
Сталь убийства обратил он
В пояс; латы скинул с плеч,

И в оковах, как колодник,
Бродит он с тех пор и ждет,
Что какой-нибудь угодник
Чудом цепь с него сорвет.

Бродит он, бездомный странник,
Бродит много, много лет;
Но прощенья посланник
60 Им не встречен; чуда нет.
Смутен день, бессонны ночи,
Скорбь с людьми и без людей,
Вид небес пугает очи,
Жизнь страшна, конец страшней.

Вот, как бы дорогой терний,
Тяжко к храму всходит он;
В храме все молчат, вечерний
Внемля благовеста звон.
70 Стал он в страхе пред дверями:
Девы лик сквозь фимиам
Блещет, обданный лучами
Дня, сходящего к водам.

И окрест благоговенья
Распростерлась тишина:
Мнится, таинством Успенья
Вся земля еще полна,
И на облаке сияет
Возлетевшей девы след,
И она благословляет,
80 Исчезая, здешний свет.

Все пошли назад толпами;
Но преступник не спешит
Им вослед, перед дверями,
Бледен ликом он стоит:
Цепи всё еще вокруг тела,
Ими сжатого, лежат,

А душа уж улетела
В град свободы, в Божий град.

УЛЛИН И ЕГО ДОЧЬ

Был сильный вихорь, сильный дождь;
Кипя, ярилася пучина;
Ко берегу Рино, горный вождь,
Примчался с дочерью Уллина.

«Рыбак, прими нас в твой челнок;
Рыбак, спаси нас от погони;
Уллин с дружиной недалёк;
Нам слышны крики; мчатся кони».

10 «Ты видишь ли, как зла вода?
Ты слышишь ли, как волны громки?
Пускаться плыть теперь беда:
Мой челн не крепок, весла ломки».

«Рыбак, рыбак, подай свой чёлн;
Спаси нас: сколь ни зла пучина,
Пощада может быть от волн —
Ее не будет от Уллина!»

20 Гроза сильнее, пучина злей,
И ближе, ближе шум погони;
Им слышен тяжкий храп коней,
Им слышен стук мечей о брони.

«Садитесь, в добрый час; плывем».
И Рино сел, с ним дева села;
Рыбак отчалил; челноком
Седая бездна овладела.

И смерть отвсюду им: открыт
Пред ними зев пучины жадный;
За ними с берега грозит
Уллин, как буря, беспощадный.

Уллин ко берегу прискакал;
30 Он видит: дочь уносят волны;
И гнев в груди отца пропал,
И он воскликнул, страха полный:

«Мое дитя, назад, назад!
Прощенье! возвратись, Мальвина!»
Но волны лишь ответ шумят
На зов отчаянный Уллина.

Ревет гроза, черна как ночь;
Летает челн между волнами;
40 Сквозь пену их он видит дочь
С простертыми к нему руками.

«О, возвратися, возвратись!»
Но грозно раздалась пучина,
И волны, челн пожрав, слились
50 При крике жалобном Уллина.

ЭЛЕВЗИНСКИЙ ПРАЗДНИК

Свивайте венцы из колосьев златых;
Цианы лазурные в них заплетайте;
Сбирайтесь плясать на коврах луговых
И пеньем благу Цереру встречайте.
Церера сдружила враждебных людей;
Жестокие нравы смягчила;
И в дом постоянный меж нив и полей
Шатер подвижной обратила.

10 Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал;
По полям Номад скитался
И поля опустошал;
Зверолов с копьём, стрелами,
Грозен, бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприятным их брегам!

20 С Олимпийския вершины
Сходит мать Церера вслед
Похищенной Прозерпины:
Дик лежит пред нею свет.
Ни угла, ни угошенья
Нет нигде богине там;
И нигде богопочтенья
Не свидетельствует храм.

30 Плод полей и грозды сладки
Не блистают на пирах;
Лишь дымятся тел остатки
На кровавых алтарях;
И куда печальным оком
Там Церера ни глядит:
В унижении глубоком
Человека всюду зрит.

40 «Ты ль, Зевесовой рукою
Сотворенный человек?
Для того ль тебя красною
Олимпийскою облек
Бог богов и во владенье
Мир земной тебе отдал,
Чтоб ты в нем, как в заточенье
Узник брошенный, страдал?

Иль ни в ком между богами
Сожаленья к людям нет,

И могучими руками
Ни один из бездны бед
Их не вырвет? Знать, к блаженным
Скорбь земная не дошла?
Знать, одна я огорченным
Сердцем горе поняла?

30 Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек;
Чти закон времен спокойной;
Знай течение лун и лет,
Знай, как движется под стройной
Их гармониею свет».

И мгновенно расступилась
Тьма, лежавшая на ней,
И небесная явилась
60 Божеством пред дикарей:
Кончив бой, они, как тигры,
Из черепьев вражьих пьют
И ее на зверски игры
И на страшный пир зовут.

Но богиня, с содроганьем
Отвратясь, рекла: «Богам
Кровь противна; с сим даяньем
Вы, как звери, чужды нам;
Чистым чистое угодно;
70 Дар, достойнейший небес:
Нивы колос первородной,
Сок оливы, плод древес».

Тут богиня исторгает
Тяжкий дротик у стрелка;
Острием его пронзает
Грудь земли ее рука;

И берет она живое
Из венца главы зерно,
И в пронзенное земное
20 Лоно брошено оно.

И выводит молодые
Класы тучная земля;
И повсюду, как златые
Волны, зыблются поля.
Их она благословляет
И, колосья в сноп сложив,
На смиренный возлагает
Камень жертву первых нив.

И гласит: «Прими даянье,
90 Царь Зевес, и с высоты
Нам подай знаменованье,
Что доволен жертвой ты.
Вечный бог, сними завесу
С них, не знающих тебя:
Да поклонятся Зевесу,
Сердцем правду возлюбя».

Чистой жертвы не отринул
На Олимпе царь Зевес;
Он во знамение кинул
100 Гром излучистый с небес:
Вмиг алтарь воспламенился;
К небу жертвы дым взлетел,
И над ней горей явился
Зевсов пламенный орел.

И чудо проникло в сердца дикарей;
Упали во прах перед дивной Церерой;
Исторгнулись слезы из грубых очей,
И сладкой сердца растворилися верой.
110 Оружие кинув, теснятся толпой
И ей воздают поклоненье;

И с видом смиренным, покорной душой
Приемлют ее поученье.

С высоты небес нисходит
Олимпийцев светлый сонм;
И Фемида их предводит,
И своим она жезлом
Ставит грани юных, жатвой
Озлатившихся полей,
И скрепляет первой клятвой
120 Узы первые людей.

И приходит благ податель,
Друг пиров, веселый Ком;
Бог, ремесл изобретатель,
Он людей дружит с огнем;
Учит их владеть клещами;
Движет мехом, млатом бьет
И искусными руками
Первый плуг им создает.

И вслед ему Паллада
130 Коньеносная идет
И богов к строенью града
Крепкостенного зовет:
Чтоб приютно-безопасный
Кров толпам бродящим дать
И в один союз согласный
Мир рассеянный собрать.

И богиня утверждает
Града нового чертеж;
Ей покорный, означает
140 Термин камнями рубеж;
Цепью смирена равнина;
Холм глубоким рвом обвит;
И могучая плотина
Гранью бурных вод стоит.

Мчатся Нимфы, Ореады
(за Дианой по лесам,
Через потоки, водопады,
По долинам, по холмам
С звонким скачущие луком);
150 Блещет в их руках топор,
И обрушился со стуком
Побежденный ими бор.

И, Палладою призванный,
Из зеленых вод встает
Бог, осокою венчанный,
И тяжелый строит плот;
И сияя низлетают
Оры легкие с небес
И в колонну округляют
160 Суковатый ствол древес.

И во грудь горы вонзает
Свой трезубец Посидон;
Слой гранитный отторгает
От ребра земного он;
И в руке своей громаду,
Как песчинку, он несет;
И огромную ограду
Во мгновение создает.

И вливает в струны пенье
170 Светлоглавый Аполлон:
Пробуждает вдохновенье
Их согласно-мерный звон;
И веселые Камены
Сладким хором с ним поют,
И красивых зданий стены
Под напев их восстают.

И творит рука Цибелы
Створы врат городовых:

Держат петли их дебели,
120 Утвержден замок на них;
И чудесное творенье
Довершает, в честь богам,
Совокупное строенье
Всех богов, великий храм.

И Юнона, с оком ясным
Низлетев от высоты,
Сводит с юношей прекрасным
В храме деву красоты;
И Киприда обвивает
190 Их гирляндю цветов,
И с небес благословляет
Первый брак отец богов.

И с торжественной игрою
Сладких лир, поющих в лад,
Вводят боги за собою
Новых граждан в новый град;
В храме Зевсовом царица,
Мать Церера там стоит,
Жжет курения, как жрица,
200 И пришельцам говорит:

«В лесе ищет *зверь* свободы,
Правит всем свободно *бог*,
Их закон — закон природы.
Человек, прирав в залог
Зоркий ум — звено меж ними, —
Для гражданства сотворен:
Здесь лишь нравами одними
Может быть свободен он».

Свивайте венцы из колосьев златых;
210 Цнаны лазурные в них заплетайте;
Сбирайтесь плясать на коврах луговых;
И с пеньем благу Цереру встречайте:

Всю землю богинин приход изменил;
Признавши ее руководство,
В союз человек с человеком вступил
И жизни постиг благодество.

ИЗ ЧЕРНОВЫХ И НЕЗАВЕРШЕННЫХ РУКОПИСЕЙ

〈Ринальдо и Бландина〉

Бландина вздыхала, Ринальдо вздыхал,
Их взгляд сокровенный любовью пылал;
Бландина принцесса — очей восхищенье,
Ринальдо прекрасный при ней в услуженье.

Землёй и водою, из дальних сторон,
И герцог и рыцарь, и принц и барон
Стекалися в злате, в драгом украшенье
Увидеть принцессу — очей восхищенье.

Ни злато и перлы, ни пышность парчей
¹⁰ Ничуть не пленяли Бландины очей;
Ринальдо прекрасный с цветком благовонным
Встречаем был взглядом ея благосклонным.

Ринальдо прекрасный прекрасен душой;
Он родом не знатен, он низок судьбой.
Но принц и служитель — все Бога творенье;
Возвышенность духа — раба украшенье.
Однажды Бландина с блестящим двором
Под яблоней спелой в тени вечерком
В корзинку златые плоды собирала:
²⁰ Их милого друга рука ей срывала...

Царский сын и поселянка

Ярко солнышко играет;
Ярко зелень отливает.

В роше запах, свет и тень;
Свеж и тёпл вешний день.

В час весёлый, на досуге,
На душистом сидя луге,
У журчащего ручья,
Вам спою балладу я.

Ехал царь путём-дорогой.
10 Быстроокый, быстроногой
Конь играл, плясал под ним,
Из ноздрей пуская дым.

Царь был чудо красотою;
Под короной золотою,
С багрянницей на плечах
Был он светел, как в лучах.

Он спрыгнул с коня лихого,
У потока лугового;
Где над быстрою водой
20 Цвёл шиповник молодой.

Было вокруг светло, душисто;
Птички пели голосисто;
Вторя им, журчал поток,
В листьях бегал ветерок.

От чего ж так птицы пели,
Так струи в ручье кипели,
Так резов был ветерок,
Так душист был холодок?

У ручья тогда сидела
30 Поселянка и глядела
В ясны воды, и ручей
Видел свет ее очей...

ПРИЛОЖЕНИЯ

Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жиликова

БАЛЛАДЫ ЖУКОВСКОГО

Баллада — наиболее адекватное выражение творческого сознания поэта. Современниками Жуковский воспринимался как создатель этого «нового рода» поэзии и сам отдавал себе в этом отчет: «Баллада — мой избранный род поэзии» (ПЖТ. С. 104).

Баллада родилась у Жуковского как жанр, позволивший ему выразить свое философское понимание нравственной природы человека и его судьбы в контексте бытия и мирового развития человечества. Не случайно при создании своих баллад Жуковский обращается к произведениям лучших европейских поэтов, многие из которых были властителями дум своего времени: Гёте и Шиллер, Вальтер Скотт и Саути, Бюргер и Уланд. Собранные вместе, 39 баллад Жуковского представляют собой уникальную антологию европейской романтической баллады, написанную глубоко мыслящим и тонко чувствующим русским поэтом-лириком.

В творческой биографии поэта можно выделить три «балладных взрыва»: 1808—1814 годы с центром в 1814 году, когда в долбинской тетради сразу было написано 5 баллад; 1816—1822 годы; и наконец, 1828—1833 годы, ознаменованные созданием 16 баллад. Каждое обращение к жанру баллады выражало логику художественного развития поэта, которая, в свою очередь, была обусловлена содержанием его нравственно-этической и философской позиции.

Первые баллады Жуковского — «Людмила», «Светлана», «Громобой» и другие — с их необычным сюжетом, смешением яви и фантастики, юмора и проникновенного лиризма, с присущей им легкостью, звучностью и «фантастическим колоритом красок» поразили и зачаровали современников. Атмосферу всеобщего восхищения читателей, попавших под обаяние «балладника», «поэзии чудесного гения, певца таинственных видений, любви мечтаний и чертей», выразил Пушкин:

И нас пленили, ужаснули
Картины тайных сих ночей,
Сии чудесные виденья,
Сей мрачный бес, сей божий гнев,
Живые грешника мученья
И прелесть непорочных дев.

Мы с ними плакали, бродили
Вокруг зубчатых замка стен,
И сердцем тронутым любили
Их тихий сон, их тихий плен <...>

(Пушкин. Т. 4. С. 51).

При всем завораживающем очаровании, мелодичности и таинственности баллад Жуковского главным источником их притягательной силы являлось открытие нравственного порядка, само содержание концепции человека, в которой проявился талант «угадывать общую потребность и тайную думу времени» (Белинский. Т. 7. С. 168—169).

Духовный мир человека предстал в балладах Жуковского разомкнутым, свободным и ввергнутым в стихию сложных, подвижных, неоднозначных отношений. Дар лирического таланта поэта — искусство проникать в глубины внутреннего мира человека — открыл в балладе, самом универсальном жанре романтизма, невиданную до того безмерность и значимость душевной жизни человека в ее самых интимных и сокровенных проявлениях. «(...) в балладе Жуковского, — писал Белинский, — заключался более глубокий смысл, нежели могли тогда думать» (Белинский. Т. 7. С. 167).

С. С. Аверинцев, говоря о значении перевода «Сельского кладбища» (1802) для последующего творчества Жуковского, определил главную идею поэта как мысль о достоинстве каждого человека, судьба которого — великого или безымянного героя — равна судьбе мира. Уже в балладах первого периода, созданных на волне подъема национального самосознания, связанного с эпохой александровских реформ и Отечественной войной 1812 года, эта идея необычайно углубилась и усложнилась: человек в балладе оказался поставленным перед нравственным выбором, перед лицом судьбы и мира, открывшимися ему. Сны и видения, мистика и фантастика, шутка и мудрость, наполнившие первые баллады, разрушали рационалистические представления и ввергали человека в непознаваемое и неизвестное ранее, открывали ему тайны собственной души. Как точно заметила Р. В. Иезуитова, говоря о «Людмиле», «Жуковский строит свое повествование вне рационалистической логики. (...) Фантастический сюжет не мотивируется, а берется как данность. Он открывает возможность передать страстный порыв героини, силу ее чувства, которая делает ее невосприимчивой ни к каким доводам рассудка» (Иезуитова. С. 90).

Но доминантой в балладах Жуковского всегда оставалась коллизия, связанная с необходимостью исполнения нравственного долга. В выделенных исследователями трех группах баллад периода 1808—1814 годов — о трагической и великой силе любви («Людмила», «Светлана»,

«Пустынник», «Эльвина и Эдвин», «Алина и Альсим», «Эолова арфа»), о предначертанности судьбы («Кассандра», «Ахилл»), о драме преступников-отщепенцев («Громобой», «Адельстан», «Варвик», «О старушке...») — героини переживают любовь, равную по силе только жизни и смерти, обретают великое мужество и достоинство перед голосом судьбы или претерпевают страшное наказание за отступничество от добра. В процессе развертывания балладного сюжета, полного тайны и искушений, главным событием становится момент духовного восхождения героя, автора и читателя, приобщения их к высшим нравственным ценностям. Не случайно в финальной строфе «Эоловой арфы» — «прекрасного и поэтического произведения, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского» (Белинский. Т. 7. С. 171), возникает мотив, неоднократно повторенный поэтом — мотив полета, вознесения души:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей —
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

Открытие сокровенной жизни человека вылилось в балладах Жуковского в тончайшие формы психологического анализа. Сердечность и интимность элегического повествования внесли в балладу Жуковского чарующую и завораживающую музыку звуков, зыбких, меняющихся и неуловимых картин природы и настроения — тихой унылости, кроткой и светлой печали, восторженного любования, смутного и тревожного предчувствия. Русский читатель испытывал потрясение от открывшихся ему красоты и таинства жизни в привычном окружающем мире. В балладах предстали героини, охваченные любовью — то безоглядной и великодушной, то бунтующей и греховной, то тихой и кроткой, погруженной в элегические волны воспоминаний и надежд, со страшными снами и счастливыми пробуждениями, а в центре внимания поэта неизменно находится душа человека — в ее смятении, порывах, колебаниях и устремленности к зовущему, но недостижимому идеалу.

А между тем в балладах, сосредоточенных, казалось бы, исключительно на интересе к таинству сердечных движений, Жуковский включился в решение важной задачи, вставшей перед обществом и литературой, — создание русской национальной поэмы, поиски художественных форм изображения национального духа.

Путь Жуковского к эпосу лежал через балладу. Баллада оказалась универсальной формой выработки романтического исторического мышления поэта и создания уникального художественного синтеза исторического и психологического. Обращение к жанру баллады совпало у Жуковского со временем творческих раздумий над эпической поэмой «Владимир». В 1806—1814 годах, штудировав теоретические работы европейских эстетиков, Жуковский проявляет особый интерес к вопросам природы баллады, ее связи со средневековым искусством и фольклором. В первом томе «Всеобщей истории культуры и литературы новой Европы» известного немецкого ориенталиста, профессора И.-Г. Эйхгорна Жуковский делает в 1810 году многочисленные пометы, связанные с историей рыцарства, рыцарской поэзии, английскими балладами. На обороте нижнего форзаца книги он составляет список источников для собственного творчества:

Для баллад

Parsi reliques

Немецкие баллады

Шиллер

Голдсмит

Бюргер

Пфееффель

Walter Scott

На нижнем форзаце сделана программная запись:

Что такое баллада

Ея характер и ея происхождение

Рыцарские повести

Ужасные повести

Трогательные

Что она есть

Что может быть

Английские

Немецкие баллады

Как верно заметил современный исследователь творчества В. А. Жуковского, в этом лаконичном резюме поэта на форзаце книги Эйхгорна проявился интерес поэта к историческим корням баллады в ее связях с эпохой рыцарства, дано осмысление разновидностей жанра и обозначились раздумья о художественных возможностях баллады в контексте современной литературы и творчества самого поэта (Янушкевич. С. 82).

Баллады осмыслились Жуковским не только эстетически, с точки зрения генезиса жанра, но и типологически, о чем свидетельствует

множество росписей названий, отнесенных к разным культурам. Вполне вероятно желание создать антологию балладных образцов разных культур в собственном переводе. Например, к числу почти не осуществленных относится следующий замысел: «*Мифологические*. *Ацис и Алциона*. *Арион*. *Геро*. *Медея*. *Греческие*. *Дамон и Пифия*. *Поликратово кольцо*. *Рыцарские*. *Le baron anglais*. *Ариодан*. *Монашеские*. *Сикст и Клера*. *Русские*. *Три пояса*. *Разбойник Кудеяр*. *Волшебные*. *Велледа*. *Ужасные*. *Окрывающая монахиня Лоренцо*. *Восточные*. *Нрзб* (...) *Негритянские*. *Американские*. *Оссианские*. *Библейские*» (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25 об. (1814)). Обращает на себя внимание множественность принципов классификации: культурно-историческая, жанрово-родовая, тематическая.

1831-м годом датированы росписи, включающие названия «старых» баллад и новых, связанные, очевидно, с подготовкой издания БиП (РНБ. Оп. 1. № 30 — список на обложке переплета; Л. 1; Л. 1 об.; РНБ. Оп. 1. № 35. Л. 1; РНБ. Оп. 1. № 37 — списки на обороте переплета). Помимо стремления выделить уже напечатанные баллады в отдельные списки, Жуковский на разных этапах творчества составлял перечень сочинений, которым не суждено было реализоваться, но они свидетельствуют об особенностях его творческого мышления, например, «*Баллады*. *Орфей*. *Арион*. *Церерина жалоба*. *Элевзинское таинство*. *Хор греков*. *Кастор и Поллукс*. *Семела*. *Эндимион*. *Дафна и Аполлон*. *Алфей и Аретуза*. *Лета*. *Орест и Пилад*. *Прометей*. *Медуза*» (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25. Датируется 1814 г.). То есть уже в 1814 году возникает замысел «античного цикла», из которого впоследствии написаны лишь три баллады («Жалоба Цереры», «Торжество победителей», «Элевзинский праздник»). Это соотношение потенциального и осуществленного, стремление к универсализму и варьирование вечных тем в отдельных сюжетах — характерная черта балладного мира Жуковского.

Баллады Жуковского всегда отчетливо осознавались современниками как совершенно оригинальное явление, ниспровергающее каноны и смешивающее стилевые стихии. Подобно трем «балладным взрывам» можно говорить о своеобразных «полемических взрывах», связанных с попыткой утверждения любимого жанра Жуковского. В 1815 году на премьере комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» разразился скандал, связанный с тройным пародированием: пародия «на личность» (поэт Фиалкин), античную балладу и балладную фантастику в стиле «Людмилы». Скандал инициировал создание «Арзамаса», ставшего защитником баллады Жуковского в форме грандиозной самопародии, заключающей в себе плодотворные тенденции свободы и открытости: взаимовлияние литературы и быта, синтеза

высокого и юмористического, эксперимента, критического отношения и литературной действительности. Все арзамасцы получили имена из «мученических баллад», а сам Жуковский стал бессменным секретарем общества под именем самой поэтичной балладной героини — Светланы. Ф. Ф. Вигель (Ивиков журавль в «Арзамасе») отчетливо связал начало романтизма с появлением баллад Жуковского. «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (...) мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» (*Вигель Ф. Ф. Воспоминания. Ч. 3. М., 1864. С. 135—136*).

Биографы, друзья, литературные противники, недоумевавшие по поводу «странного выбора предметов», не всегда улавливали подлинное открытие Жуковского: за условным фантастическим миром баллад скрывалось ощущение таинственной бездны жизни мира и таинств человеческой души. Поэтому часто критика в пародийном ключе воспроизводила сюжетно-образную основу, что и проявилось в полемике 1816—1820 годов. Классическим образцом такого восприятия является отзыв А. С. Грибоедова: «Способ, который употребляет мертвец, чтоб уговорить Людмилу за собою следовать, очень оригинален: “Чу, совы пустынной крики!” (...) Кажется, что крик совы вовсе не заманчив, и он должен бы удержать Людмилу от ночной поездки (...) Наконец, когда они всего уже наслушались, мнимый жених Людмилы признается ей, что дом его гроб и путь к нему далек. Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался, но не все видят вещи одинаково. Людмила обхватила мертвеца нежною рукой и помчалась с ним» (*СО. 1816. Ч. 31. № 30. С. 158—159*).

Особенно не повезло балладе «Рыбак» (1818), перепечатанной в 1820 году, вызвавшей полемическую дискуссию, начатую О. М. Сомовым (см. комментарий к этой балладе), что привело к беспрецедентным последствиям: Жуковский не включил ее больше ни в одно прижизненное издание, нет ее и в составе БиП.

Последний «балладный взрыв» (1828—1833) ознаменован не столько острой полемикой, сколько отзывами на выход книги БиП, чрезвы-

чайно для Жуковского значимой, но в полной мере все же неоцененной. Может быть, лишь Е. А. Баратынский в письме к И. В. Киреевскому от 18 января 1832 года отметил одно из основных качеств новых творений поэта: «Я получил баллады Жуковского. В некоторых необыкновенное совершенство слов и простота, которую не имел Жуковский в прежних его произведениях. Он мне даже дает охоту рифмовать легенды» (*Баратынский Е. А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве*. М., 1981. С. 136). Верность нравственно-эстетическим принципам в эпоху «ускорения» 1830 года русской действительности воспринималась отчасти как анахронизм, и Жуковский не случайно создает одну из самых исповедально-автобиографических баллад — «Старый рыцарь». Культурный космос БиП, построенный по принципу взаимодополнения, полноты охвата (так, античный закон справедливости дополняется христианской идеей милосердия; легенда и миф размыкаются в мир личностной духовности; сила судьбы спорит с нравственной стойкостью человека; судьба цивилизации включает конкретные жизненные коллизии и т. п.), опережает желание только «быть с веком наравне», становясь в перспективе большого времени «воздухом русской поэзии» (Немзер. С. 263).

Необычайно важным для понимания интереса Жуковского к балладе как художественной форме выражения народного сознания и культуры является характер чтения им трудов Гердера по истории поэзии. Внимание Жуковского особенно привлекали три известные работы Гердера: «Об Оссиане и песнях древних народов», «Сходство средневековой и английской поэзии» и «Предисловие к народным песням» (Реморова. С. 153). При чтении трудов Гердера, а затем и конспектировании (см.: БЖ. Ч. 2. С. 207, 211, 215) Жуковский подчеркивает и выделяет те рассуждения, где речь идет о значении народного творчества для познания истории народа и развития всего современного искусства, и в частности создания национальной культуры. Жуковский целиком отчеркивает текст статьи Гердера: «Мифология в той мере, в какой она еще продолжает жить в народных сказаниях и песнях, — если ее добросовестно записать, окинуть ясным и пронизательным взором, плодотворно обработать, какая это была бы сокровищница для поэта и оратора своего народа, для моралиста и философа!» (Реморова. С. 158). Обратившись к сюжетам средневековых баллад и легенд, материалам народного творчества, взяв за основу тексты европейских поэтов, близких ему увлеченностью мифологией своего народа, Жуковский возвращал балладе ее исторический смысл и назначение — быть выражением духа народа.

Историческая концепция национального эпоса получила преломление в балладе Жуковского в повышенном интересе к нравственно-религиозным обрядам, народным поверьям и обычаям («Светлана»); к воссозданию славянского хронотопа («Двенадцать спящих дев»); ритмической песенной организации. Но более всего она сказалась в поэтическом изображении национального характера — целомудренного, наивного и доверчивого. Поэтике Жуковского присущи детали неяркого северного пейзажа, с которыми «рифмуется» психологический портрет Светланы («Тускло светится луна // В сумраке тумана — // Молчалива и грустна // Милая Светлана»), надолго вперед определивший стилистику женского портрета и изображение очарованной русской души — и в «Эоловой арфе» самого поэта, и в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина.

Прошлое, история оказались у Жуковского сопряженными с чувствами человека, с его надеждами, слезами, ожиданиями, страхами, волнениями.

Баллада с ее рыцарским пафосом подвига и самопожертвования явилась для Жуковского действенным способом формирования исторического сознания целой нации через развитие чувства патриотизма и гражданственности, через ощущение причастности к судьбе своей страны. Участник Отечественной войны 1812 года, автор знаменитого «Певца во стане русских воинов», Жуковский и в балладах создает апофеоз темы Отечества, но делает это по-своему — более всего через изображение картин родной природы, которая предстает в сиянии трепетного лунного света, в волнах воздушного тумана, «струящихся зыбких вод», с «перелетным ветерком» и «дремлющим листом», с «вечереющим днем». С Жуковского описание природы в русской литературе становится способом выражения авторской философской концепции величия и неповторимости национального духа.

Но будучи человеком европейской культуры, воспринявшим идеи Просвещения, Жуковский ставит проблему национального самосознания и искусства, следуя за гердеровским пониманием истории как процесса развития всего человечества и общечеловеческой культуры. А потому в балладах Жуковский опирается на мировой опыт искусства — и тема любви к родине как выражения чувства сопричастности к высшим духовным ценностям органично звучит и в «Светлане», и в «Ахилле» — балладе с античными героями и сюжетом из античной истории:

Край отчизны, светлы воды,
Очарованны места <...>

Важную роль в создании лироэпического звучания баллады, в осуществлении единства исторического и нравственно-психологического

содержания играет ключевой образ певца и поэта, генетически восходящий к средневековой и оссиановской традиции. Не случайно имена Шиллера и В. Скотта, опиравшихся в своих балладах на античные и средневековые легенды, появились первыми в записях о балладе. В «Эоловой арфе», навеянной Оссианом и В. Скоттом, в «Ивиковых журавлях» и «Графе Гапсбургском» из Шиллера, в «Алонзо» из Саути певец Жуковского — живой голос мгновенья и вечности, «утешитель», «пленитель сердец» и провидец: «В струнах золотых вдохновенье живет, // Певец о любви благодатной поет, // О всем, что святого есть в мире...» Баллада Жуковского через сердечные переживания и душевные волнения укореняет человека в родную культуру, быт и историю.

На прочном и твердом эпическом фоне рельефней и значительнее вырисовывается главная коллизия баллад Жуковского — исполненное внутреннего драматизма противостояние человека обстоятельствам, в процессе преодоления которых происходит духовное рождение личности или героя достигает возмездия.

Эволюция балладного мышления Жуковского заключается в углублении драматизма к 1833 году. Сила, противоборствующая человеку, в балладах Жуковского имеет универсальное содержание — это судьба, рок, решение богов, воля властителя. «Романтическое двоемирие, — пишет И. М. Семенко, — предстает преимущественно в образах дьявольского и божественного начала. Дьявол и Бог — образы программные для Жуковского, причем никогда дьявол не фигурирует как дух протеста, но всегда, по христианской традиции, как дух зла» (Семенко. С. 162). Угрожающее человеческой жизни начало выступает в балладах 1830-х годов в образе морской стихии («бездна морская», «темный гроб», «черная щель», «черная пучина», «бездна глухая») или подземного царства Аида («мрак Плутона», «подземная тьма Эреба»).

По существу, за мифологическими сюжетами баллад просматривается главная, волнующая Жуковского мысль о том, как сохранить человеческое достоинство, как не утратить смысла истинного назначения человека. Авторским комментарием к нравственно-философскому содержанию баллад 1830-х годов могут служить письма Жуковского к А. И. Тургеневу 1827—1829 годов. Призывая друга, придавленного несчастьем, сохранять жизненную стойкость и мудрость, Жуковский излагает основы своей нравственной философии: «Слава Спасителю! (...) Познакомься и ты с Ним поближе. Он скажет и даст тебе то, что ничто на земле не даст и не скажет: смирение и нетревожимость. Я не *говорю* это, я так *думаю* теперь. Я этому *верю* и *хочу верить*. Жизнь ничто без христианства. Теперь ваша пора верить и жить верою. (...) Итак, ре-

шись ждать с верою и с достоинством, а не с бесплодным, неприличным душе твоей нетерпением. Одно из двух — выбери благороднейшее, может быть, труднейшее, но зато добродетельное; ибо оно требует силы, решимости, твердого взгляда на судьбу свою и доверенности ко Всевышнему» (ПЖТ. С. 226. Курсив автора. — *Н. В., Э. Ж.*).

Следуя христианской этике, Жуковский превыше всего ценит в человеке стремление к духовной чистоте. И только так, обратившись к нравственным заповедям, герои баллад обретают человечность и выходят из печали, из внутреннего смятения и греховности. С 10 марта по 5 апреля 1831 года, буквально заканчивая одну балладу и начиная, иногда в тот же день, другую, Жуковский создает целое ожерелье из восьми баллад («Кубок», «Поликратов перстень», «Жалоба Цереры», «Доника», «Суд Божий над епископом», «Алонзо», «Ленора», «Покаяние»). В каждой из них рассказана «драма жизни» — история любви и утрат, рокового предвестия и бесовского наваждения. Как отметила И. М. Семенко, «стихия чувств героев окружена неведомыми, таинственными силами, имеющими магическую власть над человеческим сердцем». Трактовка любви получает сложносимволический характер: мистическое созвучие любящих сердец, выраженное в «Алонзо» «непрерывными звуковыми соответствиями, набегаящими друг на друга», взрывается в финале трагическим несовпадением судеб: «духовной силе любви прямо пропорциональна ее земная непрочность» (Семенко. С. 210—211). Но что особенно важно, в каждой из этих баллад утверждаются жизненные силы человека, любовь, материнское милосердие, пробуждается совесть через спасительное обращение души к Богу. В двух последних балладах этого цикла — «Ленора» и «Покаяние», начатых в один день, 29 марта, разрабатывая разные сюжеты, Жуковский акцентировал важнейшую для себя философскую и поэтическую идею о бессмертии человеческого духа. Этой верой в бессмертие ознаменован новый финал «Леноры» — третьего (после «Людмилы» и «Светланы») обращения Жуковского к балладе Бюргера. Баллада 1808 года заканчивалась завыванием «страшного хора» мертвецов, не суливших никакой надежды возроптавшей против Бога героине: «Смертных ропот безрассуден; // Царь Всевышний правосуден; // Твой услышал стон Творец; // Час твой бил, настал конец». Последние стихи баллады 1831 года зазвучали совсем иначе: «Твой труп сойди в могилу, // А душу Бог помилуй!». Вера в спасение души человека еще более усилена в «Покаянии». В свой перевод баллады В. Скотта Жуковский вписывает два стиха. Это ответ Ангела на безнадежные сетования уже раскаявшегося, но непрощенного грешника: «Проклятия вечного нет для живых: // Есть верный за

падших заступник». А затем Жуковский пишет финал, отсутствующий в оригинале и так восхитивший Пушкина: душа прощенного грешника возносится вместе с Ангелом в небеса:

<...> Две легкие веяли тени;
Двумя облачками казались оне;
 Всё выше; всё выше взлетали;
И всё неразлучны; и вдруг в вышине
С лазурью слились и пропали.

Художественному выражению идеи духовного спасения в балладах подчинена поэтика чудесного и таинственного. В балладах 1808—1814 годов чудесное, чаще всего как «чудеса адски-ужасные», входило в сюжет (мертвецы, бесы, привидения, черти и другие явления), и задача его состояла в том, чтобы силой поэтического воображения нарисовать картину двоемрия и выразить новое мироощущение. В 1830-х годах интерес к чудесному не снижается. Жуковский штудирует труд В. Скотта «Письма о демонологии» («Letters in demonology and witchcraft». Описание. № 2099), изданный в 1830 году в Лондоне. В процессе чтения Жуковский отчеркивает на полях многочисленные описания самих явлений чудесного и оставляет без помет теоретические комментарии В. Скотта о темноте и суеверии средневекового сознания. В 1830-е годы чудесное стало эстетическим выражением «спасительно-божественного», знаком высшего духовного акта, присутствия Божественного Промысла в жизни героя.

Баллады Жуковского, собранные воедино в издании 1831 года, выразили философию жизни и программу жизнестроения человека и человечества. Основой является идея бессмертия духа и любви к жизни. Характерно, что вслед за Шиллером античные сюжеты у Жуковского погружены в стихию «животворной скорби». В балладе «Жалоба Цереры» бессмертная богиня завидует печальной участи смертных матерей, и, пройдя через страдания и очистительную скорбь, она отрешается от гнева и высокомерия и по-христиански милостиво приветствует весну — «гения жизни», даруя земле цветы как символ вечной памяти об ушедших и святой материнской любви:

Пусть весной природы младость,
Пусть осенний мрак полей
И мою вещают радость,
И печаль души моей.

Наперекор несчастьям Жуковский в балладах утверждает как высшую мудрость человека умение радоваться жизни во всей ее полноте. «Жизнью пользуйся, живущий» — так заканчивается «Торжество победителей».

И вместе с тем балладам Жуковского присуща особая щемящая элегическая тональность, душевное томление, выражающее, словами Белинского, «чувство бесконечности» — этого вечного порывания в мир идеала и красоты. В балладе «Вадим» жалобно в бездне поднебесья раздался звон, призывавший героя на подвиг во имя спасения душ двенадцати спавших дев. Музыка этого мотива и разработанная Жуковским поэтика «невывразимого» навсегда вошли в художественный и философский строй русской литературы. В черновых материалах к роману «Идиот» в связи с главным героем упоминаются «Двенадцать спящих дев». И это знаменательно: христианская идея спасительной великодушной любви и магия поэзии «невывразимого», разлитая в романе, являлись для Достоевского своего рода этическими и художественными подмостками при создании образа «положительно прекрасного человека».

«Чувство бесконечности» и память о святых минутах приобщения к Высшему благу пронизывают и освещают все баллады Жуковского. Над старым рыцарем (в одноименной балладе 1832 года) шумит выросшая из ветки олива Палестины — вот и весь сюжет. Отказавшись от балладного канона, Жуковский сохраняет балладное мышление, переводя драматическую коллизию в духовный мир героя, вечно помнящего и тоскующего по «земле обетованной» и «славных днях весны». Уходя от жанра традиционной баллады, Жуковский открывает перспективу синтеза лирики и эпоса на драматической основе.

Баллада Жуковского не стала жанровым образцом для последующей русской литературы. Ее значение заключается в другом. Она инициировала появление и развитие таких жанров, как лироэпическая поэма и фантастическая повесть. Для реалистической повести значение баллады заключается в особой сбалансированности экстраординарного и обыденного. Мотивы, сюжеты, образы, реминисценции были восприняты и переработаны А. Погорельским («Лафертовская маковница»), А. А. Бестужевым-Марлинским («Страшное гаданье»), А. С. Пушкиным («Евгений Онегин», «Метель»), Н. В. Гоголем («Шинель»), Н. А. Некрасовым («Железная дорога»), Ф. М. Достоевским («Идиот», «Братья Карамазовы»). Балладная интонация растворилась в «воздухе» русской культуры.

Подготовка данного тома стала возможной благодаря глубоким исследованиям в области эстетики и поэтики баллад Жуковского Цезаря Соломоновича Вольпе, Николая Васильевича Измайлова, Раисы Владимировны Иезуитовой, Ирины Михайловны Семенко, Владимира Марковича Марковича, Александра Сергеевича Янушкевича, Андрея Сергеевича Немзера, Ильи Юрьевича Веницкого и др.

С. А. Матяш

СТИХ БАЛЛАД В. А. ЖУКОВСКОГО

С точки зрения читателей (современников Жуковского и читателей сегодняшних), баллада — визитная карточка поэта, поскольку ни в одном другом жанре «глубокая оригинальность (его) творческой личности не выступает с такой яркой очевидностью»¹; с точки зрения теоретиков и историков литературы, баллада Жуковского — центральный жанр «Коломба русского романтизма», «своеобразный поэтический эквивалент его романтической эстетики»²; с точки зрения стиховедов, баллада Жуковского — жанр, в котором находит наиболее полное и последовательное выражение один из принципов романтической эстетики — «стремление к новизне и своеобразию форм»³, в том числе — стихотворных.

О стихе баллады написано достаточно много, главным образом о метрике в связи с балладным «жанрово-экспрессивным ореолом» (термин В. В. Виноградова)⁴. Но стих баллад не был предметом специального исследования как целостная система в совокупности составляющих ее формантов. Стих баллад никогда не рассматривался в диахроническом аспекте, хотя Жуковский работал в этом жанре четверть века. Наконец, стих баллад не анализировался в контексте стихосложения всей русской поэзии (в контексте стихосложения самого Жуковского в том числе). Наша статья, стимулируемая настоящим изданием «академического» Жуковского (в частности, публикаций баллад в отдельном томе), ставит целью восполнить означенные пробелы.

Перед тем как приступить к изложению результатов статистического анализа метрики, строфики, каталектики, рифмы, переносов (enjambе-

¹ *Иезутова Р. В.* В. А. Жуковский // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л., 1981. С. 122.

² Янушкевич А. С. С. 81.

³ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 111.

⁴ См.: *Вольпе Ц. С.* В. А. Жуковский // Стихотворения. Т. 1. С. XXXVII—XL; *Измайлов Н. В.* В. А. Жуковский // История русской поэзии: В 2 т. Т. 1. Л., 1968. С. 261—262; *Матяш С. А.* Стих В. А. Жуковского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1974. С. 24—34, 54—56, 76—82; *Матяш С. А.* Жуковский и русская стиховая культура XVIII — первой половины XIX в. // Жуковский. С. 86—92; *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 121, 127—128; *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 112, 152—154, 236—237.

ments) баллад Жуковского, оговорим три момента. **Первый.** Наше исследование охватывает 40 произведений, 7010 строк. 40 (а не 39) — потому, что «Громобой», 1810, и «Вадим», 1814—1817, мы учитываем как самостоятельные произведения. Для анализа стиха это существенно. Авторской воли при таком подходе мы не нарушаем: сам поэт назвал «Двенадцать спящих дев» «старинной повестью в двух (курсив мой. — С. М.) балладах». **Второй.** Проблема периодизации балладного творчества⁵ решается нами однозначно в пользу выделения трех периодов, как это было в работе И. М. Семенко⁶. Статистические данные, которые мы будем приводить, указывают на существование в первом цикле баллад двух периодов: I-й 1808—1814, II-й 1816—1822. Второй цикл (1828—1833) — это, таким образом, III-й период. **Третий.** При диахроническом анализе данные по «Громобой» и «Вадиму», ввиду огромного объема этих баллад, в ряде случаев (которые всякий раз особо оговариваются) изымались из средних показателей по периоду и учитывались отдельно — для большей адекватности картины эволюции стиховых форм.

Метрический облик баллад Жуковского красноречиво характеризуют традиционные в стиховедении параметры: соотношение монометрии и полиметрии (термины П. А. Руднева), классического (силлаботонического) и неклассического стиха; набор и частотность метров и размеров⁷, составляющих метрический репертуар жанра.

Среди сорока баллад Жуковского только одна, последняя, «Элевзинский праздник», 1833, представляет собой полиметрию; остальные — монометричны. Все баллады, включая полиметрическую, написаны классическим стихом; дольник и других форм неклассического стиха нет. Последнее может показаться странным, поскольку, как известно, большинство баллад поэта переводные, а в оригинале во многих случаях был тонический стих. В лирике у Жуковского были интересные опыты выхода за пределы силлабо-тоники («К ней», 1810—1811, «К Филону», 1813, «Жалоба пастуха», 1816, «Звезды небес», 1831), но в балладах он англо-немецким дольникам предпочел аналоги, найденные среди форм русского классического стиха. Характер поисков Жуковского отражает его работа над переводом стихотворения И. Х. Цедлица «Ночной смотр» (1836)⁸. В оригинале 3-ударный дольник, в котором

⁵ Вопрос о периодизации балладного творчества как об актуальной проблеме поставил А. С. Янушкевич. См.: Семинарий. С. 98.

⁶ См.: Семенко. С. 164.

⁷ Вслед за П. А. Рудневым термин «метр» употребляем как родовое понятие (ямб и т. д.), «размер» — как видовое (4-стопный ямб и т. д.).

⁸ То обстоятельство, что Жуковский не включал «Ночной смотр» в корпус баллад, а отправлял то в отдел «Смесь» (4-е изд.), то в отдел «Песен» («Оглавление»), сути дела в данном

анакруза варьирует в пределах 0—1 слога, междуударные интервалы 1—2 слога.

Nachts um die zwölfte Stunde
Verlaßt der Tambour sein Grab,
Macht mit der Trommel die Runde,
Geht emsig auf und ab⁹.

Взятые вне контекста, отдельные строки представляют собой «чистый» ямб (*Reveill' und Zapfenstreich*), другие — «чистый» 3-сложный размер (*Macht mit der Trommel die Runde*). В живом чтении не создается инерции определенного размера. Стих организован тремя сильными ударениями, которые в сочетании с мужскими окончаниями, заканчивающими каждую строфу, способствуют созданию маршевого ритма. Жуковский первоначально переводит балладу 3-стопным ямбом (очевидно, потому, что в оригинале отдельные строки имели ямбическую конфигурацию расположения ударений), 7-стишиями с женскими окончаниями (мужские — только у первых строк строфы).

В двенадцатом часу
Из гроба, каждой ночью,
Выходит барабанщик.
Идет он скорым шагом,
Сначала бьет он зорю,
Потом он бьет к молитве,
Потом он бьет тревогу¹⁰.

Но поскольку русский ямб, в отличие от немецкого полноударного, имеет облегченные стопы¹¹, то естественно, что в стихотворении, переведенном 3-стопным ямбом, не удалось сохранить четкий трехударный ритм оригинала. Поэтому поэт находит другой аналог дольнику Цедлица. Он переводит «Ночной смотр» 3-стопным амфибрахией (у Цедлица анакруза переменная, но преобладает односложная, как в амфибрахии), который на всем протяжении стихотворения не имеет ни одной облегченной стопы.

В двенадцать часов по ночам
Выходит трубач из могилы;

случае не меняет: в оригинале — баллада, в переводе — стихотворение «балладного типа» (*Измайлов Н. В. Указ. соч. С. 244*).

⁹ *Zedlitz J. Ch. Die nächtliche Heerschau // Зарубежная поэзия. Т. 2. С. 347.*

¹⁰ Рукописный вариант был опубликован Ц. С. Вольпе: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. Л., 1939. С. 344.

¹¹ См.: *Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 9—13.*

И скачет он взад и вперед,
И громко трубит он тревогу.

Поскольку амфибрахий в поэзии начала века был экзотическим размером, он мог служить функциональным соответствием оригиналу. В данном переводе экзотичность подчеркивалась также отсутствием рифмы. Мужские окончания, чередующиеся (как и в оригинале) с женскими, поддерживают четкий ритм, который создается тремя ударениями в каждой строке. Здесь Жуковский действительно «гений перевода» (Пушкин)¹². Можно предположить, что аналогичный творческий процесс был у поэта при переводе и других европейских дольников, что привело к ошеломляющему результату: 3-сложники, занимавшие в XVIII — начале XIX в. 2 % произведений (строк — меньше процента)¹³, функционировавшие в лирике самого Жуковского в пределах 5—5,5 %¹⁴, появляются в каждой четвертой балладе (суммарный показатель 3-сложников, с учетом амфибрахических строф «Элевзинского праздника», — 26,3 % по счету текстов, 17,2 % — по счету строк)¹⁵. Взлет 3-сложников — первая яркая примета балладной метрики. Вторая — соревнование 3-сложников с хореем: хорей догоняют 3-сложники по произведениям, а по строкам даже обгоняют (25 %). Если помнить, что в лирике поэта хорей было 11,5 (9,1) %, то его разрастание в балладе становится ее жанровой стиховой приметой, но менее красноречивой, чем рост 3-сложников, поскольку этот метр в русском стихосложении был более частотен.

Первое место среди трех метров в балладе занимает ямб. Однако общими усилиями 3-сложников и хореев доля его сократилась до 47,5 %, в то время как у большинства поэтов-современников Жуковского он был в пределах 80—98 %¹⁶, а у него самого в лирике главный метр рус-

¹² Анализ передачи и трансформации в переводе содержательного плана баллады дан Ф. З. Кануновой в комментариях к «Ночному смотру» во II-м томе наст. изд. (с. 692—697).

¹³ Здесь и далее сведения по метрике и строфике XVIII — первой половины XIX в. даются по работам: Вишневский К. Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII в. Пенза, 1972. С. 129—228; Гаспаров М. А. Современный русский стих. М., 1974. С. 39—75; Гаспаров М. А. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 112—138.

¹⁴ Все данные по лирике Жуковского приводятся по нашей работе «Стих Жуковского-лирика», помещенной во II-м томе наст. изд. (с. 387—421).

¹⁵ В работе применяется «двойная статистика» — произведений и строк; цифры приводятся в соответствующей последовательности; одна цифра без особых оговорок означает статистику произведений.

¹⁶ См.: Русское стихосложение XIX в., где помещены справочники по метрике и строфике Батюшкова (С. А. Матяш), Востокова (М. Ю. Лотман), Пушкина (М. Ю. Лотман, С. А. Шахвердов), Дельвига (Л. Т. Сенчина), Баратынского (С. А. Шахвердов), Кольцова (А. Н. Беззубов), Тютчева (А. П. Новинская), Полонского (О. А. Орлова).

ской поэзии составляет 73 %. Это — третья особенность метрического облика баллад. Остальные предстанут в связи с анализом размеров.

В репертуаре баллад 22 размера. Если учесть, что в многожанровой лирике поэта 46 размеров, то становится очевидным метрическое богатство исследуемого жанра. Оно создается главным образом за счет разностопных размеров, которых в два с лишним раза больше, чем равностопных (их соотношение 68,2:31,8). Уникальность этого соотношения ясна в сравнении: в поэзии Пушкина, по данным М. Ю. Лотмана, равностопные размеры составляли 83 %; у Жуковского в лирике, также богатой разностопниками, равностопных было 50 %. В балладах разностопные проникают во все метры, кроме дактиля, особенно активны они в ямбе (7 разновидностей) и в амфибрахии (5 разновидностей). Только 2 размера используются Жуковским по несколько раз: ямб 4343 — 5 раз («Громобой», «Пустынник», 1812; «Гаральд», 1816; «Вадим», «Рыбак», 1818), ямб 5454 — 2 раза («Баллада о старушке», 1814; «Доника», 1831). Остальные — метрические неологизмы, изобретенные поэтом для неповторимого метрического облика одной баллады: ямб 43434433 («Ленора», 1831), амфибрахий 434344 («Кубок», 1825—1831), 4343443443 («Граф Гапсбургский», 1818) и т. п.

В связи с обилием разностопных размеров в балладах уместно заметить, что они, активно функционируя и в лирических жанрах, не появляются в повестях и сказках. Здесь, по-видимому, обнажается один из стиховых механизмов *лироэпической* природы жанра. В балладе разностопные размеры участвуют в формировании не разговорно-повествовательной интонации (хотя в отдельных случаях такие интонации возникают: *Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...*), а повествовательно-патетической, с лирической окрашенностью, как, например, в разностопном амфибрахии «Эоловой арфы»:

Владыко Морвены,	2
Жил в дедовском замке могучий Ордал;	4
Над озером стены	2
Зубчатые замок с холма возвышал;	4
Прибрежны дубравы	2
Склонялись к водам,	2
И стлался кудрявый	2
Кустарник по злачным окрестным холмам.	4

Разностопные размеры — при всей причудливости комбинаций строк разной длины — имеют повторяемость и в силу предсказуемости ритмических ходов создают интонационную инерцию, служащую опорой для напевного (а не говорного) стиля. Тезис о том, что разностопные размеры могут быть интерпретированы как стиховой признак

лиризации баллады, находит дополнительный аргумент в полном отсутствии в рассматриваемом жанре вольных размеров, в частности популярного в русской поэзии «говорного» вольного ямба.

Если (в соответствии с существующей в стиховедении традицией) модификации разноstopного ямба (или иного метра) считать за один размер, то разноstopный яmb становится лидером метрического репертуара баллад (30 %), а разноstopный амфибрахий занимает в нем четвертое место (11,2 %). Остальные «призовые» места принадлежат равноstopным размерам. Среди 7 равноstopных размеров 4 применяются только в одном произведении: яmb 3- и 5-stopный, дактиль 4- и 5-stopный. Частотные размеры: 4-stopный хорей (21,2 %), 4-stopный яmb (12,5 %), 4-stopный амфибрахий (7,5 %). Таким образом, ядро метрического репертуара баллад составляют: 1) **разноstopный яmb**; 2) **4-stopный хорей**; 3) **4-stopный яmb**; 4) **разноstopный амфибрахий**; 5) **4-stopный амфибрахий**. Кроме универсального 4-stopного ямба все остальные перечисленные размеры вызывали прочные ассоциации с балладами Жуковского и активно функционировали у его ближайших и отдаленных последователей. См., например, **разноstopный яmb** в балладах П. Катенина («Убийца», 1815), М. Лермонтова («Гость», 1830—1831), А. К. Толстого («Князь Ростислав», 40-е гг.); **4-stopный хорей** — в балладах Катенина («Наташа», 1814; «Ольга», 1816), Пушкина («Утопленник», «Ворон к ворону летит», 1828), Лермонтова («Два сокола», 1829; «Два великана», 1832; «Дары Терека», 1839), К. Павловой («Старуха», «Баллада», «Огонь»), Фета («Замок Рауфенбах», 1840; «Змей», «Геро и Леандр», 1847); **разноstopный амфибрахий** — в балладах Пушкина («Песнь о вешем Олеге», 1822), Н. Языкова («Сампсон»), А. К. Толстого («Василий Шибанов», 40-е гг.), Фета («Видение», 1843), И. Тургенева («Крокет в Виндзоре», 1876); **4-stopный амфибрахий** — в балладах Языкова («Евпаторий»), Лермонтова («Баллада — «Над морем красавица дева сидит», 1829, «Три пальмы», 1839), Д. Ознобишина («Чудная бандура») и др. У самого Жуковского частотность и роль перечисленных размеров различна в трех периодах творчества.

При **диахроническом** рассмотрении видна отчетливая динамика метрических форм. Жуковский-балладник начинает в «Людмиле», 1808, с 4-stopного хорей, при создании которого он мог учитывать и немецкую, и русскую традицию. Успех баллады способствовал повторению выбранной формы еще в трех балладах — «Кассандре», 1809, «Адельстане», 1813, «Ахилле», 1814. Опыт хорей разноstopного в «Светлане», 1812, продолжения не имел (возможно, из-за усложненной метрической композиции разноstopника — 43434343443443). Почти парал-

лельно с 4-стопным хореем Жуковский разрабатывает модификации разностопного ямба — сначала самые популярные, частотные еще в предшествующем веке, — 4343... в «Громобое», 1810, и следующем за ним «Пустыннике»; затем менее привычные комбинации с 5-стопным ямбом: 5353 («Варвик», 1814), 5454 («Баллада о старушке», 1814), 5543 («Эльвина и Эдвин», 1814) и композиции с контрастными стопностями 4242... («Алина и Альсим»). Только в конце 1814 г. в «Эоловой арфе» появился первый 3-сложник, так что в I-м периоде балладного творчества жанр ассоциируется, главным образом, с 4-стопным хореем и разностопным ямбом, показатели которых в метрическом репертуаре периода превышают аналогичные по жанру в целом.

Сходство I и II периодов создают переключки разностопных размеров: разностопный ямб «Вадима», 1814—1817, повторяет метрическую форму «Громобоя», разностопный хорей «Рыцаря Тогенбурга», 1818, дает упрощенный вариант схемы стиха «Светланы», контрастная стопность ямба 414144 «Узника», 1819, вызывает ассоциации с «Алиной и Альсимом». В остальном второй период полярен первому. Главная черта II-го периода — выдвижение в центр стиховой системы 3-сложников, показатель которых (50 %) вдвое превышает средний. 3-сложники представлены новым в русской поэзии размером — 4-стопным амфибрахийем («Мщение», 1816; «Три песни», 1816; «Лесной царь», 1818); увеличивает удельный вес 3-сложников разностопный амфибрахий «Графа Гапсбургского», 1818, и появившийся в конце периода разностопный анапест 4343 «Замка Смальгольм», 1822. Другая красноречивая особенность — полное исчезновение лидера предыдущего периода — 4-стопного хорая, который как бы покидает поле боя за новый жанр, признавая превосходство новых романтических размеров. Балладу стал представлять 4-стопный амфибрахий.

В III-м периоде как бы умеряются крайности предыдущих; происходит синтезирование разных тенденций; большинство показателей приближается к средним по жанру. Так, если в I-м периоде показатель ямба (53,8 %) был выше, чем средний по жанру, во II-м (40 %) — ниже, то в III-м (47 %) сравнялся со средним; если величина хорая в I-м периоде была максимальной (38,5 %), во II-м — минимальной (10,0 %), то в III-м — средняя (26,3 %); если 3-сложников в I-м периоде минимум (7,7 %), во II-м — максимум (50 %), то в III-м — средний по жанру (26,3 %). В III-м периоде происходят значительные изменения в разностопных размерах. Во-первых, нет отмеченной в балладе в целом диспропорции равностопных и разностопных размеров, теперь они в равновесии (50:50). Во-вторых, в разностопных размерах поэт отказал-

ся от композиций с контрастом в 2—3 стопы, как это нередко было в предыдущих периодах; теперь его разностопники имеют более плавный ритм, создаваемый контрастом в 1 стопу (ямб 4343434433 в «Леноре», 1831, 5454 — в «Донике», 1831). В-третьих, резко упал показатель разностопного ямба (11,8 % на фоне 46,1 % в I-м периоде, 40 % — во II-м, 30 % — в балладе в целом). III-й период не только синтезирует тенденции двух предыдущих, но и дает новое качество. Неожиданным оказалось отсутствие во втором цикле баллад «самого балладного» размера — 4-стопного амфибрахия. Видимо, Жуковский не хотел тиражировать яркую балладную модель, особенно потому, что в 1820 г. в «Черной шали» ее использовал Пушкин. Жуковский ищет новые формы — среди коротких размеров (3-стопный ямб «Старого рыцаря», 1832) и среди длинных (5-стопный ямб «Королевы Ураки», 1831, 4- и 5-стопный дактили в балладах «Суд божий над епископом», 1831, и «Рыцарь Роллон», 1832); пробует внедрить в балладу полиметрию в «Элевзинском празднике». Одновременно с поиском новых форм он возвращается к старым — лидеру I-го периода 4-стопному хорее («Торжество победителей», 1828; «Алонзо», 1831; «Жалоба Цереры», 1831; «Братоубийца», 1832) и к 4-стопному ямбу («Поликратов перстень», 1831; «Роланд оруженосец», 1832; «Плавание Карла Великого», 1832; «Уллин и его дочь», 1833). Первое — более предсказуемо, тем более что стимулируется переводом гердеровского «Сида», 1831, белым 4-стопным хореем; второе — неожиданно, потому что в предыдущих периодах Жуковский-балладник к 4-стопному ямбу практически не прибегал (единственный случай — «Ивиковы журавли», 1813), а теперь — 23,5 %. Объяснить изменение отношения поэта к фавориту эпохи можно, во-первых, резким увеличением (до 42,4 %) этого размера в русском стихосложении 1820 — начала 1830-х гг. (а Жуковский, как мы не раз отмечали, чутко улавливал тенденции времени), во-вторых, тем, что 4-стопный ямб к началу 30-х гг. был не столько размером лирических жанров, сколько размером поэм и повестей, в том числе и его собственных («Пери и ангел», 1821, «Шильонский узник», 1821—1822).

Осмывая все выявленные особенности метрики III-го периода в контексте предыдущих, можно заметить, что произошедшие изменения носят системный характер: все они направлены на **эпизацию** стиха лироэпического жанра¹⁷. Общая черта метрики всех периодов, отражающая инвариант Жуковского-балладника, — разнообразие форм.

¹⁷ Эпизацию баллад Жуковского пронизательно отметил А. С. Янушкевич. См.: *Янушкевич А. С. Указ. соч.* С. 184—185 и др.

Все баллады Жуковского **строфичны**. Отсутствие астрофических структур есть, очевидно, проявление балладно-песенной основы жанра.

Каталектика баллад Жуковского базируется только на мужских и женских окончаниях; небольшой опыт дактилических (рифмованных) в лирике («Песня» — «Птичкой певичею...», 1815, «Песня» — «Отымают наши радости...», 1820, и др.) в балладах применения не нашел. Среди сорока баллад одна имеет сплошные женские окончания («Алонзо»), семь — сплошные мужские («Гаральд», «Три песни», «Мщение», «Лесной царь», «Рыбак», «Замок Смальгольм», «Рыцарь Роллон»). В целом соотношение мужских и женских окончаний равно 53,5:46,5. Относительно небольшое преобладание мужских — за счет «чисто мужских» строф и за счет наличия в некоторых строфах преимущественно мужских пар в виде «добавок» к катренам (аБаБвв — «Узник») или в виде вставок между ними (аБаБввГддГ — «Граф Гапсбургский», аБаБвГвГддЕжжЕ — «Светлана»).

В балладах, так же как и во всем творчестве, Жуковский следовал французскому правилу альтернанса, которое запрещает ставить рядом нерифмуемые слова с однородными клаузулами. Однако в 22,5 % случаев (т. е. почти в каждой четвертой балладе) он это правило сознательно нарушает — в соответствии с англо-немецкой традицией. Нарушение в этом жанре идет по трем линиям: 1) в строфах 6 баллад со сплошными мужскими окончаниями (из приведенного выше перечня нужно исключить только полурифмованный «Гаральд»); 2) в строфах с нарушением правила альтернанса внутри («Кубок» — абаБВВ); 3) при чередовании строф («Узник», «Торжество победителей»). При сопоставлении фактов нарушения альтернанса в балладе и лирике можно сделать вывод, что атаки на французский канон рифмования начинаются в лирике, а затем идут наиболее интенсивно в балладе, подготавливая стих «Шильонского узника».

Строфический репертуар баллад включает строфы объемом от 2 строк («Мщение») до 14 («Светлана»). Если в лирике были 3-х, 5-ти и т. п. -стишия, то в балладах все строфы только четного объема. Одна баллада («Торжество победителей») имеет сложную строфу: 8-стишие АБАБВгВг + 4-стишие ГддГ (внутри сложной строфы правило альтернанса соблюдается, при чередовании сложных строф — нарушается). С учетом объема, метрического наполнения, каталектики и рифмовки строфа баллад имеет 37 модификаций¹⁸, т. е. почти каждая баллада предстает в индивидуальном строфическом облике, и, следовательно,

¹⁸ О строфическом богатстве баллад Жуковского писал Н. В. Измайлов. Ученый назвал 36 «вариаций строфических и метрических элементов» (Измайлов Н. В. Указ. соч. С. 262).

романтический принцип разнообразия форм в строфике проявляется еще более отчетливо, чем в метрике.

Отличительной особенностью балладного репертуара является значительный удельный вес (17,5 %) больших строф (10-, 12-, 14-стиший), что может быть интерпретировано как намерение балладника большим объемом строфы акцентировать эпическое начало жанра. В пользу этого предположения говорит факт передачи 8-стиший бюргеровской «Леноры» сначала 12-стишием («Людмила»), а потом 14-стишием («Светлана»), а также то обстоятельство, что обе гигантские баллады «Старинной повести» (выделено мною. — С. М.) пишутся 12-стишиями.

В строфическом репертуаре баллад первое место занимают 4-стишия (в 45 % произведений), второе место (27,5 %) — 8-стишия. Несмотря на лидерство, 4-стишия из-за широты жанрового диапазона не получают балладного экспрессивного ореола. Этот ореол достается **8-стишиям**. Не случайно в единственном опыте балладной полиметрии («Элевзинский праздник») Жуковский использовал балладные размеры — 4-стопный хорей и разностопный амфибрахий — и в качестве строфы для обеих метрических форм было избрано 8-стишие. В русской поэзии 8-стишиями написаны многие баллады: Катенина («Наташа», «Ольга»), Пушкина («Утопленник»), Языкова («Евпатий»), Лермонтова («Тростник»), А. К. Толстого («Василий Шибанов»), Тургенева («Крокет в Виндзоре») и др. Помимо частотных 8-стиший, балладную экспрессию получили 2-стишия, примененные Жуковским в единственной балладе «Мщение», о чем свидетельствует активное функционирование 2-стиший в русских балладах (см.: «Черная шаль» Пушкина, «Баллада» — «Над морем красавица дева сидит...», «Морская царевна» Лермонтова, «Чудная бандура» Ознобишина, «Уральский казак» С. Т. Аксакова, «Баллада» Тургенева и др.). Успех 2-стишиям обеспечил не только редкий и потому запоминающийся объем, но и в «Мщении» добавившиеся к 2-стишию экзотический размер (4-стопный амфибрахий), мужские клаузулы, нарушающие альтернанс. Весь этот комплекс стиховых формантов, как правило, и воспроизводили последователи Жуковского.

Балладную экспрессию приобрели также, несмотря на скромную частотность (7,5 %), 6-стишия (ср. «Узник», «Кубок», «Поликратов перстень» Жуковского и «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Баллада» — «В избушке позднею порою...» Лермонтова).

При **диахроническом** рассмотрении материала видно, что строфическое разнообразие в балладе установилось сразу и сохранялось на протяжении всех трех периодов. Отличительные черты I-го периода: 1) высокий (23,1 %) показатель больших строф, превышающий средний;

2) равновесие мужских и женских окончаний (50,6:49,4); 3) отсутствие нарушений правила альтернанса; 4) самый высокий среди всех баллад (38,4 %) показатель 8-стиший, догнавших в этом периоде 4-стишия, что и объясняет сразу возникшие ассоциации баллад именно с этой строфой.

Во II-м периоде по многим параметрам картина полярная: 1) резко увеличивается число мужских окончаний: их почти вдвое больше, чем женских (63,1:36,9), а без «Вадима», имеющего одинаковую строфу с «Громобоем», мужских больше почти в 4 раза (78,7:21,3); 2) во II-м периоде сконцентрировано 2/3 произведений с нарушением правила альтернанса; 3) на III-й период приходится единственный опыт с полурифмованным стихом; 4) число привычных 8-стиший сократилось почти в 2 раза, зато прибавилось 6-стиший и появились 2-стишия; те и другие получили балладную экспрессию.

Третий период баллад — гармонизирующий, умеряющий крайности предыдущих двух: 1) мужские и женские клаузулы приходят в равновесие — 50,8:49,2 (с мужскими строфами один «Рыцарь Роллон»); 2) число произведений с нарушением правила альтернанса сократилось вдвое; 3) нет коротких 2-стиший, но и большие строфы сократились вдвое (о былом пристрастии Жуковского к большим строфам напоминает только 12-стишие «Жалобы Цереры» и сложная строфа 8 + 4 «Торжества победителей»); 4) почти в полтора раза увеличилось число 4-стиший (52,9 %). Последнее заслуживает особого внимания. Рост 4-стиший, как и 4-стопного ямба, в метрике — это избавление баллады от жанровых канонов, даже от канонов, им самим созданных. Одновременно это отражение процесса упрощения строфики, характерного для второй четверти XIX в.

Рифма была, говоря словами Пушкина, постоянной «звучной подругой» Жуковского-балладника: если эпос был преимущественно белым, а в лирике белыми были 20 % стихов, то среди баллад нерифмованный стих — только в «Алонзо», полурифмованный (*хата*) — в «Гаральде» и 23 строфах (из 49) «Замка Смальгольм». Жуковский-балладник не был, говоря словами Лермонтова, «без ума от тройственных созвучий»: «тройственные созвучия» у него время от времени появляются в лирике, в балладах рифмующиеся строки образуют одни пары.

В **фонетическом** отношении рифма баллад Жуковского точная, как рифма всей его поэзии (понятно, что речь идет о фонетической, а не о графической точности¹⁹). Полагаем, что рифма баллад более точная,

¹⁹ Подтверждением этого могут быть многочисленные случаи отсутствия графического тождества в фонетически точных рифмах типа: *хлоп—зроб, досток—далёк* («Людмила»), *забыт—Пелид* («Кассандра»), *вмиг—жених* («Светлана»), *слова—родного* («Вадим») и др.

чем рифма лирики: фактов отступлений от точности меньше и они однообразнее. **Приблизительные** рифмы (когда тождественны заударные согласные и различаются заударные гласные) ограничиваются несколькими случаями чередования **е—и**: *предвидит — приидет* («Кассандра»), *дышит — колышет* («Громобой»), *дышит — пышет* («Роланд оруженосец»), *гнетущей — живущий* («Торжество победителей»); **и—о**: *быстроногий — дорогой* («Вадим»), *дикой — великий* («Торжество победителей»), *далекой — жестокий* («Королева Урака»). **Неточные** рифмы (когда гласные тождественны, а согласные различаются) так же уместаются в короткий перечень а) женских неточных с **заменой** (термин М. Л. Гаспарова): *нетлена — неверна* («Торжество победителей»), **пополнением** (термин М. Л. Гаспарова): *волны — безмолвны* («Варвик», «Громобой», «Эолова арфа»); б) мужских закрытых неточных с **заменой**: *храним — заплатил* («Поликратов перстень»), **пополнением**: *сонм — кругом* («Громобой»), *сонм — жезлом* («Элевзинский праздник»)²⁰. К этому перечню могла быть добавлена рифмовка твердого и мягкого согласных типа *глас — занялась* («Людмила»), *глас — поднялась* («Светлана»), *лилась — Дуглас* («Замок Смальгольм»), но думается, что подобные факты были для поэта в пределах узуальной нормы точности.

Большую, в сравнении с лирикой, точность рифм баллад легко объяснить, зная судьбу неточных рифм поэта. Неточные обрамляют его творчество, появляясь в первом и последнем десятилетиях; в романтический жанр баллады им, обремененным архаической державинской традицией²¹, попасть не удастся. Место неточных в балладах занимают **йотированные** рифмы типа *ловле — кровлей*, *цветущий — куци*, *чисто — серебристой*, *безопасный — прекрасны* (примеры из «Вадима»), которые, по проницательному суждению М. Л. Гаспарова, Жуковским «канонизируются»²². Йотированные рифмы появляются уже в первой балладе (*Людмилы — милый*) и остаются активно (в пределах 7 %) функционирующими во всех периодах балладного творчества. Любопытно, что во втором периоде (1816—1822), где 3/4 стихов мужские, доля всегда женских йотированных в абсолютных числах резко уменьшилась, но поскольку их показатель исчисляется от женских клаузул, процент йотированных здесь оказался максимально высоким: 10,2 % — без «Ва-

²⁰ В балладах могла быть зафиксирована и закрыто-открытая мужская неточная *уныл — луны*, однако эта богатая, но неточная рифма стоит в строфе «Гаральда» на месте схемной холостой строки, и это — примечательный факт для характеристики отношения поэта к точности.

²¹ О месте Державина в истории русской рифмы см.: *Западов В. А.* Державин и русская рифма XVIII в. // *Державин и Карамзин в литературном движении конца XVIII — начала XIX в. Л., 1969.* С. 54—78.

²² *Гаспаров М. А.* Избранные труды. Т. 3. О стихе. М., 1997. С. 295.

дима», 9,0 % — с «Вадимом». Если помнить, что в лирике («Мальвина» и др.) йотированные начинают быть заметными с 1808 г. — а это год появления «Людмилы», своеобразной точки отсчета русского романтизма, — то можно сказать, что йотированные рифмы являются своеобразной приметой романтического стиля Жуковского. Максимальный показатель йотированных второго периода — яркий стиховой признак романтизма — в добавление к амфибрахию, 2-стишиям, мужским клаузулам.

Богатство балладных рифм определяется — в **заударной части**: а) отмеченной выше точностью; б) совпадением не менее двух звуков: в ранней лирике в мужских открытых могло появиться *сыны — львы* («Мир»), в балладах — только *стафина — она, наголо — зажгло, любви — крови* («Три песни»); в) обилием рифм с совпадением пяти звуков (*задорный — проворный*) и даже шести (*Баварский — царский*) «Роланд оруженосец»; г) единичными экспериментами с составными рифмами: *ложе — то же* («Рыцарь Тогенбург»), *умерла я — для фая* («Ленора»); д) функционированием в пределах 4—5 % поглощающих рифм: *он — Илион, чрева — рева* («Кубок»); в лирике поглощающих рифм было вдвое меньше²³. В **предударной части** богатство рифм создается прежде всего совпадением опорных звуков (*мрак — зрак*) в среднем в пределах 15 %. Минимум совпадения опорных звуков — в I-м периоде — 13,5 % (и с учетом «Громобоя», и без него), максимум — во II-м — 23,5 % — без «Вадима» («Вадим» снижает показатель до 18,9 %); показатель III-го периода (15,9 %) приближается к среднему (15,4 %). Кривая эволюции опорных звуков в рифмах баллад примерно совпадает с аналогичной диахронической кривой в лирике.

В предударной части помимо опорных звуков есть и другие, в терминологии В. Я. Брюсова²⁴, «левые» созвучия, среди которых знакомые читателю по лирическим рифмам: а) **звуковые анафоры**: *потух — петух* («Людмила»), *матерями — мольбами, слезам — сиротам* («Громобой»), *певцов — попов* («Баллада о старушке...»), *петь — полететь* («Плавание Карла Великого»), и в частности, **анафоры двойные**: *стон — стон* — *сто-фон*, *страх — стенах* («Громобой», «Покаяние»), *заперла — замерла, стопами — стенами* («Вадим»), *сторон — стон* («Варвик»); б) переключки опорных звуков с левыми звуками в рифмующейся строке — I-м: **ре-**

²³ Поглощающие рифмы в «Людмиле» были отмечены В. Е. Холшевниковым (*Холшевников В. Е. Стихосложение Пушкина-лицеиста // Пушкин А. С. Лирика лицейских лет, 1813—1817. СПб., 1994. С. 413*). После «Людмилы» поглощающие рифмы появлялись постоянно (в 32 балладах из 40). Их частотность: в I периоде — 3,9 %, II — 47 %, III — 4,6 %.

²⁴ См. *Брюсов В. Я. Левизна Пушкина в рифмах // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М., 1975. С. 156*.

тивы — *гривы* («Ахилл»), *друга* — *недуга*, *горели* — *рдели* («Вадим»); 2-м: *океан* — *оркан* («Баллада о старушке»), *порою* — *травой* («Громобой»); 3-м: *волною* — *мглою*, *Варвик* — *крик* («Варвик»); 4-м: *блдеет* — *хладет*, *гробовой* — *мольбой* («Баллада о старушке»). Изредка созвучия отражаются в левой части зеркально: *встрелят* — *осветит* («Королева Урака»). С учетом всех видов звуковых переключек наиболее «звонкими» являются баллады «Людмила», «Громобой», «Вадим», «Варвик», «Баллада о старушке», «Покаяние», «Королева Урака».

В **морфолого-грамматическом аспекте** соотношение **однородных** рифм (*цвете* — *свете*, *далеко* — *глубоко*, *убитый* — *обвизтый* и т. п.) и **разнородных** (*душой* — *мой*, *уладил* — *мил*, *читать* — *мать* и т. п. — примеры из баллады «Алина и Альсим») в среднем равно 76,6 : 23,4. Диахронический взгляд на материал (I-й период — 19,0 %, II-й — 37,6 %, III-й — 27,5 %; «Громобой» и «Вадим» отдельно — соответственно 16,2 и 20,0 %) показывает подключение баллад к общей тенденции к увеличению разнородных рифм в русской поэзии; максимальное выражение новации находят во II-м периоде. Проекция данных по балладе на аналогичные данные по лирике показывает, что процесс роста разнородных рифм идет параллельно, с небольшим опережением аналогичного процесса в лирике. Из однородных рифм было уделено внимание глагольным рифмам, составляющим в среднем 19,1 % от общего числа рифм. Наше предположение, что в балладах глагольных рифм больше, чем в лирике, не подтвердилось. Динамика глагольных в балладе напоминает динамику по другим параметрам: максимум глагольных (23,8 %) — во II-м периоде, минимум (19,0 %) — в I-м, III-й период возвращает показатель к среднестатистическому (19,4 %); в «Вадиме» признак выражен сильнее (19,1 %), чем в «Громобое» (15,3 %).

Семантический аспект анализа балладных рифм начнем с вопроса об **оригинальности**. В балладе в не меньшей степени, чем в лирике (а возможно, и в большей), Жуковский опирался на карамзинскую традицию использования **тривиальных** рифм²⁵ (*путь* — *будь*, *рукой* — *главой*, *огонёк* — *далёк* и т. п. — примеры из «Людмилы»), среди которых выделялись рифмы с повышенной частотностью, например, со словами **могила**: *могилой* — *унылый* («Светлана», «Ахилл»), *могилой* — *уныло* («Доника»), *могилой* — *милой* («Пустынник»); **ветерок**: *ветерок* — *мотылёк*, *ветерок* — *ездок*, *ветерок* — *листок*, *ветерок* — *поток* («Людмила»), *ветерок* — *поток*, *восток* — *ветерок* («Эолова арфа»), *ветерок* — *челнок* («Адельстан»), *ветерка* — *облака* («Узник»), *ветерок* — *звонок*, *ветерок* — *челнок*,

²⁵ О рифме Карамзина см.: Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 30.

восток — *ветерок*, *тоска* — *ветерка*, *ветерка* — *мотылька* («Вадим»), а рифмы, основанные на комбинации словоформ «лес», «небес», «древес», появляются в балладах «Людмила», «Ивиковы журавли», «Варвик», «Ахилл», «Элевзинский праздник», «Громобой», «Вадим» (в двух последних по несколько раз). Такие повторы рифм не только создавали клише, помогающие поэту зарифмовать большие массивы текста, но были своеобразными знаками баллад Жуковского, приметам его индивидуального стиля.

Подобная повторяемость была характерна и для поглощающих рифм, которых в балладах вдвое больше, чем в лирике. Так, рифма *вод* — *свод* из «Людмилы» переключалась в «Ахилл», «Громобой», «Вадим», «Покаяние», «Роланд оруженосец», «Братоубийца»; повторяются многие рифмы, образованные с односложными местоимениями, например, рифмы с местоимением **он**: *он* — *сон*, *он* — *стон*, *он* — *звон*, повторяются в разных произведениях в общей сложности 22 раза. Подобные поглощающие рифмы, создавая эффект эха, способствуют формированию атмосферы таинственного и чудесного в балладном мирообразе. Одновременно поглощающие рифмы, возвращающие слову его первоначальную образность (ср. рифмы *чрева* — *рева* — «Кубок», *тигры* — *игры* — «Элевзинский праздник», *На!* — *сатана* — «Рыцарь Роллон»), демонстрируют блестящее чувство слова поэта, показывают одно из направлений поиска оригинальных рифм.

Другое направление — создание рифм, включающих имена героев, а также разнообразные топосы. В отличие от лирики, где было много реальных имен и фамилий, в балладе преобладают имена фольклорно-мифологические. Оказалось, что рифмы баллад абсолютно точно указывают на тип баллады с точки зрения ее генезиса. Рифмы *забыт* — *Пелид*, *Поликсены* — *распаленный*, *там* — *Пергам* («Кассандра»), *Приам* — *стенам*, *Андромаха* — *праха*, *Неоптолем* — *нем*, *Симоис* — *свились* («Ахилл»), *Атрея* — *Сигея*, *Эрева* — *гнева*, *Эменид* — *Парид*, *Кассандра* — *Скамандра* («Торжество победителей»), *Плутона* — *Харона* («Жалоба Цереры») и др. появляются в так называемых «античных» балладах; рифмы *стан* — *Адельстан*, *печален* — *Аллен*, *стон* — *Авон*, *Ирлингфор* — *взор* («Адельстан»), *Эвина* — *судьбина*, *Эльвины* — *долины*, *Эльвина* — *Эвина* («Эльвина и Эдвин»), *Ордал* — *возвышал*, *Минвана* — *тумана* («Эолова арфа»), *барон* — *Бротерстон*, *лилась* — *Дуглас*, *сам* — *Кольдинггам*, *очам* — *Кольдинггам* («Замок Смальгольм»), *Гварин* — *паладин* («Роланд оруженосец») и др. функционируют в так называемых «средневековых» балладах. В «русских» балладах в рифму попадают по несколько раз только имена заглавных героев (*Людмила* — *возопила*, *Людмила* — *обхватила*, *Людмила* — *могила* и др.; *бой* — *Громобой*, *Громобой* — *рукой*, *Громобой* — *постой*

и др.; *Вадим* — *им*, *Вадим* — *своим*, *Вадим* — *дым* и др.). Поэтических имен из русской мифологии в рифмах «русских» баллад нет. Национальный колорит балладам этого типа придают частотные рифмы, включающие слова с обозначением церковной утвари: *отворил* — *паникадил*, *запоной* — *иконой*, *златое* — *налое* («Светлана»), *лампаде* — *окладе*, *царь* — *алтарь* («Громобой»), *лампаду* — *отраду* («Вадим»). Все «русские» баллады объединяет рифма с поэтизмом «обитель»: *обитель* — *спаситель* («Людмила»), *обитель* — *утешитель*, *обитель* — *житель* («Светлана»), *обитель* — *зритель*, *обитель* — *искупитель* («Громобой»), *оскорбитель* — *обитель*, *обитель* — *хранитель* («Вадим»), что помогает созданию в балладах романтического мирообраза православного извода.

Рифма Жуковского, как и рифма любого большого поэта, — «возбудитель ассоциаций, катализатор поэтической мысли»²⁶. Жуковский «возбуждал» ассоциации по принципу **сходства** объединенных звуковым созвучием слов и по принципу **контраста**. **Первый принцип** иллюстрируют рифмы: *гробовой* — *сырой* («Людмила»), *кольцом* — *венцом* («Светлана»), *муки* — *разлуки* («Эолова арфа»), *кипенье* — *мщенье* («Покаяние»), *смятенья* — *землетрясенье*, *разъяренный* — *раскаленный* («Баллада о старушке...») и др. В этой группе много рифм, служащих выражению этической концепции поэта: *хранитель* — *искупитель*, *мученья* — *спасенья* («Громобой»), *покаянье* — *страданье*, *искупитель* — *спаситель* («Баллада о старушке...»), *человек* — *навек* («Элевзинский праздник») и др. Особенно выразительна в этом плане рифма *покаянье* — *молчанье*, которая появляется в «Покаянии» и повторяется в «Братоубийце». **Второй принцип** иллюстрируют рифмы: *мертвец* — *венец*, *венчалный* — *погребальный* («Светлана»), *благодатью* — *проклятью*, *заступник* — *преступник* («Покаяние»), *православной* — *зверонравной* («Вадим»), *искупитель* — *мститель* («Громобой»), *ликует* — *тоскует* («Королева Урака») и др. В этой же группе и «банальные» рифмы: *кровь* — *любовь* («Замок Смальгольм»), *любви* — *крови* («Три песни»), *кровью* — *любовью* («Пустынник», «Королева Урака») и др. Контрастные рифмы участвуют в создании универсальных оппозиций добра и зла, темных и светлых начал в мире и душе человека, составляющих основу балладного мирообраза Жуковского.

При всей сложности и неисчерпаемости вопроса о семантике рифмы отметим те аспекты, которые связаны со спецификой жанра — сюжетностью баллад и драматизмом развертывания событий в них. По нашим наблюдениям, рифма может: 1) указывать на **конфликт и конфликтующие стороны**: *Алина* — *армянина* («Алина и Альсим»), *отец* — *певец*, *певец* — *отец* («Эолова арфа»); 2) давать контуры **исходной сюжетной**

²⁶ Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. М., 1982. С. 16.

ситуации: *написал* — *пропал* («Громобой»), *наконец* — *отец* («Адельстан»), *вдали* — *журавли* («Ивиковы журавли»), *Леноре* — *горе* («Ленора»); 3) очерчивать **финал:** *причастился* — *скрылся* («Покаяние»), *узрел* — *улетел* («Доника»), *явилась* — *скрылась* («Плавание Карла Великого»); 4) отражать **динамику событий** (см. последовательность рифм в балладах «Лесной царь» и «Суд божий над епископом»). В этом отношении особенно велика роль глагольных рифм. Не имея возможности детально рассмотреть многие яркие глагольные рифмы, отметим только способность Жуковского виртуозно чередовать строфы с разной концентрацией глагольных рифм для маркирования движения или его отсутствия. Ср. две строфы из «Леноры»: *Она подумала, сошла, // И на коня вспрыгнула, // И друга нежно обняла, // И вся к нему прильнула. // Помчалась... конь бежит, летит, // Под ним земля шумит, дрожит, // С дороги вихри выются, // От камней искры льются и И что ж, Ленора, что потом? // О страх!.. в одно мгновенье // Кусок одежды за куском // Слетел с него, как тленье; // И нет уж кожи на костях; // Безглазый череп на плечах; // Нет каски, нет колета; // Она в руках скелета.* В первой строфе вербально выраженная стремительность движения (*Помчалась...*) усиливается четырьмя глагольными рифмами с семантикой движения; во второй — отсутствие глагольных рифм помогает создать ретардацию повествования, которая ужасное «мгновенье» изображает развернутым во времени и передает состояние ослепления героини.

К 4-м перечисленным функциям можно добавить 5-ю: рифма в балладах может имплицитно выражать **основную коллизию произведения**, что особенно видно в тех случаях, когда рифмы повторяются 2—3, иногда более раз и превращаются, в нашей терминологии, в «**рифмы-рефрены**». Так, в балладе «Уллин и его дочь» трижды (в первой, последней, четвертой строфах) появляется рифма *пучина* — *Уллина*, указывающая на основную коллизию баллады и прогнозирующая ее трагический финал: Уллин, воплощающий пучину гнева (может быть, праведного), будет виновником гибели дочери — в пучине волн. Баллада Жуковского посвящена героям, охваченным (каждый по-своему) пучиной страстей, но способных в экстремальной ситуации к раскаянию. «Рифма-рефрен» *пучина* — *Уллина* многозначна: в волнах ритма баллад она обретает семантику по принципу их противопоставления и тем самым способствует выражению сложного идейно-эмоционального комплекса произведения. «Рифмы-рефрены» функционируют также в балладах «Людмила» (*творец* — *конец*), «Ленора» (*Леноре* — *горе*), «Алина и Альсим» (*Алина* — *армянина*), «Эльвина и Эдвин» (*Эльвина* — *Эдвина*), «Варвик» (*Варвик* — *крик*), «Эолова арфа» (*отец* — *певец*), «Адельстан»

(сына — паладина), «Королева Урака» (ход — народ). «Рифмы-рефрены» появляются в I-м и III-м периодах балладного творчества, особенно их много в I-м периоде, где они выполняют жанрообразующую функцию: дают эпическому сюжету лирическую разработку.

В связи с тем, что Жуковский под одним переплетом объединял баллады с повестями, которые были в большинстве своем астрочичными и нерифмованными, мы решили к параметрам, по которым ранее описывался стих лирики, добавить переносы, что в перспективе должно дать дополнительную возможность сопоставления стиха баллад и повестей.

Переносы (enjambements) в балладах Жуковского до сих пор не изучались. А между тем данный аспект балладного творчества поэта представляет значительный интерес как для характеристики его стихотворной техники и тенденций эволюции стиховых форм, так и для истории этого своеобразного ритмико-синтаксического явления в русской поэзии.

В первых балладах Жуковского — «Людмиле» и «Кассандре» — переносов нет совсем. Они появились только в «Светлане», где в первой же строфе следующие друг за другом переносы создавали разговорно-повествовательные интонации лироэпического жанра.

Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном...

а в последующих строфах маркировали наиболее эмоциональные эпизоды балладного повествования (*Оглянулась... милый к ней // Простирает руки; Вот примчались... и вмиг // Из очей пропали*). В дальнейшем переносы функционируют в большинстве баллад (в 31 из 40). Максимальная частотность переносов в «Вадиме», 1814—1817 (9,8 %) ²⁷, т. е. в этой балладе они возникают в среднем в каждой 10-й строке. Однако enjambements распределяются неравномерно: 28 строф не имеют переносов, в 23-х функционирует 1 перенос, в 13-ти — 2, в 5-ти — 3, в 3-х — 4, в 2-х — 5.

И витязь в шлеме и броне
Из-под скалы с княжною
Выходит. Солнце в вышине
Горело; под горою,
Спя, пену расстилал
По камням Днепр широкий;

²⁷ В высшей степени интересно, что в первой балладе «старинной повести» — «Громобое», 1810, — переносы составляли всего 1,5 %. Таким образом, во второй балладе их число увеличилось в шесть с половиной (!) раз. Поскольку обе баллады написаны одним размером (разностопным ямбом 4343...), одной строфой (12-стишиями, состоящими из трех катренов перекрестного рифмования), имеют одинаковый набор и последовательность каталектик (АБАБ...), то ясно, что эволюция стиха поэта выявляется в данном случае только на уровне синтаксиса.

И лес кругом благоухал;
И благовест далёкий
Был слышен. На коня Вадим,
Перекрестясь, садится;
Княжна по-прежнему за ним;
И конь по берегу мчится.

Подобной концентрацией переносов Жуковский маркировал отдельные звенья композиции, предвосхищая подобные приемы в астрофических поэмах начала 1820-х годов (в «Руслане и Людмиле» и других поэмах Пушкина, а также в своих собственных).

Средний показатель частотности enjambements — 3,6 %, с учетом баллад «старинной повести» и 2,9 % — без них. По периодам картина следующая: I-й — 2,7 %, II-й — 1,9 %, III-й — 3,5 %. Данные говорят о том, что балладная норма переносов возникла уже в первом периоде. Именно она будет определять функционирование переносов в виде экзотического приема изобразительности и выразительности во многих романтических поэмах первой половины 1820-х годов («Кавказском пленнике» Пушкина, «Войнаровском» Рылеева и др.). Баллады II-го периода, как видим, и по рассматриваемому параметру отличаются от предыдущего; осязаемое снижение показателя enjambements объясняется тем, что амфибрахические баллады 1816—1818 гг. («Мщение», «Три песни», «Лесной царь») не имеют переносов вообще. Увеличение enjambements в III-м периоде, очевидно, следует интерпретировать как проявление эпических тенденций.

В балладах Жуковского есть два **переноса строфических** — в «Адельстане» и «Замке Смальгольм». Статистическая доля их среди всех переносов мизерна — меньше половины процента. Но строфические переносы в классической поэзии вообще редкость. Между тем их эстетическая ценность велика.

В «Адельстане» строфический перенос приходится на кульминационный момент баллады, когда заглавный герой — паладин с греховным прошлым — должен за неведомое читателю «блаженство» заплатить «ужасную цену» — принести «в дань» сына на глазах матери. Напряженность ситуации уже подготовлена упомянутой выше **«рифмой-рефреном»** сыном – *паладином*, а далее поэт нагнетанием ужасающих подробностей (*Вдруг... из бездны появились // Две огромные руки*) делает эту ситуацию экстремальной и использует ее для передачи чувств матери — через жест, сменяющийся коротким возгласом. Экономия словесного выражения компенсируется выразительностью строфического переноса.

К ним приблизил рыцарь сына..
Цепенеющая мать,
Возопив, у паладина
Жертву бросилась отнять
И воскликнула: «Спаситель!»
Глас достигнул к небесам:
Жив младенец, а губитель
Ниспровергнут в бездну сам.

Во второй балладе с помощью строфического переноса Жуковский передает силу страстной любви смальгольмского барона к его «молодой жене». Само чувство барона в балладе не названо, о нем можно только догадываться по сообщению о преступлении, совершенном из ревности, и по глубокому волнению, охватившему героя перед встречей с женой. Строфический перенос, создающий глубокую психологическую паузу, это волнение «выдает».

Он идет в ворота, он уже на крыльце,
Он взошел по крутым ступеням
На площадку, и видит: с печалью в лице,
Одиноко-унылая, там
Молодая жена — и тиха, и бледна,
И в мечтании грустном глядит
<.....>

Примечательно, что в этой балладе любовь рыцаря-мертвеца также передана с использованием enjambements (но не строфического, а строчного):

И сюда с высоты не сошел бы... но ты
Заклинала Ивановым днем²⁸.

Сопоставление текстов переводов Жуковского с оригиналами (балладами Р. Саути и В. Скотта) показало, что строфические переносы являются плодом изобретения русского балладника: соответствующие строфы оригиналов оканчиваются точкой.

Среди балладных переносов Жуковского функционируют, в нашей терминологии, «затяжные» переносы, возникающие в тех случаях, когда оставленное (реже — перенесенное) слово на пути (вниз, по вертикали) к слову, с которым у него может возникнуть синтаксическая связь, встречает какое-либо препятствие (в виде вставной конструкции или словосочетания с сильной синтаксической связью и — иногда — раз-

²⁸ Ср. подобный перенос в стихотворении Некрасова «Поражена потерей невозвратной»: *Я жду... но ночь не близится к рассвету, // И мертвый мрак кругом... и та, // Которая воззвать могла бы к свету, // Как будто смерть сковала ей уста.*

росшейся «синтаксической свитой»); в этих случаях интервал между синтаксически связанными словами расширяется и структура переноса включает не две (как обычно), а три строки или четыре, как в двух «затяжных» «Светланы»:

Вот глядит: к ней в уголок
Белоснежный голубок
С светлыми глазами
Тихо вея, прилетел.

Сорвался покров; мертвец
(Лик мрачнее ночи)
Виден весь — на лбу венец
<.....>

В балладах Жуковского 8 «затяжных» переносов (два в «Светлане», три в «Вадиме», по одному в «Громобое», «Варвике», «Ахилле»). Максимальное выражение признаков «затяжного» переноса — 9 слов (между синтаксически связанными словами), 5 строк:

И что ж он видит? По стене,
Как тень уединенна,
С восточной к западной стране,
Туманным облеченна
Покровом²⁹, девица идет...
(«Вадим»).

Описанный механизм образования «затяжных» переносов определяет специфику их **функций**: они дают великолепную возможность передать длительность действия (как в примере из «Вадима»); напряженное вглядывание, вслушивание и т. п. (как во втором примере из «Светланы»); имитацию физического ощущения препятствия (*Кони быстрые, из боя // Тайный рок вас удержал // Вы не вынесли героя...* — в «Ахилле»); длительность звука (*Воспрянул он — глас смолкнул — разъяренно // Один во мгле ночной // Ревел Авон...* в «Варвике»); задержку крупного плана «визитного» переноса³⁰ (первый пример из «Светланы») и т. п. Создав образцы «затяжных» переносов, Жуковский открыл возможности ретардации повествования, которые будут учтены большинством создателей русского стихотворного эпоса.

Рассмотрев метрику, каталектику, строфику, переносы (enjambements) баллад Жуковского, мы обнаружили в них богатство и разнообразие

²⁹ *Туманным облеченна // Покровом...* — обычный перенос в структуре «затяжного» переноса.

³⁰ О «визитных» переносах как способе создания крупного плана изображения персонажей в поэмах см.: *Матвиш С. А.* «Визитные» переносы (enjambements) в поэмах Пушкина // Вестник Оренбургского университета. Вып. 2. Оренбург, 1999. С. 4—7.

стиховых форм, не сводимое к тем формам, которые получили жанрово-экспрессивный ореол балладных. Диахронический аспект интерпретации материала дал возможность показать динамичность развития Жуковского-стихотворца, стремящегося не повторять себя даже в пределах одного жанра. Эволюция стиховых форм баллады в трех периодах (I — 1808—1814, II — 1816—1822, III — 1828—1833) — это классическая диалектическая триада: первые два периода резко противопоставлены друг другу, а третий умеряет их крайности.

Баллады создавались в многожанровой поэтической системе поэта; их стих формировался в контексте стихосложения Жуковского и его эпохи. Многие размеры, строфы, рифмы зачастую функционируют одновременно в балладах и в лирике, отдельные ритмико-синтаксические ходы, открытые в балладах, будут появляться в повестях и драматических произведениях. Это проявление на стиховом уровне возникшей в эпоху романтизма жанрово-родовой диффузии и является свидетельством взаимодействия баллады с другими поэтическими жанрами.

ПРИМЕЧАНИЯ К ТЕКСТАМ БАЛЛАД

В третий том настоящего издания входят все 39 баллад Жуковского и две оставшиеся незавершенными («Ленардо и Бландина» и «Царский сын и поселанка»).

Эдиционная практика Жуковского по отношению к балладам связана с двумя очень важными моментами: построением от издания к изданию композиционного корпуса баллад и эволюцией формальной отнесенности баллад к переводным либо оригинальным произведениям. До появления С 1 баллады Жуковского (1808—1814 гг.) печатались в ВЕ («Людмила», «Кассандра», «Светлана», «Пустынник», «Адельстан», «Ивиковы журавли», «Ахилл», «Громобой», «Двенадцать спящих дев») и «Амфионе» («Варвик», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»). В этих публикациях уже намечается ориентация на разграничение оригинального и переводного характера баллад. По отношению к «Людмиле» это выражено двойственно: в подзаголовке: «Русская баллада» и в авторском примечании: «Подражание Биргеровой Леноре».

Переводные баллады пока маркируются нейтрально: «с английского» (в тогдашнем написании «С англин(ского)»), лишь «Алина и Альсим» получает конкретную ссылку на источник перевода (из Монкрифа). Не всегда Жуковский подписывается полностью («Ж.», «В. Ж.»), лишь в трех случаях: «Жуковский» («Эльвина и Эдвин», «Ахилл», «Эолова арфа»). То есть идет поиск трехсоставной номинации (Баллада. Отнесенность к оригиналу. Подпись), варьирующейся в журнальных публикациях.

Начиная с С 1 (С 1—4) баллады выделяются в особый раздел («Баллады») и структурирование дополняется проблемой хронологии, которой, кстати, Жуковский не придерживается ни в одном издании (об С 5 разговор особый). В РГАЛИ (оп. 3, № 8, л. 15 об.) в рукописной тетради автографов долбинских стихотворений Жуковский набрасывает оглавление (2 варианта) будущего С 1, предполагая, что том III (С 1 выйдет иначе: в 2-х частях) целиком будет посвящен Балладам. Он включает 14 названий, располагая их не в хронологическом порядке. В первом издании останется 12 баллад, т. к. «Старушку» не пропустит цензура, а «Искупление» («Вадим») будет завершено в 1817 г. Приводим эти списки как характеристику раннего эдиционного балладного опыта Жуковского.

ТОМ III.

Оглавление. БАЛЛАДЫ.

- | | |
|----|------------------------------|
| 1. | Людмила. 1808. |
| 2. | Алина и Альсим. 1814. |
| 3. | [Старушка]. Варвик. 1814. |
| 4. | Пустынник. 1812. |
| 1. | [Адельстан]. Старушка. 1814. |
| 2. | Ивиковы журавли. 1814. |
| 3. | [Варвик]. |

4. Кассандра. 1810.
5. Светлана. 1811.
6. Ахилл. 1814.
7. *Эдвин и Эльвина*. 1814.
8. 1814.
9. *Двен(адцать) спящих дев*. 1810.
10. *Искушение*.

(Нами выделены курсивом неверные датировки, сделанные самим поэтом, и названия баллад, подвергшихся последующим изменениям; под № 12 будет значиться «Эолова арфа».)

1. Людмила.
2. Алина и Альсим.
3. Варвик.
4. Пустынник.
5. Адельстан.
6. Ивиковы журавли.
7. Старушка.
8. Кассандра.
9. [Светлана]. *Эдвин и Эльвина*.
10. Светлана.
11. Ахилл.
12. Эолова арфа.
13. *Двен(адцать) спящ(их) дев*.
14. *Искушение*.

Можно отметить одну закономерность, которая сохранится в С 1—4: «оригинальные» баллады Жуковский группирует вместе в конце тома («Светлана», «Ахилл», «Эолова арфа», «Двенадцать спящих дев»; и С 3 — «Узник»). С 1, по сравнению с рукописными вариантами оглавления, дополняется ссылками на источники перевода и указанием на его характер: «Подражание» и «Из» (например, «Из Шиллера», «Из Монкрифа», «из Голдсмита»; но «Подражание» — Бюргеру, Саути, Маллету), что было связано с разграничением точного и вольного перевода в эстетическом сознании самого Жуковского. В скобках к каждой балладе указывается год ее создания, не всегда верный (см. комментарий к конкретным балладам). В С 1 включены авторские комментарии к трем балладам («Ивиковы журавли», «Ахилл», «Кассандра»), помещенные в конце тома.

С 2, повторяя почти полностью содержание С 1, дополняется написанной в 1817 г. «балладой второй» («Вадим») «старинной повести» «Двенадцать спящих дев». Происходит изменение заглавия: вместо «Искушения» — «Вадим». В предисловии к изданию сообщалось: «Сие второе издание сочинений Г. Жуковского полнее первого. В нем помещены новейшие его произведения: *Певец на Кремле, Вадим*, или окончание *Баллады Двенадцать Спящих дев*» (С 2).

Начиная с С 3 публикация баллад сопровождается публикацией повестей, жанровая принадлежность которых варьируется и осознается Жуковским своеобразно. Список баллад включает 19 названий, т. к. к 1824 г. написано и переведено еще 7 баллад («Гаральд», «Мщение», «Три песни» из Уланда, «Рыцарь Тогенбург» и «Граф Гапсбургский» из Шиллера, «Лесной царь» из Гёте, оригинальная баллада «Узник»). Жуковский, оставляя указания на источники и характер перевода, сни-

мает датировки. По сравнению с С 1—2 пытаются унифицировать подзаголовки («подражание»), за исключением «Мщения» (с немецкого) и «Эльвины и Эдвина» (с английского). Баллада «Замок Смальгольм» с подзаголовком «Шотландская сказка, Вальтера Скотта» находится в составе повестей: «Пери и ангел. Отрывок из Муровой поэмы Лалла Рук» и «Шильонский узник. Поэма лорда Байрона». Сохраняются авторские примечания, к которым добавлены примечания к балладе «Замок Смальгольм». Три баллады из Шиллера и Гёте и баллада «Рыбак» были опубликованы в 1818 г. в сборниках FWДН. Poleмика вокруг «Рыбака» (см. комм. в наст. томе), очевидно, болезненно повлиявшая на Жуковского, привела к беспрецедентному факту: поэт не включил балладу ни в одно прижизненное издание (она опубликована в С 5. Т. 12, завершеном редакторами после смерти Жуковского). В FWДН четыре баллады находятся в контексте лирических переводных стихотворений, идиллий, «сказок». Камерное издание, «предназначенное для немногих» и являющееся своего рода поэтическим комментарием к занятиям поэта русским языком с принцессой Шарлоттой (будущей императрицей Александрой Федоровной), наличие параллельных текстов на немецком и русском языках — все это придает изданию статус раритета и позволяет говорить об особом отношении поэта именно к этим переводам.

Исключительно важным итогом «балладного взрыва» марта-апреля 1831 г. становится два издания: БиП (Ч. 1—2) и БП (Ч. 1). В первую часть двухтомника (БиП) вошли старые баллады (19), во вторую — новые (11) и несколько повестей («Отрывки из испанских романов о Сиде», — отнесенные к балладам; «Ангел и пери» (sic!), «Шильонский узник», «Неожиданное свидание», «Перчатка», «Дедушкины рассказы: Красный карбункул. Две были и еще одна»). В Ч. 2 впервые после долгих цензурных мытарств опубликована «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814). В примечании к Ч. 2 сказано: «Пиесы, означенные звездочками, не были напечатаны в последнем издании стихотворений Г. Жуковского» («Старушка», «Сид», «Неожиданное свидание», «Перчатка»). Баллады «Торжество победителей» и «Ленора» были впервые опубликованы до выхода БиП (см. комм.). Издание БП в одном томе соответствует полностью второй части БиП. В двухчастной форме БиП автор делает акцент на диалоге двух балладных периодов (1808—1822), намечая через повести путь к новым формам; одночастные БП демонстрируют возможности обновленного жанра. В обоих изданиях автор снимает подзаголовки и авторские примечания, не придерживается хронологии в расположении, стремясь к унификации формы книги «Баллад и повестей».

С 4 содержит два тома баллад (Т. 3. 1808—1822; Т. 4. 1828—1833). Хронология не соблюдена, сохраняются авторские примечания, в оглавлении отсутствуют ссылки на источник переводов.

С 5 нарушает жанровый принцип композиции, баллады и повести расположены в хронологическом порядке, со ссылкой в оглавлении на источник перевода, обязательным подзаголовком «баллада» или «повесть» (или иной разновидностью жанра), с датировками, иногда ошибочными (это оговаривается в комментариях по отношению к С 5). В рукописном «Общем оглавлении» для С 5 (РНБ, оп. 1, № 77, л. 40 об.—41 об.) Жуковский первоначально хотел сохранить жанровый принцип (см.: Матяш), выделяя два тома «Баллад» и том «Повестей». Кроме включения баллад и повестей в собрания стихотворений (С 1—5) отдельным изданием выходит

«Старинная повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев» (1817) дважды (в 1823 и 1824) «Пустынник» (вместе со стихотворением «Ангел и певец»).

В С 6—10, ПСС сохранен хронологический принцип С 5, что «растворяет» баллады в общем потоке творческой эволюции Жуковского, лишая их столь значимого для самого поэта эстетического и художественного единства. Послеревволюционные издания (Стихотворения, СС 1, СС 2) сохраняют безусловную целостность балладного единства, печатая их вместе в хронологическом порядке (к сожалению, Ц. С. Вольпе исключил из своего издания две баллады — «Королева Урака и пять мучеников» и «Братоубийца»).

В издании и комментариях мы придерживаемся сформулированных в т. 1 наст. изд. принципов текстологического описания (см. Т. 1 наст. изд. С. 419—421). Баллады, обладая большей жанровой целостностью, чем многообразный мир лирики, концентрируют внимание на творческой истории (которая бывает чрезвычайно сложной, растянутой во времени, как, например, случилось с «Двенадцатью спящими девами» (1810—1817)); на особенностях творческого мышления Жуковского (наличие планов, конспектов, большинство из которых впервые публикуются в наст. изд. — см. комм. к «Светлане», «Эоловой арфе», «Двенадцати спящим девам», «Узнику»). Не производя буквального сопоставления иноязычных оригиналов и переводов, комментаторы старались отметить типологию «разночтений», особенности не буквального художественного перевода, а перевода различных художественных систем. Не фиксируя всех вариантов и черновых редакций, сохраняем опыт постижного комментария, касающегося значимых моментов движения замысла от чернового автографа к беловой, от первого издания к последующим и т. д. Особое значение, помимо отражения мирообразов баллад и повестей в зеркале музыки и живописи, имеют взаимосвязи баллады и пародии на уровне литературного быта. Баллада, становясь генетически источником возникновения «Арзамаса», наделяет его участников балладными прозвищами и стереотипами игрового поведения, что отражено в комментариях. Наличие пародий, свидетельствующих об амбивалентной природе жанра, также зафиксировано в комментариях.

Людмила

(«Где ты, милый? Что с тобою?..»)

(С. 9)

Автографы:

1) РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 47—50 об. — беловой, с заглавием: «Людмила», подзаголовком: «Русская баллада» и подписью: «Ж.». Совпадает с текстом первой публикации.

2) РНБ. Оп. 1. № 20. Л. 1 — беловой; окончание от ст. 219: «Бух в нее и с седоком» написано рукою М. А. Протасовой. Слово «бух» зачеркнуто и заменено на «прыг» Жуковским. Им же сделано примечание к ст. 199: «Конь, мой конь, бежит песок»: «В песочных часах».

Копии:

1) РНБ. Оп. 2. № 2. Л. 33 об.—36 об. — рукою А. А. Протасовой, с подзаголовком: «Русская баллада».

2) РНБ. Оп. 2. № 1. Л. 29—31 об. — ст. 1—218 рукою М. А. Протасовой с правкой Жуковского; подзаголовок: «Подражание *Бюргеровой Леноре*» зачеркнут.

3) ПД. № 10089. Л. 51 об.—53 — рукою неизвестного лица, с исправлениями Жуковского.

В п е р в ы е: ВЕ. 1808. Ч. 39. № 9. Май. С. 41—49 — с подзаголовком: «Русская баллада» и с примечанием: «Подражание *Бюргеровой Леноре*», за подписью: «Ж.».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП. Ч. 1. С. 121—133; С 1—5. В С 1—3 (Т. 3) с подзаголовком: «Подражание Бюргеру» в разделе: «Баллады»; в С 4 (Т. 3) подзаголовок снят. В С 5 (Т. 1. С. 55—65) — с подзаголовком: «Баллада» и датой: «1808».

Д а т и р у е т с я: 14 апреля 1808 г.

Основанием для датировки является указание самого Жуковского в составленном им списке стихотворений 1808 г.: «14 апр(еля)» (РНБ. Оп. 1. № 13. Л. 5). Очевидно, что это был день окончания работы над переложением баллады «Lenore».

«Людмила» — вольное переложение баллады «Lenore» немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера (1747—1794), одного из известных представителей немецкого предромантизма, создателя жанра «серьезной баллады», сюжет которой восходит к народным преданиям.

Баллада Бюргера была написана в 1773 г., и ее появление стало событием огромного литературного значения: «...балладу читали по всей Германии, сам Гете любил декламировать ее, композиторы перекладывали ее на музыку, живописцы иллюстрировали ее, а два французских художника выбрали моменты из “Леноры” для своих картин» (*Созонович И.* «Людмила» и ее первоисточник // Василий Андреевич Жуковский: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. ст. / Сост. В. И. Покровский. М., 1908. С. 108). Август Шлегель заметил: «Если бы Бюргер ничего больше не написал, то и это обеспечило бы для него бессмертие» (Там же. С. 109). В течение нескольких лет баллада «Ленора» была переведена на многие европейские языки. Появилось семь английских переводов, один из которых был сделан Вальтером Скоттом. По всей вероятности, со многими из них Жуковский был знаком. Во всяком случае, в его библиотеке сохранилось любопытное издание бюргеровской баллады: «Lenore. Ballade von Bürger. In drei englischen Übersetzungen [von W. R. Spenser, H. J. Pye, J. T. Stanley], nebst dem deutschen Original-Texte. Wien, 1798» (Описание. № 749). Параллельные тексты оригинала и трех английских переводов позволяли русскому переводчику проникнуть в дух и настроение немецкого балладника. Многочисленные издания сочинений Вальтера Скотта, имеющиеся в библиотеке Жуковского и содержащие перевод баллады Бюргера, дают основание говорить, что и этот перевод не прошел мимо его внимания.

Вряд ли Жуковский создал свое переложение в течение одного дня. Есть основание говорить, что поэт тщательно готовился к этой работе. В библиотеке поэта имеется двухтомное собрание стихотворений Г.-А. Бюргера в одном переплете: «Gedichte von Gottfried August Bürger. Theile 1—2. Göttingen, 1789» (Описание. № 748), с надписью на верхнем форзаце: «На память Бюргера тебе я посылаю». Автора этой надписи установить не удалось, но многочисленные пометки и записи Жуковского на нижнем форзаце и крышке переплета наводят на некоторые

размышления. Отметив в оглавлении несколько баллад Бюргера, Жуковский на нижнем форзаце составляет обширный список балладных сюжетов из 28 заглавий. Первой в этом ряду находится «Людмила». Кроме того, Жуковский называет несколько баллад Шиллера («Кассандра», «Ивиковы журавли», «Вход в кузницу») и другие баллады Бюргера («Роберт», «Ленардо и Бландина», «Посещение»). Подробнее см.: Янушкевич. С. 82.

Датировать этот список не представляется возможным, но известная запись в рабочей тетради, после дневникового фрагмента от декабря 1807 г. (см.: Янушкевич. С. 81), о соотношении баллад Бюргера и Шиллера (см. об этом ниже) позволяет высказать предположение: в конце 1807 — начале 1808 г. Жуковский обращался к балладам Бюргера. В пользу этого предположения говорит и перевод Жуковским в конце 1807 г. трех начальных строф баллады Бюргера «Ленардо и Бландина» (см.: Резанов. Вып. 2. С. 490—491 и примечания в наст. томе).

По всей вероятности, работа над переложением «Леноры» Бюргера и размышление о ее эстетической природе относятся к началу 1808 г., а завершение датируется 14 апреля.

Но, безусловно, прав современный исследователь, заметивший: «Если бы в календарях отмечались даты “рождения” жанров, то 14 апреля, несомненно, стало бы днем рождения русской баллады» (Немзер. С. 161). Несмотря на то, что до автора «Людмилы» в русской поэзии к балладе обращались Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, М. Н. Муравьев, А. Х. Востоков и другие, именно Жуковский стал первым «русским балладником», потому что, по словам Белинского, «тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии» (Белинский. Т. 7. С. 170). Безудержный полет фантазии, необычность сюжета, нравственные проблемы личности и философия судьбы — все это определяло эстетику романтической баллады Жуковского. По словам Ф. Вигеля, он «создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» (Вигель Ф. Записки. Т. 1. М., 1928. С. 343). Да и сам Жуковский уже скоро понял свое балладное предназначение. Отсюда признание поэта: «Баллады мой избранный род поэзии; следовательно, их число должно быть по крайней мере 10, ибо и заповедей Божиих такое же число» (ПЖТ. С. 104).

Не закончив работу над «Ленардо и Бландиной», поэт принимается за более известный и притягательный сюжет. За многое Жуковский ценил Бюргера и в период 1805—1808 гг. даже предпочитал его в чем-то Шиллеру. «Бюргер в роде баллад единственный (...) В особенности изображает он очень счастливо ужасное... Картины свои заимствует он от таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов, но мрачное владычество суеверия — Шиллер менее живописен, язык его не имеет привлекательной простонародности Бюргерова языка, но он благороднее и приятнее (...) Шиллер более философ, а Бюргер простой повествователь, который занимаясь предметом своим, не заботится ни о чем постороннем» (Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. М., 1853. С. 68—69, примеч. 35).

Творческая установка Жуковского на создание русской баллады четко сформулирована в подзаголовке к «Людмиле»: «Русская баллада» с примечанием: «Подражание *Биргеровой Леопоре*». Отсюда определенная близость к русской балладе XVIII в. и особенно к сентиментализму Карамзина (см., например, балладу Карам-

зина «Раиса», близость Жуковского к которой проявилась в самом имени героини — «Кронид вдали бежал от глаз моих с Людмилой»). О влиянии сентиментализма на балладу Жуковского говорил А. С. Грибоедов (СО. 1816. Ч. 31. № 30. С. 57). Самое главное воздействие сентиментализма, во многом определившее русский стиль баллады Жуковского, проявилось в элегизме тона «Людмилы», на который обратил внимание Н. И. Гнедич, указывая, что отличие баллады Жуковского от Бюргера проявилось не во внешнем, а во внутреннем преобразовании не только имен и лиц: «краска поэзии, тон выражения и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам» (СО. 1816. № 27. С. 437). Наиболее точно и полно сказал об этом Н. В. Гоголь: «"Светлана" и "Людмила" разнесли в первый раз греющие звуки нашей славянской природы (...) элегический род нашей поэзии создан им» (Гоголь. Т. 8. С. 377—378). Это прежде всего проявилось в героях баллады, облик которых Жуковский видоизменил до неузнаваемости. Грустная и мечтательная Людмила не похожа на решительную и страстную Ленору. Смятчен и одухотворен образ «зловещего» жениха-мертвеца.

Появились лирические пейзажи, отсутствующие у Бюргера, с характерной лексикой Жуковского: «месяц величавый», «тихая дубрава», «зерцало зыбких вод», «далекий свод небес». Все это поэтизирует стиль баллады, романтизирует его, устремляет взор автора и читателя ввысь, к идеалу. Жуковский преодолевает беспросветный ужас, так же как и грубую простонародность Бюргера. Самой переработкой стиля бюргеровой «Леноры» Жуковский подтвердил слова В. Г. Белинского, что он «поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу» (Белинский. Т. 7. С. 221).

Создавая свою первую балладу, Жуковский наряду с русскими национальными традициями активно воспринял черты оссиановского стиля. Об этом писал Гнедич: «Выпуская в Бюргере картины страшные и несообразные с вероятием нашего народа и заменяя их своими, певец *Людмилы* использовал "совершенно оссиановские тени":

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой...»

(СО. 1816. Ч. 31. № 27. С. 3).

Об оссианизме первой баллады Жуковского писал А. С. Пушкин, назвав героиню «шотландкой Людмилой» (Пушкин. Т. 11. С. 9). Стилю меланхоличности и элегичности соответствовал и измененный Жуковским размер. Вместо 4-стопного ямба у Бюргера — 4-стопный хорей «Людмилы».

Русифицируя «Людмилу», Жуковский меняет историческую подоплеку произведения. Упомянутая в подлиннике война 1741—1748 гг. между австрийской императрицей Марией Терезией и прусским королем Фридрихом II заменена Ливонской войной (Московское царство XVI в.). В «Людмиле» звучали ноты злободневности. Баллада создавалась в эпоху войн с Наполеоном. Как указывал С. П. Шевырев, «первая баллада "Людмила" была ко времени (...) не одна русская дева оплакала мертвеца в своем суженом» (Москвитянин. 1853. Т. 1. С. 83).

Иногда Жуковский решительно вмешивается в сюжет «Леноры» Бюргера. Он изменяет сцену на могиле, изображая смерть Людмилы. Усилена у Жуковского и религиозная тема. Так, ст. 40—50 (спор матери и дочери о милости Божией) и та-

кие строки, как: «...грех роптанье; // Скорбь — Создателя посланье...», характерны для религиозной философии Жуковского.

Современники восторженно приняли «Людмилу» (Гнедич, Шевырев, Вигель, М. Дмитриев и др.). «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею, — пишет Вигель, — (...) мы в выборах его [Жуковского] увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено страстную Ленору со скачущим трупом любовника. Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» (Вигель Ф. Ф. Воспоминания. М., 1864. Ч. 3. С. 135—136). Наиболее точные и развернутые характеристики первой баллады Жуковского дал В. Г. Белинский. Напоминая о том, что «Жуковский начал свое поэтическое поприще *балладами*», что «этот род поэзии им начат, создан и утвержден на Руси», Белинский подчеркивал, что «Людмила» Жуковского явилась кстати: она имела успех вроде того, каким воспользовались «Душенька» Богдановича и «Бедная Лиза» Карамзина» (Белинский. Т. 7. С. 167—168).

В связи с дискуссией по проблемам народности (1816—1820-е гг.) Катенин опубликовал свой известный перевод «Леноры» Бюргера в простонародном стиле, назвав его «Ольгой» (ВЕ. 1816. № 9. С. 19—25; СО. 1816. № 24. С. 186—192). Произведение, полемически направленное против «Людмилы» Жуковского, вызвало достаточно острый спор между Гнедичем и Грибоедовым, смысл которого был глубоко понят Пушкиным. Он писал: «...Катенин (...) вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал *Ольгу*. Но сия простота и даже грубость выражений, сия *сволочь*, заменившая *воздушную цепь теней*, сия виселица, вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнение в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым» (Пушкин. Т. 11. С. 221); подробнее о литературной борьбе вокруг «Людмилы» см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 148—152. О месте «Людмилы» в балладном творчестве Жуковского точно сказал А. Немзер: «Людмила» словно таит в себе разные пути движения жанра — «либо к причудливо свободной игре с сюжетом, как в “Светлане”, либо к “неукрашенному” повествованию, немзыкальному рассказу» (Немзер. С. 163).

Баллада Бюргера, как и элегия Грея «Сельское кладбище», стала для Жуковского своеобразным символом жанра, его философии и поэтики. Трижды (1808, 1813, 1831) он обращается к ее вольному переложению. «Людмила», «Светлана», «Ленора» — свидетельство пристального внимания Жуковского к этому произведению и характерные этапы творческой эволюции Жуковского.

Сюжет баллады стал основой для «драматического представления» в трех отделениях Р. М. Зотова и Н. П. Мундта, которое пользовалось популярностью в 1830—1843 гг. (ИРДТ. Т. 3. С. 272).

Ст. 22. «Возвратились незабвенны!.. — Ср. белой автограф и первую публикацию: «Всё забыто! Возвращенны!»

Ст. 29. *Где твоя, Людмила, радость?..* — Первоначально: «Сладость — счастье, ты увяло».

Ст. 30. *Ах! прости, надежда-сладость!..* — В ВЕ: «Жизнь — любовь, тебя не стало».

Ст. 31. *Все погубило: друга нет...* — В первоначальном варианте: «Гибни, радость, друга нет».

Ст. 38. *Мать со страхом возопила...* — «Нежна мать возопила».

Ст. 75. *С милым вместе — всюду рай...* — Первоначально: «С милым другом всюду рай».

Ст. 76. *С милым розно — райский край...* — Первоначальный вариант: «С милым розно счастья край».

Ст. 77. *Безотрадная обитель...* — В автографе и первой публикации: «Горьких горестей обитель».

Ст. 91. *И зерцало зыбких вод...* — Первоначально: «И равнину зыбких вод».

Ст. 119. *Где же был? Какой судьбой...* — Первоначально: «Где блуждал? Какой судьбой».

Ст. 121. *«Близ Наревы дом мой тесный...* — Нарева, т. е. Нарва. Речь идет о Ливонской войне (1558—1583) России против Ливонского ордена за выход к Балтийскому морю.

Ст. 137. *«Ветер буйный перестанет...* — Первоначально: «Ветер холодный перестанет».

Ст. 157. *Мчатся всадник и Людмила...* — В автографе и в первой публикации: «Скачут всадник и Людмила».

Ст. 162. *По буграм и по равнинам...* — Первоначальный вариант: «По горам и по равнинам».

Ст. 180. *«Близко ль, милый?» — «Путь далек...* — Первоначально: «Едем, едем, путь далек».

Ст. 199. *«Конь, мой конь, бежит песок...* — К этим стихам Жуковский сделал следующее примечание: «В песочных часах».

Ст. 215. *Как усопших тихий глас...* — Первоначально: «Мнится мертвых тихий глас!»

Ст. 237. *«Кончен путь: ко мне, Людмила...* — В автографе: «Здесь твой дом. Приди, Людмила!»

Ст. 244. *Стон и вопли в облаках...* — Первоначально: «Вопль и стоны в облаках».

Ф. Канунова

Кассандра

(«Все в обители Приама...»)

(С. 16)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 52 об.—54) — белой.

Копии:

1) РНБ. Оп. 2. № 1. Л. 23—24 об. — рукою М. А. Протасовой, без последней строфы (ст. 121—128), с разночтениями и правкой Жуковского (см. постишные комм.).

2) РНБ. Ф. 588 (М. П. Погодин). Оп. 3. № 235. Л. 3 — рукою М. А. Протасовой — последняя строфа (ст. 121—128). Рукопись представляет собой два двойных листка,

вырванных из тетради, описанной как копия № 1, и содержащих, кроме указанной строфы «Кассандры», копии элегии «Сельское кладбище» и басни «Похороны львицы», выполненные рукою М. А. Протасовой, а также автографы стихотворений «Милосердие», «Дружба», «Моя тайна» (см. комм. в т. 1 наст. изд. С. 451—453). Скопее всего, эти два листка Погодин получил в подарок от А. П. Елагиной в 1869 г., когда совершал паломничество на родину Жуковского и своего друга И. В. Киреевского. См.: В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 464—470, 673—675.

3) РНБ. Оп. 2. № 2. Л. 28 об.—29 об. — рукою А. А. Протасовой, с учетом правки Жуковского в копии № 1.

4) ПД. № 22734. Л. 1—5 — рукою А. А. Протасовой, параллельно немецкий текст баллады и первые 8 строф (ст. 1—64) перевода Жуковского.

5) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 7 об.—11 об. — рукою неустановленного лица.

В п е р в ы е: ВЕ. 1809. Ч. 47. № 20. Ноябрь. С. 258—264, с подписью: «Ж.», с разночтениями (см. поштышные комм.).

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 1—5, БиП; в С 1—2 с датой: «1810» и подзаголовком: «Из Шиллера»; в С 3 без даты, с подзаголовком: «Подражание Шиллеру», в С 5 в подборке стихотворений 1809 г.

Д а т и р у е т с я: вторая половина (до ноября) 1809 г.

Перевод баллады Ф. Шиллера «Kassandra». Основанием для датировки служат дата публикации баллады и положение ее автографа в рукописи. Автограф баллады окружен текстами стихотворений, созданных Жуковским в период с конца марта 1808 г. по октябрь 1809 г.: ему предшествуют автографы «Плача Людмилы» и «Песни» («Счастлив тот, кому забавы...»), после него следуют автографы «Песни» («Мой друг, хранитель-ангел мой...») и послания «К Филалету» (см. комм. в т. 1 наст. изд.). Поскольку баллада «Кассандра» была опубликована в последнем ноябрьском номере ВЕ за 1809 г., в период, когда Жуковский, редактируя журнал, не мог долго откладывать публикацию своих текстов, логично предположить, что в указанных хронологических рамках (конец марта 1808 — ноябрь 1809) наиболее вероятным временем работы над текстом баллады являются осенние месяцы (до ноября) 1809 г. В оглавлении 9 тома полного собрания сочинений Шиллера из библиотеки Жуковского против заглавия баллады «Кассандра» рукою поэта проставлена карандашом дата: «1809» (Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart; Tübingen, 1814. Bd 9/1. См.: Описание. № 2754).

«Кассандра» является второй балладой, которая создана Жуковским после перевода баллады Бюргера «Ленора» («Людмила», 1808), и первой переведенной русским поэтом балладой Ф. Шиллера. О том, что концепция жанра баллады была сформирована в творческом сознании Жуковского текстами этих двух поэтов, свидетельствует рассуждение о балладах Бюргера и Шиллера в дневниковой записи от декабря 1807 г. (см. примеч. к «Людмиле»). Таким образом, последовательная публикация двух балладных переводов — «Людмила» («Ленора») из Бюргера (1808) и «Кассандра» из Шиллера (1809) — имеет характер своеобразной эстетической манифестации нового жанра в творчестве Жуковского и в русской поэзии начала XIX в. (подробнее об эстетической соотнесенности «Людмилы» и «Кассандры» см.: Янушкевич. С. 91—93).

«Кассандра» — одна из самых поздних баллад Шиллера. Первое упоминание о «небольшом стихотворении “Кассандра”» содержится в письме Шиллера

к И.-В. Гёте от 11 февраля 1802 г. (см.: И.-В. Гёте. Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 370). В июле 1802 г. работа над текстом баллады была закончена, первая публикация — альманах «*Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803*». Источником сюжета баллады послужило древнегреческое сказание Троянского мифологического цикла о гибели Ахиллеса, изложенное римским ученым и писателем Юлием Гигином (ум. ок. 10 г. н. э.) в его труде «*Fabulae*» — мифологическом справочнике, который использовался в качестве школьного учебника. Согласно этому сказанию, Ахиллес был убит во время перемирия между греками и троянцами, в момент совершения брачного обряда над ним и дочерью царя Приама, Поликсеной. Их брак должен был положить конец Троянской войне, но этому воспрепятствовал Парис, младший сын царя Приама и брат Кассандры и Поликсены: он спрятался в храме за колонной и выстрелил в Ахиллеса, целясь в единственное уязвимое место на теле греческого героя — пятку (см. об этом: Загарин. С. 77; Ц. С. Вольпе ошибочно видит источник сюжета «Кассандры» в поэме «Илиада» Гомера — Стихотворения. Т. 1. С. 389; И. М. Семенко, ближе соотнося сюжет баллады со сказаниями Троянского цикла, также не указывает его непосредственный источник — СС 2. Т. 2. С. 456).

Баллада представляет собой монолог пророчицы Кассандры, предвидящей эти гибельные события и оплакивающей участь семьи Приама, Трои и свою собственную. По преданию Кассандра получила от Аполлона дар предвидения, но оскорбленный отказом Кассандры от его любви бог наказал ее, лишив людей веры в ее пророчества. Как отмечают С. Апт и Н. Вильмонт, баллада «Кассандра» имела для немецкого поэта автобиографический смысл: она «в значительной мере отражала, по свидетельству друзей Шиллера, личные настроения поэта. Его мучило тогда предвидение собственной близкой смерти, а также тяжелых испытаний, через которые должны будут пройти его близкие и его отечество» (*Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1955. С. 755).

Аналогичный автобиографический смысл характерен и для обращения Жуковского к балладе Шиллера «Кассандра». Перевод был выполнен в момент, когда предчувствие военного конфликта России и Франции, вызванное событиями Наполеоновских войн 1805—1807 гг., было очень острым, а в личной жизни Жуковского ощущение безнадежности перспектив его любви к М. А. Протасовой уже было актуально и порождало в оригинальной лирике поэта мотивы неотвратимости несчастья и предчувствия скорой смерти, сюжетобразующие и для баллады «Кассандра». Ср., например, послание «К Филалету», созданное в непосредственной хронологической близости к переводу баллады: «Я сердцем сопряжен с сей тайною страной, // Куда нас всех влечет судьба неодолима; // Томящейся душе невидимая зрима — // Повсюду вестники могилы предо мной» (см.: Т. 1. С. 139 наст. изд.).

В формальном отношении перевод Жуковского очень близок к подлиннику: русский поэт сохраняет размер (4-стопный хорей), тип рифмы (чередование женских и мужских рифм в четных и нечетных стихах) и строфику (8-стишная строфа из 2-х четверостиший с перекрестной рифмовкой). Единственное ритмическое отступление — перемещение преобладающей позиции пиррихия с первой стопы (Шиллер) на третью (Жуковский) — следует отнести на счет чисто языковых факторов: в немецком языке большое количество односложных вспомогательных слов обеспечивает пиррихий на первой стопе в случае их стечения в начале стиха, а многосложные слова, имеющие два корня, обладают дополнительным ударением,

и это обстоятельство препятствует нарушению чистоты метра в заключительных стопах стиха.

Что касается смысловых отступлений от текста подлинника, то В. Е. Чешихин и Ц. С. Вольпе отмечают общую тенденцию к «смягчению тона подлинника», переводу «сильных душевных движений героини» в «отвлеченно-лирический план», а также опущение ряда мифологических имен и реалий (например, «алтарь Тимбрия» в ст. 12 заменен просто «храмом», не упомянуто имя богини-повелительницы Аида Прозерпины в ст. 106 и т. д.). К перечисленным наблюдениям следует добавить только, что Жуковский акцентировал визуальный аспект образности баллады (ср. анафорические зачины стихов со слова «Вижу»), везде заменил слово «боль» («Schmerz») словами «печаль», «тоска», а также смягчил конкретные эпитеты Шиллера типа «Mir vom Aug' den blut'gen Schein» («[Возьми] из моих глаз кровавый свет») в ст. 62 — «Очи мне спеши затмить» или оставил их вовсе непереведенными, как в ст. 48, где у Шиллера упомянут «жестокий бог» («du arger Gott»), в переводе Жуковского стих звучит следующим образом: «О предведения взор!». Подробное сравнение перевода с подлинником, с указанием наиболее значительных отступлений см.: *Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера*. Рига, 1895. С. 110—116.

Свидетельством сугубо эстетической значимости «Кассандры» как репрезентативного текста в жанровой системе баллад Жуковского стало то обстоятельство, что сюжетные мотивы, метрика и строфика «Кассандры» активно используются в автопародийной поэзии Жуковского наряду с аналогичными структурными элементами баллады «Людмила». Автопародия 1811 г. «Елена Ивановна Протасова, или Дружба, нетерпение и капуста» имеет жанровый подзаголовок «Греческая баллада», прямо указывающий на перевод «Кассандры», поскольку следующие «греческие баллады» — «Ивиковы журавли» и «Ахилл» — будут написаны в 1813 и 1814 гг., то есть «Кассандра» к 1811 г. являлась единственной «греческой балладой» Жуковского. В автопародии 1811 г. использован балладный мотив предвидения и пророчества. В 1814 г. пародийная перелицовка заключительной строфы «Кассандры» вошла в качестве одной из арий в пародийную кантату Жуковского «Похождения или поход первого апреля» (см. комм. к этим текстам в т. 1 наст. изд. С. 560, 671). Кроме того, имя «Кассандра» было дано в арзамасском крещении одному из самых высоко ценимых Жуковским знатоков литературы и полемистов 1810-х гг. — Д. Н. Блудову.

Общее направление рецепции баллады «Кассандра» определено двумя факторами: она рассматривалась современниками в русле общей идеи шиллеризма Жуковского и позже — как неотъемлемая часть опытов Жуковского по переводу и переложениям античного эпоса. В 1822—1823 гг. В. К. Кюхельбекер, явно под впечатлением от баллады Жуковского, написал поэму «Кассандра», список которой отправил Жуковскому 17 февраля 1823 г. вместе с письмом, в котором говорится о намерении посвятить поэму Жуковскому; текст посвящения содержит стихи, прямо указывающие на влияние Жуковского. Ср.: «Тобой впервые стал Поэтом я!»; «Певец! прими певца родного дар! // Внемли, чему был первый ты виновник». В сюжетном плане поэма Кюхельбекера продолжает балладу Жуковского: «Кюхельбекер рисует дочь троянского царя Приама, вещую Кассандру, после падения Трои, в момент, когда она должна отправиться в Микены в качестве добычи микенского царя Агамемнона» (*Кюхельбекер В. К. Избр. произведения: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1967. С. 329, 650*).

В дневнике И. И. Козлова также сохранилось свидетельство восприятия «Кассандры» в контексте сюжетов Троянского цикла, так или иначе обработанных Жуковским: «1825, 9 мая. (...) прочли отрывок из “Энеиды” [“Разрушение Трои”. — О. А.], переведенный Жуковским, и его балладу “Кассандра” (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 175).

Что же касается аспекта шиллеризма русского поэта, то его обозначил В. К. Кюхельбекер: «Жуковский первый из нас стал подражать *новейшим* немцам, преимущественно Шиллеру» («О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 455), а подытожил Н. А. Полевой в рецензии на БиП 1831 г.: «Он [Жуковский] живет духом не на земле, и что ему в положительных земных формах! Его образы мимолетные тени, его думы идеи неземные. Назовите это *недостатком*, но этот недостаток общий наставникам Жуковского, певцам Германии, или, лучше сказать, Шиллеру, ибо в Шиллере образец Жуковского» (цит. по: *Полевой Н. А.* Очерки русской литературы: В 2 ч. Ч. 1. СПб., 1839. С. 138).

В. Г. Белинский включил балладу «Кассандра» в перечень «или лучших, или самых характеристических произведений» Жуковского (Белинский. Т. 7. С. 213). Баллада «Кассандра» положена на музыку А. А. Плещеевым.

Кассандра. — При первой публикации в ВЕ (1809. № 20. С. 258) Жуковский сделал к заглавию баллады следующее примечание: «Читателям известно, что Ахиллес, сын богини Фетиды и Пелея (почему он и называется здесь Пелидом), в ту самую минуту, когда он стоял перед брачным алтарем с Поликсеною, дочерью Троянского царя Приама, убит Парисом, которого стрелою управлял Аполлон. Кассандра, сестра Поликсены, будучи жрицею Аполлона, имела несчастный дар предвидеть будущее. В. Ж.» Начиная с С 1, примечание к заглавию печатается в несколько измененной редакции: «Кассандра — дочь Приама и Гекубы. Аполлон одарил ее предведением. По разрушении Трои, досталась она на часть Агамемнона и вместе с ним погибла от руки Эгиста. Стихотворец представил ее в ту самую минуту, когда совершается брак Ахилла (названного здесь Пелидом по отцу его Пелею) с Поликсеною, младшею дочерью Приама. Она слышит торжественные песни и в то же время предвидит ужасный конец торжества. Известно, что Ахилл перед самым алтарем брачным умерщвлен Парисом, которого стрела направлена была Аполлоном» (С 1. Ч. 2. С. 324—325).

Ст. 19. *Дочь Приама в Аполлонов...* — В автографе с разночтением: «Дщерь Приама в Аполлонов».

Ст. 38. *Но... горé, по небесам...* — В автографе «Но пророческим ушам», в копии № 1 поправлено рукою Жуковского: «Но отверстым ушесам», этот же вариант в копии № 3.

Ст. 41—42. *И вотще мое стенанье, // И печаль моя мне стыд...* — В автографе и при первой публикации в ВЕ с разночтением: «И печаль мне в посмеянье, // И мой стон их бремент». Правка рукою Жуковского на канонический вариант, печатающийся начиная с С 1, сделана в копии № 1 и перенесена в копию № 3.

Ст. 49—51. *Что Кассандре дар вещанья ~ Безмятежного незнанья...* — В автографе и ВЕ: «Ах! почто мне дар вещанье // В сонме жалких праха чад, // Осужденных на незнанье...»; ст. 49 в автографе с разночтением: «Ах, почто мне предвещанье». Правка на канонический вариант — рукою Жуковского в копии № 1, учтена в копии № 3.

Ст. 53. *Ах! почто она предвидит...* — В автографе и ВЕ: «Ах, почто мой взор предвидит».

Ст. 71—72. *Но веселие мгновенья // Настоящего отнял...* — В автографе и ВЕ: «Но веселие мгновенья // И минуты жизнь отъял». Канонический вариант — начиная с С 1.

Ст. 73—76. *Никогда покров венчалъный ~ Вижу: ранний гроб открыт...* — А. Г. Горнфельд отметил реминисцентную переключку этих стихов баллады «Кассандра» с монологом Иоанны д'Арк в прологе трагедии Шиллера «Орлеанская дева», переведенном Жуковским в период с 19 мая по 1 июня 1818 г. (ср.: «Венчалъных свеч тебе не зажигать; // Не быть тебе душой семьи родных...»), а также общность мотивов баллады «Кассандра» и монолога Иоанны из 1 явл. 4 действия трагедии «Орлеанская дева» — «Молчит гроза военной непогоды...». Перевод этой части трагедии Жуковский завершил 10/22 марта — 21/2 марта/апреля 1821 г. в Берлине (см.: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. СПб., 1901. С. 456. См. также: Лебедева. С. 70).

Ст. 81—83. *Их ласкает ожиданье ~ Всѣ окрест очарованье...* — В автографе и ВЕ ст. 81 и 83 с разночтением: «Зрю надежде их послушных ~ В чувствах юности воздушных». Поправлены на канонический вариант рукою Жуковского в копии № 1, правка учтена в копии № 3, печатается начиная с С 1.

Ст. 98. *Тот, кого мы ждем душой...* — В автографе, ВЕ и С 1—3 с разночтением: «Тот, к кому летим душой». Канонический вариант появляется начиная с БиП. В ст. 97—104 речь идет о женихе Кассандры, фригийском царе Коребе, которому пророчица отказала в своей руке, предвидя его скорую смерть (отсюда — «тьнь Стигийская», т. е. с берегов Стикса, реки в подземном царстве мертвых, Аиде). Гибель Кореба при попытке спасти Кассандру описана во 2-й песне «Энеиды» Вергилия, отрывок из которой под заглавием «Разрушение Трои» Жуковский перевел в 1822 г.:

К нам и Хорев Мигдонид, в Илион приведенный судьбою
За день пред тем, горящий безумной к Кассандре любовью,
С верною помощью к тестю Приаму и Трое... несчастный!
Купно с другими вещм речам вдохновенной невесты
Он не поверил <...>
Множество нас задавило: первый мечом Пенелея
Пал Хорев пред святым алтарем броненосной Паллады...

Ст. 122, 124. *Вдруг... шумит священнѣй лес... ~ «Пал великий Ахиллес!..* — В автографе и ВЕ ст. 122 с разночтением: «Вдруг... вдали смятенный стон»; ст. 124 в автографе: «Сын Фетиды низложен». В С 1 ст. 122 приобрел канонический вид, а ст. 124 в варианте «Пал державный Ахиллес» печатался в С 1—3; канонический вид приобрел в БиП.

Ст. 127—128. *И карающий громами // Грозно смотрит на Пергам...* — Одно из наиболее значительных образно-смысловых отступлений от текста подлинника. Ср. у Шиллера: «Und des Donners Wolken hangen // Schwer herab auf Ilium» («И громоносные облака // Тяжело нависают над Илионом»).

О. Лебедева

Пустынный

(«Веди меня, пустыни житель...»)

(С. 20)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 99—101) — беловой, с подзаголовком: «Баллада» и незначительной правкой.

Копия (РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 15—19 об.).

Впервые: ВЕ. 1813. Ч. 69. № 11—12, июнь. С. 179—185 — с заглавием, с подзаголовком в скобках: «Баллада», с указанием: «С англинск(ого)» и подписью: «В. Ж.».

В прижизненных изданиях: С 1—5 (С 1—4 в рубрике: «Баллады»); в С 1—2 датируется 1812, в С 5 отнесено к 1813 г. В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Гольдсмита)». Дважды отдельным изданием совместно со стихотворением «Ангел и певец». СПб., 1823 и СПб., 1824. БиП. Ч. 1. С. 29—39.

Датируется: май-июль 1812 г.

Основанием для датировки служит расположение автографа среди стихотворений, написанных в мае — июле 1812 г. («К Батюшкову», «К А. Н. Арбеновой. 16 июля 1812 года»), а также указания самого поэта в С 1—2, где тоже назван 1812 г. В 1813 г. поэт, видимо, дорабатывал текст баллады, готовя его к публикации в ВЕ и С 1, на что указывает в своих воспоминаниях А. П. Елагина. Ср.: «Весь 13-й год жили мы под Орлом, в деревне Протасовой; тут написал он послание Воейкову, перевел (...) «Пустынного»» (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 470).

«Пустынный» Жуковского является переводом баллады «Edwin and Angelina» («Эдвин и Анжелина») английского поэта, романиста, драматурга, публициста Оливера Гольдсмита (1728—1774). Баллада Гольдсмита была написана в 1762 г., напечатана отдельным изданием в 1765 г., а затем в несколько измененном виде вошла в восьмую главу его романа «Векфилдский священник» (1766). Она была включена также в поэтическую антологию Гольдсмита «Poems for Young Ladies, In three Parts, Devotional, Moral and Entertaining» (1767), в которой открывала раздел «Назидательные стихи». Сюжет баллады Гольдсмита восходит к английской народной балладе «The Gentle Herdsman» («Милый пастух»), чем и объясняется спор об ее сходстве с балладой Томаса Перси (1729—1811) «Frair of Orders Gray», развернувшийся в английской прессе в июле 1767 г. (см. об этом: Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 580—581). Возможно, что сюжет баллады Гольдсмита также связан и с драматической пасторалью «Милый пастух» шотландского поэта Аллана Рамзея (1686—1758).

В истории освоения Жуковским творческого наследия Гольдсмита можно выделить несколько этапов: ранний (1801—1802 гг.), на который приходится знакомство его с поэзией Гольдсмита (см.: Письма Андрея Тургенева. С. 408, 409, 417); затем следует работа над переводом фрагмента из «Опустевшей деревни» (1805) (подробнее об этом см.: *Топоров В. Н.* Пушкин и Гольдсмит в контексте русской Goldsmithian'ы (К постановке вопроса). Wien, 1992. С. 21—30; *Жилыкова Э. М.* Примечания. Т. 1 наст. изд. С. 448—451). Следующий период приходится на 1809—1810 гг. В это время имя Гольдсмита в качестве источника балладного творчества Жуковского и образца поэтического слога встречается на форзацах книг И. Г. Эйхгорна «Всеобщая история культуры и литературы новой Европы» и «Опыта риторики» И. С. Рижского (см.: БЖ. Ч. 1. С. 34; Янушкевич. С. 81). В 1812 г. Жуковский

обращается к переводу баллады «Edwin and Angelina», которой дает название «Пустынный» по первому стиху («Turn, gentle hermit of the dale...»). В библиотеке поэта имеются шесть книг Голдсмита на английском языке (Описание. № 1141—1145, 2628. С. 166—167, 361), однако на какое издание опирался Жуковский при ее переводе, установить не удалось. По мнению К. Н. Атаровой, это предположительно могло быть второе издание «Векфилдского священника» (см.: Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 581). Вместе с тем известно, что при жизни Голдсмита этот роман выдержал пять изданий, и вполне вероятно, что Жуковский мог воспользоваться для перевода любым из прижизненных или последующих изданий романа (см.: *Голдсмит О. Избранное / Примеч. Н. Мавлевич. М., 1978. С. 292*).

Перевод Жуковским баллады Голдсмита воспринимается как «вольный» перевод (Семенко. С. 161). При переводе поэт исключил 30-ю строфу оригинала (у Голдсмита в тексте 40 строф, у Жуковского — 39), изменил имя героини (Мальвина), смягчил «язык, страсти», «в ряде случаев он довольствовался относительно приблизительным варьированием на тему данного фрагмента» (подробнее об этом см.: Веселовский. С. 461; *Топоров В. Н. Указ. соч. С. 134—135*). Это варьирование более всего заметно при переводе 12, 20, 23, 25, 29, 33 строф английского текста. Также поэт изменяет в 4-стопных стихах мужское окончание на женское, в пределах строфы использует перекрестное чередование женских и мужских рифм (Эткинд. С. 58).

Контекст восьмой главы романа «Векфилдский священник» актуализирует этическую и эстетическую проблематику баллады Голдсмита. Об этом свидетельствуют как встречающиеся здесь идиллические мотивы труда и отдыха на лоне природы, так и скрытая полемика автора с трактатом Ж.-Ж. Руссо «Рассуждение о науках и искусствах» (1750). Также в диалогах действующих лиц этой главы упоминаются пастораль «Диона» английского поэта и драматурга Джона Гэя (1685—1732) и сюжет об Акиде и Галатее из тринадцатой книги «Метаморфоз» Овидия. Особую эстетическую значимость получают рассуждения героев о функциях эпитетов и поэтике контраста в словесном искусстве.

«Эдвин и Анжелина» Голдсмита представляет собой образец литературной сентименталистской баллады. Анонимный обозреватель «Библиотеки для чтения» назвал «вдохновение Голдсмита (...) пасторальным и чувствительным» (О ходе словесности в Англии с начала XIX века и ее влиянии на другие словесности // БдЧ. 1834. Т. 4. Июнь. Ч. 1. Отд. II. С. 7).

По выражению современной исследовательницы, к этому времени наметился синтез литературной и народной балладных традиций (*Сиповская М. П. «Простые» баллады середины XVIII века: Художественный метод и стилистическая система // Анализ стилей зарубежной художественной литературы: Межвуз. сб. Вып. 4. Л., 1985. С. 75*). Определяющим оказывается лирическое начало, которое раскрывается через детально эмоциональное описание диалогической речи, включение в текст голоса автора-повествователя (подробнее об этом см.: *Алилова Д. Г. Традиции народной поэзии (баллады) в творчестве О. Голдсмита // Вестник ЛГУ. Сер. 2. 1991. Вып. 2. С. 99—102*). Отмеченные особенности оригинального текста присутствуют и в переводе Жуковского. Баллада «Пустынный» представляет собой новый тип баллады в творчестве русского поэта-романтика — «балладу-исповедь» (Немзер. С. 166). В основе этой баллады лежит мифологема благого, счастливого исхода странствования героев и связанные с ней дуальные мотивы разлуки—встречи,

тайны—узнавания, проповеди—исповеди, предопределения—самоопределения, восходящие к романтической трактовке философской проблемы счастья, судьбы и случая, необходимости и свободы. Хронотоп пути, трехчастная композиция, включающая моменты встречи, узнавания и соединения возлюбленных, диалог героев, образ дома как конечная цель всякого странствования, типологически сближают «Пустынника» с такими программными стихотворениями поэта 1809—1814 гг., как «Путешественник», послание «К Блудову», «Пловец», «Теон и Эсхин», а также с балладами «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа». Отмеченные особенности этой баллады позволяют воспринимать ее как образец ранней баллады «средневеково-западноевропейского типа», как своего рода романтический балладный метатекст.

Об исключительной значимости этой баллады в культурном сознании 1810—1820-х гг. говорят многие факты. Например, 30-я строфа баллады может рассматриваться в качестве одного из источников образа Фиалкина в комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», представление которой, как известно, послужило поводом к образованию «Арзамаса». Из «Пустынника» были взяты имена для следующих членов «Арзамаса»: Пустынник — Д. А. Кавелин; Дымная Печурка — А. Ф. Воейков; Резвый Кот — Д. П. Северин, Сверчок — А. С. Пушкин. Об особой популярности этой баллады свидетельствует и то, что при жизни поэта она переиздавалась восемь раз, а отдельные фрагменты из нее были включены в биографическую справку о Жуковском во втором издании первой части антологии Бауринга (см. об этом: АН. Т. 91. С. 238). Текст «Пустынника» вместе со стихотворением Жуковского «Ангел и певец» был положен на музыку немецким композитором Людвигом Вильгельмом Маурером (1789—1878), который с 1821 г. находился в должности композитора и капельмейстера Императорских театров в Петербурге. В сознании современников поэта баллада «Пустынник» в значительной степени выразила «сущность и характер романтизма средних веков» (Белинский. Т. 7. С. 175) и оказала воздействие на нравственное образование новых поколений.

Баллада Жуковского «Пустынник» неоднократно становилась источником реминисценций и автопародий. Ср. первоначальную редакцию послания Батюшкова к Жуковскому («Прости, Балладник мой...») в письме к Жуковскому от июня 1812 г.

Прости, отшельник мой,
Белева мирный житель! <...>
Невидимый поэт
Невидимо пленяет
Пастушек, пастухов
И жителей пустынных

(Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 2. С. 221).

См. также узнаваемые реалии из «Пустынника» в «Любовной карусели. Тульской балладе» (1814) Жуковского:

Като на канаве одна,
А Азбукин у печки! <...>
.....
Близ них Плезирка-пес кружит
И моська ростом с лося!

(Т. 1 наст. изд. С. 364).

Отдельные мотивы и образы из этой баллады встречаются и в романе Пушкина «Евгений Онегин». Ср.: «Онегин жил анахоретом (...) Вот жизнь Онегина святая» (Пушкин. Т. 6. С. 88, 89). (Подробнее об этом см.: *Немзер А. С.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 2. Тарту, 2000. С. 53.)

Кроме Жуковского, к переводу баллады Голдсмита «Эдвин и Анжелина» ранее обращались и другие авторы. Впервые баллада была переведена на русский язык прозой Н. И. Страховым (1768 — после 1811) и опубликована вместе с романом в кн.: «Вакефильдский священник, история. Аглинское сочинение. Ч. 1. М., 1786. С. 70—71. В настоящее время этот прозаический перевод напечатан в исследовании В. Н. Топорова (Указ. соч. С. 125—127). Первый поэтический перевод баллады Голдсмита был осуществлен П. Политковским. (Цветник. 1809. Ч. 1. Янв. № 1. С. 49—58). Подробнее о переводах произведений Голдсмита на русский язык см.: *Левин Ю. Д.* Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 207—208. См. также библиографию статей о Голдсмите в России // Английская литература в русской критике: Библиогр. указ. Ч. 1. Средние века — XVIII век. М., 1994. С. 169—173. № 1523—1568.

Ст. 2. *Святой анахорет...* — Анахорет (греч.), отшельник, пустынный (церк.). Человек, живущий в уединении (книж., устар.).

Ст. 19. *И брашно с жесткою постелью...* — Брашно (устар.), от борошно (цсл.) — ржаная мука. Еда, кушанье, пища.

Ст. 113. *Ему с смиренной ницетою...* — В рукописи читается: «С незнатностью и ницетою».

Ст. 116. *И та моей была...* — В рукописи: «Она моей была».

И. Поплавская

Адельстан

(«День багрянил, померкая...»)

(С. 25)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 115 об.—117) — белой, идентичен тексту ПЕ, кроме ст. 11, 38, 79—80, 136, 141, 157—158.

Копия (РГАЛИ. Оп. 2. № 8а. Л. 4—8 об.) — рукою неизвестного лица.

Впервые: ВЕ. 1813. № 3 и 4 (февраль). С. 212—218 — в разделе: «Стихотворения», под названием: «Адельстан (Баллада). (Перевод с Английского)»; подписано: «В. Ж.».

В прижизненных изданиях: БиП и С 1—5 (в С 1—4 — отдел «Баллады», с заглавием: «Адельстан (Подражание Саути)», в С 4 без подзаголовка, отнесено к 1814 г., в С 5 датировано 1813 г., под заглавием: «Адельстан. Баллада. (Из Саути)».

Датируется: январь 1813 г.

Основание датировать стихотворение дают С 5, «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В. А. Жуковского (РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 75) и первая прижизненная публикация.

Баллада «Адельстан» была, по существу, первым произведением английского романтизма, в частности, английского поэта-романтика, представителя «озерной школы» Р. Саути (R. Southey, 1774—1843), которое перевел Жуковский (в подлиннике стихотворение называется «Rudiger», написано в 1797 г.). В целом же им было переведено 8 баллад Саути, а также был начат перевод поэмы «Родрик, последний из готов» (см.: *Костин В. М. В. А. Жуковский — читатель Р. Саути // БЖ. Ч. 2. С. 450—476*). Как указывает исследователь, 1810-е гг. стали первым периодом пристального внимания Жуковского к Саути как к «большому и признанному мастеру» жанра баллады, и это было связано с вызреванием его собственной балладной поэтики (Там же. С. 450).

К работе над балладой поэт приступил после болезни, пребывания в военном госпитале (декабрь 1812 г.), по приезде в родные места (в Муратово) в январе 1813 г., в обстановке, когда уже вышли в свет произведения, прославившие его как «Коломба русского романтизма». Как явствует из «Записки» А. П. Елагинной, написанной для С. П. Шевырева, «Весь 13-й год жили мы под Орлом, в деревне Протасовой; тут написал он послание Восейкову, перевел “Ивиковых журавлей”, “Адельстана” (...)» (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 470).

Неслучайным представляется не только первое обращение Жуковского к Саути в это время, но и интерес именно к балладе «Rudiger», сюжет которой был взят автором из средневековых немецких сказаний. Сам Саути в предисловии к балладе, не переведенном Жуковским, ссылается на английского писателя Томаса Хейвуда (Th. Heywood, около 1574—1641), у которого он почерпнул сюжет («Divers princes and noblemen being assembled in a beautiful and fair palace, which was situate upon the river Rhine, they beheld a boat or small barge make toward the shore, drawn by a swan in a silver chain, the one end fastened about her neck, the other to the vessel; and in it an unknown soldier, a man of a comely personage and graceful presence, who stepped upon the shore; which done, the boat guided by the swan left him, and floated down the river. This man fell afterward in league with a fair gentlewoman, married her, and by her had many children. After some years, the same swan came with the same barge unto the same place. The soldier, entering into it, was carried thence the way he came, left wife, children, and family, and was never seen amongst them after.” “Now, who can judge this to be other than one of those spirits that are named Incubi?” says Thomas Heywood. I have adopted his story, but not his solution; making the unknown soldier not an evil spirit, but one who had purchased prosperity from a malevolent being, by the promised sacrifice of his first-born child» (The poetical works of Robert Southey. London, 1814—1818. Т. 13. P. 21) — «Князья и знать, собравшиеся в роскошном дворце на Рейне, могли видеть, как подплыла лодка или небольшая барка, влекомая лебедем на серебряной цепи, одним концом обвивающей его шею, другим укрепленной на барке; и никому не известный воин, человек приятной наружности и с изящной осанкой, вышел на берег, после чего барка с лебедем уплыла вниз по реке. Позднее человек этот женился на одной благородной девушке, и народила она ему много детей. Несколько лет спустя барка с тем же лебедем приплыла на то же место, воин сел в нее и уплыл вверх по Рейну, оставив жену и детей, которые никогда более его не видали. “Кто может предположить, что это был кто-то другой кроме инкуба?” — говорит Томас Хейвуд. Я выбрал эту историю, но не ее разрешение, сделав этого неизвестного воина не злым духом, но человеком, купившим благоприятный выход из неблагоприятных обстоятельств, пообещав пожертвовать своего первого ребенка».

Сам Саути не соглашается с хейвудовским объяснением того, что приехавший на лебедь незнакомец — это инкуб (мужской демон, помогающий женской любви, согласно средневековой европейской мифологии, а по мнению некоторых христианских теологов, падший ангел; от браков с инкубами рождались уроды или звери, их напарницами обычно были ведьмы или жертвы их колдовства; инкубы особенно преследовали монахинь — см.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991. С. 545). Саути предполагает, что это грешник, обещавший дьяволу своего первого ребенка. Но ни того, ни другого мотива в тексте нет, поскольку, по вполне убедительному предположению Ц. С. Вольпе, данный сюжет восходит к средневековым легендам о Лоэнгрине, сыне Персеваля, который в свою очередь связан с образом Грааля, важнейшим для рыцарской культуры Средневековья в силу того, что он соединял «вольную игру фантазии, использующей осколки полузабытой мифологии, с христианской сакраментальной мистикой» (Вольпе. Т. 1. С. 391; *Аверинцев С. С.* Грааль // Мифы народов мира. Т. 1. С. 317—318). Дальнейшая разработка сюжета о Граале выдвигала новых героев, в том числе в немецкой литературе, — сына Персеваля Лоэнгрин (напр., поэма Конрада Вюрцбургского «Рыцарь с лебедем», анонимная поэма «Лоэнгрин» — вторая половина XIII в.; знаменитая опера Р. Вагнера «Лоэнгрин» (либретто по анонимному роману конца XIII в.) принесла этой легенде всемирную известность). То, что в основе баллады лежит легенда немецкого происхождения, подтверждается немецкими топонимами и именами героев. Вместо замка Вальдгёрст (Waldhurst) замок Аллен, вместо Маргарет — Лора, Рюдигер — Адельстан. Из названий Жуковский оставляет только Рейн. И хотя Жуковский заменил их на другие, но это были вновь немецкие имена и топонимы (о легенде см.: *Дашкевич Н. П.* Из истории средневекового романтизма. Киев, 1877; *Веселовский А. Н.* Где сложилась легенда о Святом Граале. СПб., 1900; *Михайлов А. Д.* Артуровские легенды и их эволюция // *Мэлори Т.* Смерть Артура. М., 1974).

Как указывает исследователь, «перевод Жуковского представляет (...) не точную передачу подлинника слово за словом, а только точную передачу образов и выражений его» (*Шестаков С.* Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. С. 35). Так, например, первые же две строфы распространены переводчиком в три, причем в них оказались введены излюбленные мотивы Жуковского-балладника: мотивы зеркальной водной глади, восходящего месяца, передающие атмосферу миражности, зыбкости, таинственности. Эти мотивы пройдут через всю балладу (ср. у Саути и у Жуковского ст. 81—84, 93—96, 133—136). Также распространена в две (6-ю и 7-ю) шестая строфа подлинника. Цель та же — создание атмосферы «чуждести» всего происходящего («дивный плаватель», «очарованная ладья», мотив сна). Общее количество стихов в переводе и в подлиннике совпало, поскольку строфы 42 и 43 оригинала Жуковский сжал в одну.

Особое внимание Жуковский уделяет изображению внутреннего мира героев, их душевного состояния — отсюда уточнения Жуковского в описании внешнего вида Лоры, в изображении состояния Адельстана в момент появления священнослужителя для совершения обряда крещения. Здесь заостряется мотив осознания героем своей вины, один из самых важных во всем балладном творчестве Жуковского. Необычное, невероятное в переводе оказывается глубоко психологическим, воздействующим на настроение читателя. В связи с этим Жуковскому так важна работа над звукообразами, которая, по-видимому, и повлекла за собой изменение

в переводе имен собственных и названий, а также ритмики оригинала (куплетной строфы с чередованием женских и мужских стихов 4- и 3-стопного ямба).

В февральском номере ВЕ за 1813 г. «Адельстан» был напечатан в первоначальной редакции (см. постинный комментарий). В окончательной редакции (начиная с С 1) заслуживает внимания прежде всего изменение заключительных ст. 174—178 — переводчик последовал за текстом Саути и подчеркнул идею Божественной справедливости, которая не была передана в журнальном варианте. Ср.:

“Now help me, Jesus!” loud she cries,
 And loud on God she calls;
 Then from the grasp of Rudiger
 The little infant falls.
 And loud he shrieked, for now his frame
 The huge black arms clasped round,
 And dragged the wretched Rudiger
 Adown the dark profound
 (The Poetical Works of R. Southey.
 London. 1814—1818. Vol. 13. P. 28).

Последние два стиха журнального варианта, отсутствующие у Саути, остались в окончательной редакции, создавая контрастную к предыдущей трагической сцене атмосферу покоя, гармонии, упорядоченности.

Баллада была буквально «разобрана» на прозвища в «Арзамасе»: имя Адельстан, или Статный Лебедь, было дано Н. М. Муравьеву, М. Ф. Орлова называли Рейном а А. Ф. Воейкова — Две Огромные Руки. По воспоминаниям П. А. Вяземского, этот образ («Две огромные руки») иногда применяли к А. И. Тургеневу: «Недаром говорили в Арзамасе, что он не только *Эолова Арфа* (...), но что он и *Две Огромные Руки*, как сказано в одной из баллад Жуковского. В самом деле, это не две, а сотни бриарейских рук* захватывали направо и налево, вверху и внизу, все мало-мальски замечательные рукописи, исторические, политические, административные, литературные и т. д.» (Вяземский. Т. 8. С. 283). Мотивы «Адельстана» иронически обыгрывались в речи Кассандры (Д. Н. Блудова) на заседании «Арзамаса», состоявшемся в первой половине марта 1816 г. (см.: Арзамас-2. Кн. I. С. 338). 29 сентября 1835 г. в Петербурге на дне рождения Д. Н. Блудова были разыграны сцены из баллады. По мотивам баллады русским живописцем и графиком Ф. П. Толстым были сделаны в 1841 г. рисунки (см.: *Кузнецова Э. В. Федор Петрович Толстой*. М., 1977. С. 273).

* *Бриарей* — чудовище с 50 головами и сотней рук, сын Урана и Геи, хтоническое порождение земли, служит новым поколениям богов для упорядочения мира.

Ст. 11. *Вышли на берег — игрою...* — В ВЕ: «Вышли к берегу игрою».

Ст. 38—39. *К ней стеклись из дальних стран — // Но умом и красотой...* — В белом автографе и в ВЕ: «К ней текли из дальних стран; // Но душой и красотой».

Ст. 79—80. *«Сил недуг меня лишает // С вами радость разделить...»* — В ВЕ: «Злой недуг меня лишает // Сил веселым с вами быть!»

Ст. 111. *Месяц бледен; сыро в поле...* — В автографе и в ВЕ: «Месяц бледен; хладно в поле».

Ст. 117—118. *Лебедь к берегу — и с сыном // Рыцарь сесть в челнок спешит...* В автографе и в ВЕ: «Лебедь к брегу. Рыцарь с сыном // В ладню войти спешит».

Ст. 119. *Лора вслед за паладином...* — Паладин — в средневековой западноевропейской литературе странствующий рыцарь — 12 паладинов (дружинников) Карла Великого.

Ст. 136. *В смутной думе Адельстан...* — В ВЕ: «В тяжелой думе Адельстан».

Ст. 141. *«Тише, тише; он с тобою...* — В ВЕ: «Тише, он еще с тобою!..»

Ст. 158. *В ней не зрело око дна...* — В ВЕ: «Око в ней не зрело дна!»

Ст. 174—178. *Глас достигнул к небесам ~ В грозных сжавшихся когтях...* — В автографе и ВЕ: «Руку рыцаря схвати. // Нет спасения! Губитель // В бездну бросил уж дитя. // И дитя, виаь, стеноло, // В грозных сжатое когтях».

И. Айзикова

Светлана

(«Раз в крещенский вечерок...»)

(С. 31)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 78—82 об.) — белой, с подзаголовком: «Баллада и посвящением: «Милому другу Саше».

П л а н ы:

1) РНБ. Оп. 1. № 786. Л. 10 об. — с заглавием: «Святки. Баллада. Светлана».

2) РНБ. Оп. 1. № 786. Л. 10 об. — с заглавием: «Гаданье».

К о п и и:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 10. Л. 30—35 об. — рукою неустановленного лица.

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 16. Л. 7—12 об. — рукою неустановленного лица, с посвящением: «Ал... Ан... Пр...вой».

3) РГАЛИ. Оп. 1. № 16. Л. 13—18 об. — рукою неустановленного лица, с подписью: «Жуковский».

В п е р в ы е: ВЕ. 1813. Ч. 67. № 1 и 2. Январь. С. 67—75 — с подзаголовком: «Ал. Ан. Пр...вой», с подписью: «В. Ж.» в разделе: «Стихотворения». Ц. р.: 18 марта 1813 г.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 1—5. В С 1—4 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада», отнесена к 1811 году. БиП.

Д а т и р у е т с я: конец 1812 — начало 1813 г.

«Светлана» является наиболее полным выражением сути балладного творчества Жуковского. Символично ее место и значение: после «подражания» бюргеровой «Леноре» («Людмила», 1808) она становится эталоном «русской» баллады и этапом на пути к точному переводу того же текста («Ленора», 1831). Несмотря на малое количество «русской темы» в балладном корпусе творчества Жуковского («Людмила», «Светлана», «Двенадцать спящих дев»), «Светлана» формирует определенный миробраз, связанный с глубинными свойствами национального женского характера, укорененного в природной и культурной стихии.

Традиционная датировка «Светланы» 1808—1812 годами не подкрепляется документальными свидетельствами и материалами архива поэта. Общепринятое указание на 1808 г. как начало работы обусловлено лишь фактом переложения «Людмила», с которой у «Светланы» общий источник.

Процесс создания баллады связан с общим интересом к русской истории и психологии, погруженных в мифологические и фольклорно-этнографические источники (см. об этом: Иезуитова. С. 101—120). Параллельно с созданием баллад в эстетике и творчестве Жуковского складывается концепция «русской поэмы» (о планах и замыслах «Владимира» см. примеч. в т. 4 наст. изд.). Не случайно планы «Светланы» находятся рядом с набросками «Вадима» (первоначально «Искупления») и исторического контекста в целом.

Планы № 1 и 2 датируются предположительно концом 1812 г. Они находятся в тетради синей бумаги с водяным знаком «1808 г.» и окружены перечнями исторических и художественных источников для поэмы «Владимир». В их числе: «Русские сказки», «Славянские сказки», «Песнь полку Игореву», «Русские песни», «Кайсарова мифология», «Попова досуги», «Абевега» (РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 9—9 об.). Часть этих источников Жуковский использует для создания «русского колорита», напр.: *Кайсаров А. С.* Славянская и российская мифология. М., 1810 (Первые: *Versuch einer slavischen Mythologie.* Göttingen, 1804); *Попов М. И.* Досуги, или Собрание сочинений и переводов. Ч. 1—2. СПб., 1772; *Чулков М. Д.* Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шеманства и проч., 1786.

На л. 10 (РНБ. Оп. 1. № 78) содержатся «Выписки и замечания мест и идей, достойных подражания (которыми можно было воспользоваться в поэме)», повторяющие приведенный выше список. На л. 11 (РНБ. Оп. 1. № 78), следующем за планами «Светланы», находятся наброски сказочно-балладных сюжетов, типологически близких оперным либретто; здесь же рукою Жуковского вписано: «В. А. Азбукин», а рядом сделан набросок еще одного плана, сходного по стилевому составу с посланием «Вождю победителей», завершённым 10 ноября 1812 г. после сражения под Красным. «Изображение воинов, окруж(ивших?) гроб. — / Игры в честь вождя / Песнопевцы / Воспойте песнь славы и побед / 1. Беда отечества...» и т. п. В рукописи в столбец.

Датировка планов (а также автографа) производится предположительно и мотивируется следующими обстоятельствами. 10 августа 1812 г. Жуковский добровольно вступает в Московское ополчение, 26 августа находится в резерве сражения при Бородине, затем по интендантским обязанностям с начала сентября по 10 октября в Орле; в походной типографии при штабе Кутузова, где 13—20 октября завершён вариант «Певца во стане русских воинов» (отдельные строфы будут переработаны и дописаны позднее); в декабре с тяжелой лихорадкой проводит почти месяц в госпитале в Вильно и лишь в январе 1813 г. по выздоровлении прибывает в заснеженное Муратово.

«Светлана» впервые опубликована в январском номере ВЕ (ц. р. 18 марта 1813 г.). Январский номер ВЕ с текстом «Светланы», видимо, в силу обстоятельств военного времени вышел в самом конце марта, о чем свидетельствует не только дата цензурного разрешения (18 марта), но и заключительная рубрика номера: «Заграничные известия, 23 марта 1813 г.» (С. 159—167). В февральском двоянном номере (№ 3—4) говорится о событиях 10 апреля; в мартовском (№ 5—6; ц. р. — 24 апреля) — 5 мая. Подобные задержки с выходом номеров продлятся до середины 1813 г. Все это позволяет говорить о том, что работа над балладой проходила в начале 1813 г. Стихотворение «Светлане» (см. примеч. в т. 1 наст. изд.), являющееся постскриптумом к балладе, создавалось уже после ее завершения, в начале 1813 г.

Автограф, хранящийся в РНБ (Оп. 1. № 14. Л. 78—82), не дает возможности уточнить датировку: баллада располагается в контексте стихотворений конца 1812 — начала 1813 г. Здесь же (Л. 121 об.) Жуковский вписывает вариант поэтического эпилога («Хочешь видеть жребий свой...»), не публиковавшегося при жизни поэта (см. примеч. в т. 1 наст. изд. С. 610—611). Таким образом, время создания «Светланы» на основании биографического и рукописного контекста предположительно датируется концом 1812 — началом 1813 г. Косвенным свидетельством, возможно, является упоминание трудов А. С. Кайсарова, общение с которым в походной типографии при штабе Кутузова могло актуализировать интерес к ним.

П л а н № 1 был опубликован Ц. С. Вольпе (Стихотворения. Т. 1. С. 390). Публикуется со сверкой по автографу:

СВЯТКИ. БАЛЛАДА. СВЕТЛАНА

Описание гаданья — приход жениха — отъезд — изобр(ажение) путешествия — избушка на равнине — исчезает — изображение мертвеца — голубок — пение за дверьми — стук в двери — просыпается — свет утренний — унылость — весть о смерти.

П л а н № 2 частично опубликован и прокомментирован Р. В. Иезуитовой (Губарева Р. В. [Иезуитова Р. В.] «Светлана» Жуковского (Из истории русской баллады) // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1963. Т. 245. С. 183—184, 191—192, 195). Фрагменты, ранее опубликованные Р. В. Иезуитовой, выделяются курсивом.

Гаданье

3	<i>Сберитесь, девушки, гадать; собрались — накрыли платом серебряную тарелку, песни перстыю поют — кому взънется, тому сбудется; [Людмила] Ольга сидит задумавшись, мысли ее с милым другом — он в дальней стороне — давно нет вести — что-то он, здоров ли, жив ли</i>
4,5 6	<i>Но вот поставлено зеркало в пустой горнице — два прибора — наложили крюк на дверь — сидеть девушке до полуночи — пришла — села — покажись, милой друг — все тихо и молчит, вдруг затускло зеркало — послышался шум — крюк спал с двери — входит милой сам — я здесь, я за тобою, едем венчаться — страх уступил радости — скачут —</i>
7	<i>Сани летят, месяц светит — поле сияет — снег летит — кони пышут, милый друг молчит, бледен и уныл — Ольга посматривает на него с робостью, обвиняет его — он не отвечает и смотрит на месяц — скачут мимо церкви,</i>
8	<i>Она освещена; дверь отворена настежь; виден гроб; поют панихиду — Ольга закрыла глаза. И проскакали мимо — милый молчит и смотрит на месяц</i>
9	<i>Подымается метель, заносит дорогу; над санями летит черной ворон; кони фыркают; в стороне светится огонек; стоит уединенная избушка; кони мчатся к избушке;</i>
10	<i>Остановились; вдруг все исчезло, Ольга одна у избушки; боится отпереть; перекрестилась; стучится; нет ответа; оттирает</i>

11 12	<i>Что же, в избушке нет никого; на столе стоит гроб; перед гробом образ со свечою — Идти вперед страшно; назад — метель и вьюга; вошла, села в угол и плачет — упала перед образом, помолилась; села в угол.</i>
13	<i>Полночь была близко!.. Вдруг вьюга как будто затихла; в избушке [разлилось тихо] как будто кто-то вздохнул; Ольга оглянулась; подле нее сидел белый голубок; тихо вея к ней подлетел и к ней на плечо, все опять утихло</i>
14	<i>вдруг начал [трещит гроб, образа] колыхаться белый покров; свалился; мертвец начал двигаться; окостенелые руки раздвинулись; голубок полетел и сел к нему на грудь;</i>
15	<i>он силится встать и не мог; оборотил голову на Ольгу и страшно засверкал на нее глазами! Увы! Она узнала помертвевшее лицо своего друга!</i>
16	<i>Он силится говорить, но голос скрылся в его груди и слышалось одно дикое стенание! — вдруг вьюга сильнее прежнего завывала! в двери застучали; заунывные голоса запели венчальные песни... Ольга проснулась!</i>
17	<i>Она увидела себя на старом месте; перед зеркалом; утро уже занялось и светило в окно: за дверьми говорила ее мамушка: Отопри, мое дитя! Что так долго!..</i>
18 19	<i>Она вышла к ним бледная, унылая: Ах, что видела. Не добро предвещает мне этот страшный сон. Ах, что случилось с моим другом! Проходит день, проходит другой! она не пьет, не спит, не ест! [(нрзб) весть]: нет его!</i>
20 21	<i>...Ах! Ольга! почто жить! возненавидела свет, заключила себя в монастырь: там молитва и пр. По дороге пыль, скачет,</i>

Публикация плана графически воспроизводит текст Жуковского.

План № 1 представляет собой основные опорные пункты первоначального сюжета, где чередуются (1) эпизоды действия (приход, отъезд), (2) сцены описания, изображения (описание гаданья, изобр.(ажение) путешествия, изображение мертвеца и др.) и (3) состояния (унылость). Трагический исход сна (весть о смерти) отличается от финала бюргеровой «Lenoge», где героиня соединяется с мертвым женихом в могиле.

План № 2, являясь более подробным, демонстрирует существенные различия как с «Lenoge», так и с «Людмилой». Начальный диалог героини с матерью заменяется стилизованным обрядом святочных гаданий; сцены стремительного полета подлинника и «подражания», сохраняясь в «Светлане», переходят в более значимый эпизод (избушка с оживающим мертвым женихом); диалог-клятва верности страстному чувству («Что до мертвых, что до гроба...») трансформируется в органическую русскую идеальной натуре веру в Провидение. Поэтому страшное гадание разрешается счастливым пробуждением и вполне сказочным финалом (свадьбой).

В плане № 2 героиня названа Ольгой, вариант: «Людмила» (зачеркнут) (ср.: «Ольга» П. А. Катенина). Стилевая атмосфера более разнообразна и даже включает элементы художественности (контрасты полета сквозь вьюгу и неподвижной унылости мертвеца — см. фрагмент 7 плана). На стиль повлияла «страшная баллада»

1810 г. («Громобой»), в свою очередь уже отдельные характеристики мертвого жениха в «Светлане» (фрагменты 14, 15, 16 в нумерации Жуковского) предвещают «ужасы» «Старушки».

В плане появляются значимые реалии (метель, вьюга, голубок (был в № 1), черный ворон, зеркало), которые подвергнутся романтической символизации в окончательном тексте. Финал редуцирован до: («Села ~ Чу!.. в дали пустой гремит // Колокольчик звонкий») вместо: (*Проходит день, проходит другой! Она не пьет, не спит, не ест!*). В планах отсутствует поэтический эпилог — пожелание адресату баллады.

«Светлана» является плодотворным и оригинальным опытом создания литературной баллады на фольклорно-мифологической почве: это сказывается в использовании универсального мифологического сюжета о «злых мертвецах» (см.: *Созонович И.* «Ленора» Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской. Варшава, 1893; *Волков Р. М.* Славянские параллели к балладе Жуковского «Людмила» и «Светлана» // Учен. зап. Черновицкого ун-та. Черновцы, 1958. Т. 30. Вып. 6. С. 1—32); в этнографической стилизации обряда святочных гаданий (см.: *Губарева Р. В.* [*Иезуитова Р. В.*] Указ. соч. С. 175—196; *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 84—98); введении сказовой и диалогической песенной формы повествования, мифологических универсалиях (сон, гадание) и пр.

Воссоздавая атмосферу Святков (времени от Рождества до Крещения), Жуковский вводит архаические реалии языческого вопрошания судьбы. Ст. 1—14; 23—28; 44—57 «Светланы», как отмечают исследователи, имеют аналоги в произведениях М. Д. Чулкова. «Светлана» аккумулировала важнейшие балладные темы: предчувствие, возмездие, расставание и соединение, любовь, веру в Провидение как залог спасения. Эта баллада, несмотря на ее гармоничность, является парадоксальным выражением сути творческого мышления Жуковского. На уровне поэтики это связано с мотивами гадания и сна: метафизический трагизм бытия (онтологически и подсознательно) претерпевает метаморфозы, отражаясь в зеркале гадания, становясь инверсией «ужасного» сюжета в сновидении. Жуковский уловил хрупкое единство Жизни и Поэзии, выразив его в принципе игры, радостной открытости миру, богатству возможностей «чистой души» на путях веры в жизнь.

«Светлана», в отличие от «Людмилы», не была предметом бурных полемик, она сразу признается безусловной удачей Жуковского и в дальнейшем усваивается русской культурой даже не столько как балладный сюжет, сколько как образ и тональность.

Тем не менее, ореол восприятия складывается из разных оттенков, что связано не столько с оценкой самой баллады, сколько с культурным контекстом и меняющейся эстетической ситуацией. Н. И. Гнедич, упоминая «Светлану» в рецензии на переложение П. А. Катениным «Леноры» Бюргера, предостерегает ее «любезного творца» от бездарных подражателей: «Сердечно желаем, чтоб подражатели, которые до сих пор только его передразнивают, произвели что-нибудь подобное “Певцу во стане русских воинов” или “Светлане”» (СО. 1816. № 27. С. 3).

Кюхельбекер, при всем своем порой критическом отношении к романтической манере Жуковского, заметит: «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в “Светлане” и в “Послании к Воейкову” Жуковского» (Мнемозина. Ч. 2. 1824. С. 38; см. также: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 457). Белинский дает оценку «Светлане», исходя из понимания народности как

формы национального самосознания: «Светлана», оригинальная баллада Жуковского, была признана его *chef d'oeuvre*, так что критики и словесники того времени (она была напечатана в 1813 году, стало быть, тридцать лет назад тому) титуловали Жуковского *певцом Светланы*. В этой балладе Жуковский хотел быть народным (...) Содержание «Светланы» известно всем и каждому: оно самое *романтическое*, и вообще лучшая критика, какая когда-либо написана была о «Светлане», заключается в посвятельном куплете баллады:

В ней большие чудеса,
Очень мало складу». (Белинский. Т. 7. С. 170).

Для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной, которые должны были состоять 10 и 12 октября 1818 г., Жуковский перелагает начало «Светланы» прозой по-русски и здесь же по-немецки. Цитируем по публикации Л. Н. Киселевой: «Один раз в Крещенский вечерок девушки гадали: сняв с ноги башмачок, бросали его за ворота; пололи снег; слушали под окном; кормили счетным зерном курицу; топили ярый воск; клали золотой перстень, изумрудные серьги в чашу с чистою водою; разстилали белый плат и пели в лад над чашей подблюдныя песенки.

Тускло светится луна в сумерке тумана, молчалива и грустна милая Светлана. "Что с тобой подруженька? Вымолви словечко! Слушай круговой песни; вынь себе колючку. Ты красавец кузнец, ск.(уй) мне злат и нов венец, скуй золотое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налосе" (*Жуковский В. А. Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. № 96. Л. 3—3 об. См.: Киселева Л. Н. Жуковский-педагог // Пушкинские чтения в Тарту 3. Тарту, 2004. С. 227—228. Примеч. 44).*

«Светлана» стала эмоциональным и стилевым камертоном образа Татьяны Лариной. Эпиграф к пятой главе «Евгения Онегина» («О, не знай сих страшных снов // Ты, моя Светлана...») предполагает дальнейшую цепь ассоциаций (гадание и сон Татьяны—Светланы); сравнение-портрет («Тускло светится луна // В сумраке тумана — // Молчалива и грустна // Милая Светлана» («Светлана») и пушкинская Татьяна: «— Да та, которая грустна // И молчалива, как Светлана, // Вошла и села у окна» (третья глава); иронические реминисценции («Но стало страшно вдруг Татьяне... // И я — при мысли о Светлане // Мне стало страшно — так и быть... // С Татьяной нам не ворожить» (пятая глава).

В повести Пушкина «Метель» эпиграфом из «Светланы» (ст. 113—116; 127—134) воссоздается атмосфера заснеженной скачки сквозь выюгу, равнозначную непостижимой судьбе.

«Светлана», не достигая пушкинской глубины и объемности в создании женского национального характера, являет иное, не менее важное качество — всеми ощутимую сопричастность мелодии русской жизни, в которой сливаются летящий снег, молчаливая грусть, горящая свеча и стойкая верность.

Заглавие баллады стало поэтическим именем ее адресата — любимой племянницы Жуковского Александры Андреевны Протасовой (в замужестве Воейковой). См. об этом: Соловьев. Т. 1—2. Не случайно книга названа: «История одной жизни: А. А. Воейкова — «Светлана»». Образ, созданный в балладе, стал культурной проекцией судьбы этой одаренной, неординарной женщины, оказавшей благотворное влияние на жизнь и творчество А. И. Тургенева, В. А. Перовского, И. И. Козлова,

Н. М. Языкова, К. К. Зейдлица, родных и близких. Реальная жизнь, исполненная семейных драм и кроткой покорности судьбе, тяжелый недуг, завершившийся ранней смертью в 1829 г., на первый взгляд, противоречат лучезарному поэтическому посвящению-эпиллогу, но бытовое несоответствие «Жизни» и «Поэзии» лишь подчеркивает подлинность сути, единство сущности и образа.

Имя Светлана стало поэтическим прозвищем Жуковского в «Арзамасе», также отражая сущность его гармоничной, светлой, стремящейся к равновесию природы. Два факультативных персонажа баллады подарили имена арзамасцу А. А. Плещееву, обладавшему смуглым цветом лица (Черный Вран. В балладе (ст. 129—130): «Черный вран, свистя крылом, // Вьется над саями»), и А. С. Пушкину (Сверчок. В балладе (ст. 69—70): «Крикнул жалобно сверчок, // Вестник полуночи»). Вигель отмечает: «Я не спросил тогда, за что его назвали Сверчком, теперь нахожу это весьма кстати: ибо в некотором отдалении от Петербурга, спрятанный в стенах Лидея, прекрасными стихами уже подавал он оттуда свой звонкий голос» (*Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 2. С. 112*). Сверчок есть и в «Пустыннике».

По мотивам баллады в 1822 г. была поставлена «волшебная опера-баллада» «Светлана, или Сто лет в один день» (либретто А. П. Вешнякова, музыка Ш.-С. Кателя и К. А. Кавоса), а в 1825 г. «волшебное-аллегорическое представление» «Сон Светланы» (ИРДТ. Т. 2. С. 518, 522). Баллада положена на музыку А. А. Плещеевым (1832 г.), К. Арнольдом (1840 г.), отрывок «Раз в крещенский вечерок...» стал известным романсом А. Е. Варламова (1834 г.). По мотивам баллады в 1836 г. создана картина К. П. Брюллова «Гадающая Светлана». В конце 1830-х гг. появляется пародия М. А. Дмитриева на современных журналистов (Н. Полевого, Ф. Булгарина, О. Сенковского) «Новая Светлана», восходящая к тексту баллады Жуковского (см.: Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX века. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1. С. 265—278).

Строфика «Светланы» (14 стихов) отлична от «Людмилы» (12 стихов) и «Леноры» (8 стихов); баллада написана разностопным хореем (4343434343443), что способствует созданию сказово-повествовательного стиля. Р. В. Иезуитова сопоставила поэтическое описание святочных гаданий Жуковского с источниками переложения. Приводим фрагменты этих сравнений. (См.: *Губарева Р. В. [Иезуитова Р. В.] «Светлана» Жуковского (Из истории русской баллады) // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1963. Т. 245.*)

Ст. 1—14. *Раз в крещенский вечерок ~ Песенки подблюдны...* — У М. Д. Чулкова (Абевега русских суеверий. М., 1786. С. 150—154): «4. Лют олово или свинец, воск и золото в воду, загадывая прежде, и какое изображение выльется, то и верят крепко, что то в жизни с ними случится» (...) «5. Слушают под окнами, загадав прежде, и какое слово от бывших в избе услышат, то по тому и располагают свою судьбину». (...) «7. Полют снег, и в которую сторону бросит оной, то и слушает тамо, какая прежде собака залает, ежели толстым голосом, то быть ей за старым мужем, а когда тонким, то быть за молодым» (...) «9. Снимают ночью кур с насести и, принеся в горницу, дают клевать счетом пшеницу или другой какой зернистый хлеб: а по тому и отгадывают будущую свою участь» (...) «17. Бросают башмаки через ворота на улицу, и в которую сторону ляжет оной носком, в той стороне и быть ей замужем...».

Ст. 23—28. *Пой, красавица: «Кузнец, // Скуй мне злат и нов венец ~ При святом на-лое»...* — У Чулкова в «Собрании разных песен»: «Идет кузнец из кузницы, слава. //

Несет кузнец три молота // Кузнец, кузнец, ты скуй венец, // Ты скуй венец золот и нов, // Из остаточков золот перстень, // Из обрезочков булабочку, // Мне в том венце венчаться, // Мне тем перстнем обручатися, / Мне тою булавкой убрус притыкать» (Чулков М. Д. Сочинения. Т. 1. СПб., 1913. С. 765).

Ст. 43—56. *Вот, в светлице стол накрыт ~ Ужинать с тобою...* — У Чулкова: «Сидя в пустой горнице, смотрятся в зеркало: девица приходит в пустую комнату одна, принеся с собою два прибора, зеркало и свечу, ставит все оное в порядке на стол и, сев против зеркала, гадает: “суженой, ряженой, приди ко мне ужинать”. Минут за пять перед его приходом начинает зеркало тускнеть, а девушка протирает его нарочно для того приготовленным полотенцем; наконец придет некто и смотрится через ее плечо в зеркало» (Чулков М. Д. Абевега русских суеверий. М., 1786. С. 148).

Ст. 59. *С тайной робостью она...* — В автографе (РНБ. Оп. 1. № 14) и первой публикации: «С тайным трепетом она».

Ст. 78. *Яркими глазами...* — В автографе: «Яркими очами».

Ст. 80—81. *Вдруг в ее влетает слух // Тихий, легкий шёпот...* — В автографе и ВЕ: «Вот в ее влетает слух // Нежный, легкий шёпот».

Ст. 87. *«Радость, свет моих очей...* — В автографе: «О любовь моих очей».

Ст. 131. *Ворон каркает: печаль!..* — В автографе и ВЕ: «Вещий стон гласит печаль».

Ст. 133—134. *Чутко смотрят в темну даль, // Подымая гривы...* — В автографе: «Чудно смотрят в темну даль, // Воздымая гривы».

Ст. 169—170. *Все утихло... вьюги нет... // Слабо свечка тлится...* — В автографе: «Все затихло... вьюги нет... // Свечка слабо тлится».

Ст. 197—198. *Встрепенулся, развернул // Легкие он крылы...* — В автографе: «Встрепенулся, развернул // Белоснежны крылы».

Ст. 200—201. *Всей лишенный силы, // Простонав, заскрежетал...* — В автографе и ВЕ: «Вмиг лишенный силы, // Восстонав, заскрежетал».

Ст. 229—230. *Снег на солнышке блестит, // Пар алеет тонкий...* — В автографе: «Снег на солнышке горит, // Дым алеет тонкий».

Ст. 245—246. *Те ж на сладостных устах // Милы разговоры...* — В автографе: «Те ж в смеющихся устах // Нежны разговоры».

Ст. 262. *«Лучший друг нам в жизни сей...* — В автографе: «Нам хранитель в жизни сей».

Ст. 264. *Благ зжидителя закон...* — В автографе: «Нам [Хранителя] Создателя закон».

Ст. 276. *Как приятный ручейка...* — В автографе: «Как веселый ручейка».

Ф. Канунов; Н. Ветшева (обоснование датировки и публикация планов)

Ивиковы журавли

(«На Посидонов пир веселый...»)

(С. 39)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 125 об.—127) — белой, с незначительной правкой и разночтениями в ст. 169—184 (последние 2 строфы, см. постишные примеч.).

К о п и и:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 20—20 об. — рукою неустановленного лица.

2) РГАЛИ. Оп. 2. № 8а. Л. 4—8 об. — рукою неустановленного лица.

В п е р в ы е : ВЕ. 1814. Ч. 73. № 3. Январь. С. 200—205 с подзаголовком: «Баллада» и подписью: «Ж...», без примечаний.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х : С 1—5, БиП; в С 1—2 с подзаголовком: «Из Шиллера», датой: «1813» и примечаниями, которые впоследствии печатались во всех изданиях (см. постишные примеч.); в С 3 без даты, с подзаголовком: «Подражание Шиллеру»; в С 4, БиП — без даты и подзаголовка; в С 5 в подборке стихотворений 1810 г.

Д а т и р у е т с я : август-декабрь 1813 г.

Перевод баллады Ф. Шиллера «Die Kraniche des Ibykus» («Журавли Ивика»). Основанием для датировки служат дата первой публикации (третий январский номер ВЕ за 1814 г.) и положение автографа в рукописи, где ему предшествует текст стихотворения «Молитва детей» (август 1813 г., см. комм. в: Т. 1. С. 631 наст. изд.), а после него расположен автограф стихотворения «Кто б ни был ты — зефир, певец иль чародей!..» с датой: «1814. 12 января» (см. комм. в: Т. 1. С. 645 наст. изд.). Ср. также свидетельство А. П. Елагиной в ее краткой биографической записке о Жуковском, написанной для С. П. Шевырева, найденной в его бумагах и опубликованной М. П. Погодиным: «Весь 13-й год жили мы под Орлом, в деревне Протасовой; тут написал он [Жуковский] послание Воейкову, перевел “Ивиковых журавлей”, “Адельстана”, “Светлану”, “Пустынника” и почти все романсы и песни» (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 470). В оглавлении 9-го тома собрания сочинений Шиллера из библиотеки Жуковского против названия баллады «Die Kraniche des Ibykus» рукою поэта проставлена дата: «1813» (Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd 9/1).

Баллада «Die Kraniche des Ibykus», написанная Шиллером в 1797 г. и опубликованная впервые в «Musenalmanach für das Jahr 1798», восходит к эллинистическому преданию легендарного характера о насильственной смерти древнегреческого поэта 2-й половины VI в. до н. э. Ивика и саморазоблачении его убийц. Ивик родился в Региуме (Южная Италия), вел жизнь странствующего поэта, некоторое время жил при дворе Поликрата Самосского, тирана острова Самос (см. о нем в комм. к балладе «Поликратов перстень»). Легенда о смерти Ивика изложена в эпиграмме Антипатра Сидонского, у лексикографа Свида, в «Adagia» Эразма, в «De gebus Siculis» Фомы Фацелли (см. об этом: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. СПб., 1901. С. 431. Комментарий А. Г. Горнфельда). Но непосредственным источником сюжета баллады послужил, скорее всего, вариант предания, изложенный в трактате Плутарха «О болтливости». Ср.: «для слова, вырвавшегося из уст, словно из гавани, ни остановки не существует, ни якоря; мчас с шумом и звоном, оно ввергает сказавшего в великую и страшную опасность. (...) А большинство болтунов губит себя вовсе без причины. (...) И разве не подобным образом были пойманы убийцы Ивика, когда, сидя в театре, начали при виде журавлей со смехом перешептываться, что, мол, явились Ивиковы мстители? Между тем Ивик пропал уже давно, его разыскивали, и те, кто, сидя поблизости, услышали этот шепот, тотчас ухватились за это и донесли властям. Так, изблеченные, они были подвергнуты пыткам, и наказали их не журавли, а

болтливый зуд, заставивший проговориться в убийстве» (*Плутарх*. Сочинения. М., 1983. С. 467—471).

Баллада Шиллера имеет сложную творческую историю. Первоначально этот сюжет намеревался обработать Гёте, впоследствии оба поэта собирались создать свои версии сюжета в своеобразном творческом соревновании, наконец, в июле 1797 г. Гёте передал сюжет Шиллеру (подробнее см.: И.-В. Гёте. Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 361, 379, 380). 17 августа 1797 г. Шиллер отослал Гете текст готовой баллады с просьбой сделать на него замечания; письмо Гёте от 22 августа 1797 г. содержит подробную рецензию на балладу и рекомендации по ее доработке, которые были учтены Шиллером (Там же. С. 399, 400—402, 412—413); таким образом, текст баллады представляется до некоторой степени результатом совместной обработки сюжета двумя поэтами. Об основной идее баллады Шиллер отзывался следующим образом: «Я постараюсь придать этим журавлям, которые являются ведь воплощением рока, большую широту и значимость» (Там же. С. 405); «Между тем мое изложение не должно вступать в сферу чудесного, я намеренно избегал этого уже в черновом наброске, только оставил все это слишком уж неопределенным. Катастрофа [здесь: в смысле “развязка”. — О. Л.] должна объясняться простой, естественной случайностью. Эта случайность направляет полет стаи журавлей над театром; убийца находится среди зрителей, и хотя трагедия несколько не тронула, не потрясла его (этого я не думаю), однако она *напомнила* ему об его злодеянии, а стало быть, и о том, что происходило при этом; душа его занята этим, и, следовательно, появление журавлей как раз в этот момент должно паразитить его: он грубый и тупой парень, всецело подпадающий под власть мгновенного впечатления. При подобных обстоятельствах громкий возглас совершенно естествен (...) Балладу в ее нынешнем измененном виде я послал Бёттигеру, чтобы узнать у него, не противоречит ли в ней что-либо древнегреческим обычаям» (Там же. С. 412—413; Бёттихер Иоганн-Август, 1763—1825 — лейпцигский художник-гравёр, знаток античности).

Таким образом, распространенное мнение комментаторов собраний сочинений Жуковского о том, что русскому поэту оказался близок мотив эстетического воздействия искусства на душу зрителя, который Шиллер якобы ввел в свою интерпретацию античной легенды (см., например: Стихотворения. Т. 1. С. 391; СС 2. Т. 2. С. 459) не совсем соответствует авторской трактовке замысла. Скорее, из цитированного изложения замысла Шиллера явствует то, что немецкий поэт очень заботился о соответствии своего текста древним обычаям и древнему мировоззрению и последовательно стремился воплотить в своей балладе античную идею рока, проявляющего свои предначертания в цепи «простых, естественных случайностей». Ср. аналогичное мнение Гёте, который как раз и рекомендовал Шиллеру доработать текст именно в этом направлении: «Журавли как *перелетные птицы* должны образовывать целую стаю, которая и пронесется как над Ивиком, так и над театром; они появляются как природный феномен и, таким образом, встают в один ряд с солнцем и другими закономерными явлениями. Этим устраняется также элемент чуда, поскольку, в сущности, нет никакой надобности в том, чтобы это были те самые журавли, (...) и такая случайность, как мне представляется, и создает собственно таинственное и необычное в этой истории». И далее: «Meo voto [по моему мнению (*лат.*). — О. Л.] Ивик должен был бы встретиться с журавлями еще раньше, в пути, (...) пусть он увидит в этом доброе предзнаменование, а затем, попав в руки

убийц, пусть обратится к уже знакомым ему журавлям, своим спутникам, и призовет их в свидетели. (...) Как видите, я стремлюсь (...) превратить этих журавлей в протяженный и широкий феномен, который, как мне кажется, прекрасно может быть связан с протяженной и всеохватывающей нитью Эвменид» (Там же. С. 400, 402).

Мнение о главной идее баллады «Ивиковы журавли» как об идее катартического воздействия искусства на душу человека инспирировано скорее характером ее русского перевода, в котором Жуковский, бесспорно, акцентировал наиболее близкие ему мысли и образы. С формальной точки зрения перевод Жуковского близок к подлиннику: Жуковский воспроизводит метр, которым написана баллада Шиллера — четырехстопный ямб, однако разнообразит ритм повествования спондеями, практически отсутствующими в немецком стихе. В переводе точно соблюдается строфика — восьмистишная строфа из двух двустиший и четверостишия, а также рифмовка: парные женские и мужские рифмы в двух начальных двустишиях, перекрестные женские и мужские в заключительном четверостишии. Что же касается образно-смысловых и эмоционально-экспрессивных аспектов перевода Жуковского, то здесь русский поэт более свободен. Как отметил один из первых исследователей переводов Жуковского из Шиллера, В. Е. Чешихин-Ветринский, «это уже один из тех переводов Жуковского, в которых он проявляет энергию настроения, равносильного подлиннику. (...) Перевод “Ивиковых журавлей” замечателен прежде всего тою свободою, которую позволяет себе Жуковский, никогда при этом ею не злоупотребляющий; это уже — свобода мастера, свобода воспроизведения» (Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 35. Подробный анализ перевода с указанием всех значительных отступлений от подлинника см.: Там же. С. 35—43; см. также: Цветаев Д. В. Баллады Шиллера. Опыт объяснения. Воронеж, 1882. С. 100—111).

В своем переводе Жуковский заметно сгустил и без того напряженную эмоциональную атмосферу подлинника, усилив мотив судьбы, актуальный для Шиллера, лексическими новациями, ассоциативными идее рока и неотвратимого суда богов. В ст. 11, 45, 72 появляется оригинальный мотив небес как обители высшей справедливости. Ср.: «Слиянны с синевою небес» (нет соответствия в подлиннике); «Вы, журавли под небесами...» («Von euch, ihr, Kraniche, dort oben...» — «От вас, журавли, там, наверху...»); «Все озаряющий с небес...» («Der alles irdische bescheint...» — «Который озаряет все земное...»). В ст. 23, 25, 48 упомянуто отсутствующее в подлиннике имя верховного бога греческого олимпийского пантеона, Зевса, как символа высшей справедливости и неотвратимой кары за вину; в строфах, описывающих хор Эриний и впечатление зрителей, появляются оригинальные эпитеты: «страшный ряд зубов» (ст. 112), «дикий хор» (ст. 114), «страшный хор», «цепеня», «онемев» (ст. 118—120), «со страхом» (ст. 147), оригинальный стих «И всё, и все еще в молчаньи» (ст. 153), акцентирующие именно мотив эмоциональной силы воздействия искусства. Столь же оригинальные эпитеты в ст. 177 последней строфы: «И бледен, трепетен, смятенный...», а заключительные 3 стиха баллады (ст. 182—184) вообще можно считать полной сюжетной новацией русского поэта. Ср.: «Смущенный вид, склоненный взор // И тщетный плач был их ответом; // И смерть была им приговор» — «Die Scene wird zum Tribunal, // Und es gestehn die Bösewichter, // Getroffen von der Rache Strahl» («Сцена становится трибуналом, // И злоумышленники признаются, // Настигнутые лучом мести»). В результате плас-

тическая античная баллада Шиллера обрела мощный психологический подтекст в интерпретации русского поэта.

В восприятии перевода баллады «Ивиковы журавли» современниками можно отметить два аспекта. Во-первых, это высокая оценка переводческого мастерства Жуковского (ср. мнение Белинского: «В особенную заслугу Жуковскому здравый эстетический вкус должен поставить перевод баллад Шиллера: “Рыцарь Тогенбург”, “Ивиковы журавли”, “Кассандра”, “Граф Гапсбургский”, “Поликратов перстень”, “Кубок” (...) — все это переведено превосходно» (Белинский. Т. 7. С. 200. См. также: Там же. С. 213)). Во-вторых, баллада «Ивиковы журавли» воспринималась — так же, как и баллады «Людмила» и «Кассандра», — в качестве одного из репрезентативных текстов для этого жанра в интерпретации Жуковского. Об этом свидетельствует не только то, что название баллады было использовано в «Арзамасе» (имя «Ивиков Журавль» в арзамасском крещении получил Ф. Ф. Вигель, 1786—1856, литератор и мемуарист), но и то, что баллада «Ивиковы журавли» оказалась косвенно причастна к знаменитой полемике 1816 г. о балладе «Людмила» (подробнее об этом см. в комм. к балладе «Людмила»), хотя прямо и не была в ней упомянута. В 1815 г. П. А. Катенин, автор альтернативного перевода баллады Бюргера «Ленора» («Ольга», 1816) и концепции «русской баллады», написал балладу «Убийца», в которой на материале национальной жизни и в образном строе народной песни развит основной мотив сюжета «Ивиковых журавлей»: открытие тайного преступления в результате болтливости преступника, пораженного немим свидетельством природы, — журавлей Шиллера Катенин заменил месяцем — свидетелем преступления:

Взглянул, а месяц тут проклятый
И смотрит на меня,
И не устанет; а десятый
Уж год с того ведь дня

(Катенин П. А. Избранное. М., 1989. С. 36).

Таким образом, Катенин балладой «Убийца», по сути дела, начал полемику с Жуковским, противопоставив «русскую балладу» «античной балладе» Жуковского, как годом позже он противопоставил свою концепцию жанра простонародной «русской баллады» («Ольга») русифицированной «европейской балладе» («Людмила» Жуковского — вольное подражание балладе Бюргера «Ленора») и опыту национальной интерпретации жанра Жуковским (оригинальная баллада «Светлана» — первая публикация в 1813 г.). Стиль баллады Катенина «Убийца» впоследствии высоко оценил А. С. Пушкин в статье «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833, впервые — Литературные прибавления к Русскому инвалиду. СПб., 1833. № 26 от 1 апреля): «После *Ольги* явился *Убийца*, лучшая, может быть, из баллад Катенина. Впечатление, им произведенное, было и того хуже: убийца, в припадке сумасшествия, бранил месяц, свидетеля его злодеяния, *плешивым!* Читатели, воспитанные на Флориане и Парни, расхотались и почли балладу ниже всякой критики» (Пушкин. Т. 11. С. 221).

Ст. 1—2. *На Посидонов пир весельй, // Куда стекались чада Гелы...* — Начиная с С 1 Жуковский сделал к этим стихам следующее примечание: «Под словом Посидонов пир разумеются здесь игры Истмийские, которые отправляемы были на перешей-

ке (Истме) Коринфском, в честь Посидона (Нептуна). Победители получали сосновые венцы. Гела, Элла, Эллада — имена древней Греции». К этому примечанию следует добавить, что Истмийские игры проводились с 582 г. до н. э. каждые два или четыре года. Участники состязались в скачках (бог моря Посейдон — запрягатель колесниц и покровитель всадников), позднее к ним добавились состязания музыкантов. Ср. ст. 3: «Зреть бег коней и бой певцов...». В автографе имя бога моря в ст. 1 и ст. 13 дано в несколько иной транскрипции: «Поссидон», в прижизненных публикациях (ВЕ, С 1—3) — «Посейдон», канонический вариант транскрипции («Посидон») — начиная с БиП.

Ст. 10. *Вдали Акрокоринф и горы...* — Акрокоринф — акрополь города Коринфа. В ВЕ и С 1—3 разночтение: «Вдали Акрокоринфски горы» — вероятно, опечатка, поскольку это словосочетание не является топонимом, а в автографе стих читается «Вдали Акрокоринф и горы». Исправлено начиная с БиП.

Ст. 17—24. «*О спутники, ваши рой крылатый ~ Беду от страничек главы*»... — Строфа дописана Шиллером по рекомендации Гёте. Ср.: «Ивик должен был бы встретиться с журавлями еще раньше, в пути; пусть он сравнит себя, странника, с этими странствующими птицами, себя, гостя, с этими гостями; (...) затем, попав в руки убийц, пусть обратится к уже знакомым ему журавлям, своим спутникам, и призовет их в свидетели» — и ответ Шиллера: «Совершенно бесспорно то, что они [“Ивиковы журавли”] выиграли благодаря идее, которую вы подали мне относительно экспозиции» (И.-В. Гёте. Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. Т. 2. С. 402, 422).

Ст. 33. *К богам и к людям он взывает...* — В автографе, ВЕ и С 1—3 с разночтением: «К богам, ко смертным он взывает...»

Ст. 43. *Он слышит (взор уже угас)...* — В ВЕ, С 1—3 и БиП с разночтением: «Он слышит (взор его угас)». Окончательный вариант начиная с С 4; в автографе в канонической редакции.

Ст. 48. *Зевесов гром на их главу...* — В автографе, ВЕ, С 1—4, БиП: «Отмщенья гром на их главу...». Окончательный вариант начиная с С 5.

Ст. 62. *Пританов окружил народ...* — Притан — высшее должностное лицо в Коринфской республике. Во времена Ивика притан был заменен двумя провулами.

Ст. 65—80. *Но где их след? Кому приметно ~ Амфитеатра за толпой...* — Этот фрагмент баллады Шиллера, переведенной Жуковским в 1813 г., оказал бесспорное влияние на фрагмент оригинального замысла трагедии «Царь Эдип», написанной в 1843 г. по мотивам трех трагедий Софокла на сюжеты Фиванского цикла. Ср.:

Креон.	Лай от руки неведомых убийц Погиб. Их гибели желают боги.
Эдип.	Но где ж они? Кто темные отыщет Следы давно свершившейся вины? (...)
Эдип.	Но где Свершилося убийство? В доме ль царском Иль в поле? Здесь ли иль в земле чужой? (...)
Эдип.	И это скрытое велят нам боги Теперь разоблачить. Но кто узнает Убийцу тайного? Кто след к нему Укажет нам? С поднятой головою В сияньи Геллоса он, быть может, Меж нами ходит, смело издеваясь

Над нашею бедою! Как открыть
Его в толпе народа?

(Подробнее см.: Лебедева. С. 139—145).

Ст. 71. *Лишь Гелиос то зрел священный...* — К этому ст. Жуковский сделал в С 1 следующее примечание, впоследствии вошедшее во все издания: «Гелиос — имя солнца у Греков».

Ст. 90. *Сим торжеством соединенных?*.. — В автографе, ВЕ, С 1—3, БиП — с разночтением: «Сим торжеством совокупленных». Окончательная редакция начиная с С 4.

Ст. 96. *И тихо выступает хор...* — Примечание Жуковского: «Хор Эвменид (Эриний, Фурий). Сии богини, дочери Нощи и Ахерона, открывали тайные преступления, преследовали виновных и мстили им на земле и в аде». Печатается начиная с С 1.

Ст. 112. *Являя страшный ряд зубов...* — В автографе, ВЕ, С 1—3 с разночтением: «И кажут страшный ряд зубов...». Канонический вариант — начиная с БиП.

Ст. 121—136. «*Блажен, кто незнаком с виною ~ Но не покинем вас и там*»... — Эти строфы баллады Шиллера представляют собой вольную переработку двух партий хора Эриний из трагедии Эсхила «Эвмениды», заключающей трилогию «Орестея»: в балладе описано именно ее представление (что является анахронизмом, поскольку Эсхил родился в 525 г. до н. э. и первый раз участвовал в драматическом агоне в 500 г.). Ср.:

Х о р.	Скройся под землю он, Будет и там Настигнут. Мечь на главу свою, Дерзкий, навлек, — и мечь Его найдет. И на распутии — казнь!
	(Пролог, парод, антистрофа III);
Х о р.	Заведем хоровод! Вкруг убийцы кружить, Песнь убийце сложить Нам подземная Муза внушила — И воспеть наш удел: человеческих дел Быть бессонною стражей — велела. Правый суд — скорый суд. Тех не тронет наш гнев, Чьи от солнца не прячутся руки, Ибо чисты они, беспорочная жизнь Протекает, счастливая, в мире. На того ж, кто укрыл, как сея муж под плащом Обагрённые кровию длани, Мы донос принесем, мы улики сберем, И на тяжбе убитых на том присягнем, И возмездия стребуем данн
	(Эпизодий второй, парод II).

(Цит. по: Эсхил. Трагедии (в пер. Вяч. Иванова). М., 1989. С. 166, 171).

Ст. 145—152. *И зритель — зыблемый сомненьем ~ Но скрыта от дневных лучей...* — Строфа дописана Шиллером по совету Гёте: «Кроме того, я вставил бы после 14-го

стиха [здесь имеется в виду строфа, по счету первой редакции баллады 14, в окончательном же варианте — 18. — *О. Л.*], когда Эриннии уже удалены, еще один стих, чтобы изобразить настроение народа, в которое его привели слова хора (...), тогда как теперь 15-й стих начинается слишком громко и значительно». Замечание Гёте, относящееся к психологической достоверности мотивировок в развитии сюжета, было учтено Шиллером: «Пока еще мне не ясно, как изменить переход к возгласу убийцы, хотя я чувствую, что здесь нужно кое-что сделать». И далее: «мне кажется, что новая строфа, которую я посвятил фуриям, служит более точной их характеристике, недостававшей вначале» (И.-В. Гёте. Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. Т. 1. С. 400, 405, 422). Эту строфу Жуковский перевел наиболее свободно и работал над ней особенно внимательно. Ст. 147—149 («Со страхом мнит о Силе той ~ Скрываясь, неизбежима») имеют в автографе и первой публикации существенные различия с каноническим вариантом: «О той ужасной Силе мнит, // Что судией над нами бдит, // И, тайная, непостижима...». Окончательный вариант — начиная с С 1.

Ст. 169—184. *И всем сердцам в одно мгновенье ~ И смерть была им приговор...* — Две заключительные строфы баллады были первоначально переведены в другой редакции; в автографе этот вариант окончания перечеркнут, и рядом записан окончательный текст. Приводим первоначальную редакцию этих строф:

Сильней час от часу смятенье;
И вдруг во всех в одно мгновенье
Мелькнула мысль: то мщенья час!
То Эвменид сокрытых глас!
Певцу возмездие готово!
Себе убийца изменил!
К суду и тот, кто молвил слово,
И тот, кем он внимаем был.

И бледен, трепетен, смятенный,
Незапной речью обличенный,
Исторгнут из толпы злодей...
Перед седалище судей
Он привлечен с своим клеветом;
Амфитеатр судищем стал,
Один лишь плач убийц ответом
И смерти суд на злобных пал.

О. Лебедева

Варвик

(«Никто не зрел, как ночью бросил в волны...»)
(С. 45)

Автографы:

1) РГАЛИ. Оп. 3. № 8 («Долбинские стихотворения II»). Л. 2, 3—4 об. — черновой (кроме 1—3 строф), без заглавия с датой в конце: «27 октября».

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 13. Л. 6 — черновой набросок ст. 1—4, под заглавием: «Ромуальд».

3) РГАЛИ. Оп. 1. № 13 («Долбинские стихотворения I»). Л. 26—30 об. — белой с поправками, озаглавлен: «Варвик».

К о п и я (РГАЛИ. Оп. 1. №. 2. Л. 26—30 об.) — сделана разными почерками.

В п е р в ы е: Амфион. 1815. Апрель. С. 59—66, под заглавием: «Варвик»; подписано: «С Аглин(ского). Жуковский».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП, С 1—5 (в С 1—4 — отдел «Баллады», с заглавием: Варвик (Подражание Саути); в С 4 без подзаголовка, отнесено к 1814 г.; в С 5 датировано 1814 г., с названием: «Варвик. Баллада. (Из Саути)».

Д а т и р у е т с я: 24—27 октября 1814 г.

Баллада Жуковского является переводом баллады английского поэта-романтика Р. Саути «Lord William» (1798). «Варвик» входит в состав так называемых «Долбинских стихотворений» (см.: Т. 1 наст. изд. С. 678—682), написанных в октябре 1814 — начале января 1815 г. В обеих тетрадах «Долбинских стихотворений» «Варвик» внесен в списки произведений, созданных Жуковским долбинской осенью: Ед. хр. 13. Л. 1 под № 6 и Ед. хр. 8. Л. 1 с указанием времени написания — 24—27 окт(ября), под № 7. Баллада вошла также в хронологическую роспись долбинских стихотворений (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25) под названием «Варвик», с указанием той же даты (24—27 октября). Однако первоначальный черновой набросок ст. 1—4 под заглавием «Ромуальд» свидетельствует о том, что Жуковский пытался перевести балладу Саути одновременно со «Старушкой...». Автограф № 2 находится в окружении долбинских стихотворений, датируемых 8—13 октября, непосредственно перед наброском первых строф «Старушки...». Вот как выглядел первоначальный черновой набросок:

Ромуальд
Никем не видим бросил в волны
Артура злой Варвик,
И слышали одни безмолвны
Скалы младенца крик.

В письме А. И. Тургеневу от 1 декабря 1814 г. Жуковский сообщал о том, что «прошедшие октябрь и ноябрь были весьма плодотворными», что им «переведены 4 баллады да две сочинены» (ПЖТ. С. 131—132). Одной из этих 4-х переводных баллад был «Варвик». 12 декабря 1814 г. в письме к А. И. Тургеневу же поэт подведет общий итог долбинских баллад: «Новые баллады, кажется, не хуже первых, и только 2 в страшном роде» (ПЖТ. С. 132). Здесь имеются в виду «Баллада о старушке...» и «Варвик».

Сам характер работы Жуковского над переводом, как свидетельствуют черновой и белой автографы, указывает на то, что переводчика в первую очередь интересует фантастико-мистическое мировосприятие, пришедшее в баллады Саути из раннехристианских хроник и народной поэзии. Интересно, что и сам Саути в примечании к балладе подчеркивал именно ее фантастический характер: «The story of this ... ballad ...wholly imaginery» (см.: The poetical works of R. Southey... P. 46). Однако Жуковский еще более усиливает элемент «чудесного», который в переводе обуславливает все: и сюжетное движение, и жанрообразующие принципы. В этом смысле «Варвик» никак нельзя назвать заимствованием готового западного образца. Прежде всего, Жуковский строит свое повествование вне рациональной логики.

Так, в строфе 17 у Жуковского описано явление призрака в толпе гостей (ср. у Саути строфу 17: «I bade thee with a father's love // My orphan Edmund guard — // Well, William, hast thou kept thy charge! // Now take thy due reward» (Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 432). Это сверхъестественное, ирреальное событие, отсутствующее в балладе Саути, никак не мотивируется у Жуковского и воспринимается как данность. Фантастическое явление призрака усиливает общую атмосферу исключительности, невероятности, являясь крайним случаем этой исключительности.

Такой же тенденцией объясняются значительные отклонения от подлинника в строфах 25—27. Жуковский, опустив все «будничные» детали, сосредоточивается на изображении индивидуального поведения героя в экстремальной ситуации; все привычное, считающееся нормальным, опущено переводчиком. В связи с этим же строфы 8 и 9 распространяют одну строфу подлинника (5-ю): «But never could Lord William dare // To gaze on Severn's stream; // In every wind that swept its waves // He heard young Edmund scream» (Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 428). Внесены свои акценты переводчиком и в финал баллады. В подлиннике гребец кричит лорду Вильяму, чтобы он протянул руку ребенку, который протягивает к нему свои руки. Этого обращения нет в переводе, а мысль о гибели преступника усилена стихом 145.

Жуковский явно чуждается прямого морализирования. Он стремится проникнуть в сложную диалектику добра и зла. Ему важно не столько осуждение, сколько проникновение в природу чувства, которое оказывается неподвластным логике и может привести человека к гибели вопреки здравому смыслу, предупреждениям и т. д. Особая атмосфера «жизни на отлете от обыденного» (*Душина Л. Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975. С. 13) подчеркивается Жуковским и особой композицией баллады. Очень вольно переводя большую часть текста, он сохранил в ней авторское созвучие первой и последней строф, обрамляющих исключительное событие атмосферой обыденности. Обращают на себя внимание строфы 4, 5 и 6. Они вставлены Жуковским и представляют собой описание картины природы, открывающейся с высоты замка. Эти строфы свидетельствуют о тяготении Жуковского к усложненным приемам передачи эмоционально-психологической атмосферы происходящего: он использует живописно-зрительные и музыкально-звуковые средства.

Работа Жуковского над балладой была связана и с поисками художественных средств, обновляющих русскую поэзию, упорядочивающих ее слог, совершенствующих ее стиль. Отсюда изменение Жуковским размера подлинника (у Саути чередование 4-стопного ямба женского стиха с рифмованными мужскими 3-стопными — Жуковский конкретно для «Варвика» создал, по выражению С. А. Матяш, «метрический уникум» — разностопный ямб 5353), имен и названий (последнее обусловлено и звукописью текста). Переводчик вырабатывает особый слог, совершенство и красоту которого признавали даже его литературные противники. Он избегает неправильного построения фразы, грубости, прозаичности лексики, придает своему стилю эмоционально-лирическую окраску, богатство образных ассоциаций, использует смелые метафоры. Этим также объясняется ряд отступлений от подлинника и характер правки автографов, а позднее и текста первой публикации (см. комментарий).

«Варвик» находится в ряду тех баллад Жуковского, которые вызвали недоумение критики, осуждавшей его за «странный выбор предметов» («мертвецы, привидения, убийства, освещаемые луною» // *Вигель Ф. Ф.* Воспоминания. М., 1864. Ч. 3. С. 135—

136. По его же воспоминаниям, Жуковский, «как будто предрекая будущий жребий, дал Николаю Тургеневу имя убийцы и страдальца Варвика» (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 170)). Баллада дала прозвище и П. И. Полетике — «Очарованный Челнок». Мотивы «Варвика» иронически обыгрывались самим Жуковским в протоколе заседания «Арзамаса» от 24 декабря 1816 г. Перечисляя присутствовавших на заседании, секретарь указывает: «Прибавил бы я и Варвик, но этот Варвик не исполнил обета и еще не утопил ни одного беседного *Эдвина* и не вступил еще как повелитель в святилище Арзамаса» (Арзамас-2. Кн. 1. С. 379).

С очевидным неприятием выбора предмета изображения Жуковским выступили и Мерзляков, и Гнедич. «Ах, любезный творец “Светланы”, за сколько душ ты должен будешь дать ответ? Сколько молодых людей соблазнил ты на душегубство? Какой предвижу я ряд убийц и мертвецов, удавленников и утопленников» (из статьи Гнедича — СО. 1816. Ч. 31. № 27. С. 4). Однако, как справедливо указывает исследователь, подобное неприятие диктовалось более глубокими причинами: осознанием того, что с появлением баллады связан переход к новой, романтической поэзии. Критика осмысляла важнейшие в эстетическом плане свойства баллады — производимый ими сдвиг в восприятии реальности в сторону диалектики, проникновения в самую суть сложности природы человека и его отношений с миром. Баллады Жуковского уже невозможно было оценивать в категориях нормативной поэтики классицизма. Именно это обуславливает то, что баллада, несмотря на многочисленные протесты, прочно завоевала передовые литературные позиции уже в 1810-е годы (см.: Иезуитова. С. 83—101).

По мотивам баллады Ф. Толстым в 1819 г. был исполнен лист гуашью, хранящийся в Государственной Третьяковской галерее (см.: Кузнецова Э. В. Федор Петрович Толстой. М., 1977. С. 103. В 1852—1853 гг. на основе рисунка он написал картину «Варвик»).

Ст. 9—12. *Стоял среди цветущия равнины ~ Повсюду видел взор...* — Напротив этих стихов сбоку в черновом автографе записаны следующие стихи: «Разлуки жизнь вспоминаешь! // Им красен свет! // Хотеть прогнать его — страданье, // А пользы нет!» (далее все черновые варианты, кроме специально оговоренных, приводятся по тексту чернового автографа).

Ст. 16. *В струях его дрожал...* — «В зеркале вод дрожал».

Ст. 18. *Закат сквозь редкий лес...* — «Вечерний луч играл» (зачеркнуто).

Ст. 19. *И трепетал во дремлющем Авоне...* — «Там свод небес», «Лазурный свод небес в Авоне».

Ст. 24. *И вторил лес рогам...* — Ниже этого стиха в черновом автографе записаны и зачеркнуты такие два стиха: «И при луне — когда все засыпали // И тихий брег пустел».

Ст. 25. *Спешил, с пути прохожий совратясь...* — «И пешеход», «Сворачивать с пути», «Чтоб в Эрлингоф», «И пешеход с дороги совратился» — все зачеркнуто. В беловом автографе и в первой публикации этот стих читался так: «Спешил, пришлец, с дороги совратясь...»

Ст. 30. *Вотще в его глазах...* — Ср. вариант в черновом автографе и в «Амфионе»: «Вотще в его очах».

Ст. 40. *И бледный, страшный лик...* — В С 4—5 читается «И бледный, странный лик», что, по-видимому, являлось опечаткой. В черновом автографе ниже этого сти-

ха записаны два следующих: «К святым местам за ним // Лишь привиденье бродит» (зачеркнуто).

Ст. 47. *И бедности веселый посетитель...* — «Невинность и приветливый сожитель» (зачеркнуто).

Ст. 53. *Он наступил...* — В автографе и публикации «Амфиона» читаем: «И он настал...».

Ст. 57. *Ужасный день: от молний небо блещет...* — «Ужасен был сей день! От молний все блистает!», «И страшен был сей день!» (зачеркнуто).

Ст. 58. *Отсюда вихрей стон...* — В публикации «Амфиона»: «Гроза со всех сторон».

Ст. 68. *Пронзительных очей...* — «Задумчивых очей» (зачеркнуто).

Ст. 69. *И день угас...* — «Проходит день» (зачеркнуто).

Ст. 70. *Но и в тиши ночной...* — «Но и во мгле ночной» (исправлено здесь же).

Ст. 73. *И мнит он зреть пришельца из могилы...* — «Пред ним стоял пришелец» (зачеркнуто).

Ст. 75. *В чертах болезнь, лик бледный, взор унылый...* — «Лик сумрачный, лик бледный, взор унылый» (зачеркнуто).

Ст. 79. *Каким молил он быть отцом Эдвину...* — «Когда молил он сироту Эдвина» (зачеркнуто).

Ст. 81—82. *«Варвик, Варвик, свершил ли данно слово? // Исполнен ли обет?...»* — «Варвик, Варвик, что сделал с сиротою! // Где сей Эдвин? Варвик, давай ответ!» (зачеркнуто).

Ст. 85. *Воспрянул он...* — «Проснулся он» (зачеркнуто).

Ст. 90. *Раздался смутный крик...* — «Его зовущий крик» (зачеркнуто).

Ст. 93. *И к берегу он мчится — под стеною...* — В тексте, опубликованном в «Амфионе», было: «И к брегу он стремится. — Под стеною...»

Ст. 107. *Молчит пловец...* — «И вдруг ему пловец» (зачеркнуто).

Ст. 108. *Им слышен тяжкий стон...* — «Эдвинов тяжкий стон».

Ст. 109. *На спутника уставил кормщик очи...* — «На спутника пловец подымет очи» (исправлено здесь же).

Ст. 111. *«Нет, просвистал в твой парус...* — «Нет! Просвистал в тумане».

Ст. 113. *Правь, кормщик, правь, не скоро челн домчится...* — «Правь, кормщик, правь! Спешь!», «Спешь, спешь, правь, кормщик!» (все зачеркнуто).

Ст. 115—116. *Умолкнули... плывут... вот снова мнится // Им слышен тяжкий стон...* — В С 5: «...вот снова мнится // Им слышать тяжкий стон» (очевидно, это была опечатка).

Ст. 117. *«Младенца крик!..»* — В черновом варианте и в «Амфионе» читалось: «Младенца вопль!»

Ст. 119—120. *«Правь, кормщик, правь, река покрыта мглою, // Кто там его найдет?...»* — В журнальной редакции эти стихи читались так: «Правь, кормщик, правь, река одета мглою, // Где взор его найдет?», в черновике последний стих был такой: «Как взор его найдет?», а в беловом автографе: «Где взор его найдет?»

Ст. 122. *Ужасно умирать...* — «Как страшно умирать!»

Ст. 124. *Тебя на помощь звать?..»* — «Тебя на жалость призывать!»

Ст. 127—128. *«Еще его не видим мы очами; // Но он... наш видит челн!..»* — «Он еще не может манить к себе руками, // Вотще младенца стон!»

Ст. 129. *И снова крик слабющий...* — В варианте, опубликованном в «Амфионе», было: «И снова крик и томной, и...»

Ст. 134. *Как дым прозрачный, мгла...* — «Как тень в прозрачной мгле»

Ст. 142. *К младенцу протянул...* — «Смятенно протянул».

Ст. 144. *К его руке прильнул...* — «К руке его дитя прильнул».

Ст. 150. *Исчез в водах...* — В черновом автографе и в журнальной редакции было: «Исчез в волнах...»

Ст. 152. *Убийцы страшный крик* — «Его последний крик!» (зачеркнуто).

И. Айзикова

**Баллада,
в которой описывается,
как одна старушка ехала на черном коне вдвоем,
и кто сидел впереди**

(«На кровле ворон дико прокричал...»)

(С. 50)

Автографы:

1) РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 13. Л. 6—7 об. С заглавием: «Баллада, в которой описывается, как одна киевская старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел [позади нее] впереди» (строфы 1—23); л. 9 об.—11 — строфы 24—47, с датой: «14 октября» в начале (л. 6) и «19 октября, понедельник» (л. 11) (1814).

2) ПД. Р. 1. Оп. 9. № 8. Л. 1—3 об. — белой, с заглавием: «Баллада, в которой описывается, как одна киевская старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди».

3) РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 52 об.—53 — черновой, начинается со ст. 161 («И он предстал весь в пламени очам» до конца), с датами рукою Жуковского: «20 марта» (л. 52 об.) и «24 марта» (л. 53) (1831).

4) ПД, без шифра (на секретке — см.: Стихотворения. Т. 1. С. 393) — белой.

К о п и и:

1) РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 1—2 об. — авторизованная. Поверх заглавия «Старушка» рукою Жуковского написано: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне самдруг, и кто был с нею другой».

2) ПД. Ф. 57. Оп. 4. № 222. Л. 1—7 об. — из архива С. Г. и М. Н. Волконских (по архивной описи). С началом, отличным от окончательного: «На кровле вран печально прокричал». Жуковским вписаны стихи 163—168.

3) РГБ. Елаг. 22/12. Л. 26—28 об. — рукою А. П. Елагиной, с правкой Жуковского.

4) ПД. № 27765. Л. 1—6 об. — писарская, 1830-х гг., под заглавием: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне самдруг и кто был другой».

5) ПД. Ф. 119. Оп. 8. № 10 (архив К. Д. Кавелина. Л. 1—4, из бумаг Д. А. Янькова). С началом, отличным от окончательного: «На кровле вран печально прокричал».

6) РНБ. Оп. 1. № 15. Л. 20—23 об. — под заглавием: «Старушка», на бумаге 1820 г. — рукою А. А. Воейковой.

Впервые: БиП.

В прижизненных изданиях: С 4—5 (в С 4 в отделе «Баллады» без подзаголовка, в С 5 датирована 1814 г., с подзаголовком: [Подр(ажание) Саути].

Датируется: 14, 15, 17, 19 октября 1814 г. — 10 марта 1831 г.

Вольный перевод баллады Р. Саути «The old woman of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her» (1799). Источником баллады, как указывает Ц. С. Вольпе, послужил латинский текст, датируемый IX в. (852 г.), представляющий рассказ о берклейской ведьме, которая, умирая, просила сына вымолить ей прощения у Бога. Исследователь указывает и на другие средневековые источники сюжета баллады (см. подробно об этом, а также о бытовании легенды, в которой скрестились в конечном итоге разные культурные традиции, включая средневековую церковную русскую литературу, старинные русские и украинские поверья: Стихотворения. Т. 1. С. 394). Баллада входит в состав долбинских стихотворений. В хронологической их росписи (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25) значится под названием «Старушка» и помечена датами «14—19 октября». В жанрово-тематических росписях в первой рабочей тетради (РГАЛИ. Оп. 1. № 13. Л. 1) значится под заглавием «Старушка» под № 8, во второй тетради (РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 1) — под этим же номером и заглавием с добавлением дат «14—19 октября». В «Общем оглавлении» С 5 (РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 75) внесена в список произведений, написанных в 1814 г.

Черновой автограф редакции 1814 г. записан во второй долбинской тетради. Более поздняя беловая копия его (рукой А. А. Воейковой, на бумаге 1820 г.) хранится в подборке разрозненных листов, составляющих № 15 в фонде РНБ — Жуковским здесь пронумерованы цифрами «4» и «5» слоги (стопы) в первых двух стихах. Текст сходен, как указывает Ц. С. Вольпе, с беловым автографом, хранящимся в ПД (без шифра, на секретке), за исключением ст. 3 (см.: Стихотворения. Т. 1. С. 347). Последний из известных нам черновой автограф баллады находится в РНБ (№ 30), его авторизованная копия, помеченная Жуковским датой: «10 марта 1831 г.», — там же, в тетради № 36. Предшествующий этой поздней редакции беловой автограф, в котором уже отражено начало переработки текста по цензурным соображениям, хранится в ПД (Р. 1. Оп. 9. № 8). Таким образом, работа над «Старушкой» растянулась с октября 1814 г. по март 1831 г.

Первое упоминание о балладе находим в письме Жуковского А. И. Тургеневу от 20 марта 1814 г.: «...вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде. Не думай, чтобы я на одних только чертях хотел ехать в потомство» (ПЖТ. С. 128). В первоначальной редакции СС. 153—156 и 157—160 даны в обратном (по сравнению с С 5) порядке. Ст. 161—168, 177—180 коренным образом отличаются от редакции С 5 (см. постишный комментарий). Во всех этих стихах, как и в подлиннике, речь идет о появлении Сатаны и о реакции на это людей (отсюда упомянутое изменение порядка строк, хотя первоначально Жуковский пошел за последовательностью, предложенной Саути), о том, как он входит в храм, прикасается к гробу, как разрываются цепи и т. д. Жуковский в процессе работы даже усиливает, по сравнению с оригиналом, не только мотив наказания Старушки за ее преступление, но и страх, ужас, он нагнетает атмосферу сдвига, произошедшего в мире, в сторону от Божественного к дьявольскому. Сатана изображен здесь всемогущим, и этот факт имеет

универсальное значение, влечет за собой всеобщий хаос, дисгармонию (см. об этом подробно: *Шестаков С.* Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. С. 40, 43). По этой же причине, по-видимому, Жуковский в первой же редакции снимает географическую определенность действия (Беркли). Правда, позднее была попытка озаглавить балладу «О том, как одна киевская старушка...», но это заглавие было снято.

Вместе с тем, Жуковский приспособливает содержание английского подлинника к православному сознанию русского читателя, отсюда изменение (или введение в текст) некоторых деталей. У Саути, например, к старушке является сын-монах и дочь-монахиня, Жуковский оставляет только чернеца, который может принять исповедь грешной своей матери. Ст. 31 «Власы невест в огне волшебном жгла» внесен Жуковским, ориентирующимся на русские народные поверья. Кроме того, у Жуковского священники над гробом старухи служат «собором» (у Саути указано, что их было 50), в храме «у образов» горят свечи «из воска ярого» (в подлиннике — просто «при свете свечи»), гроб в балладе Жуковского свинцовый, у Саути — каменный. У Жуковского: «Помост пред Царскими дверями» — у Саути просто «полцеркви»; дьячки в стихарях, кадила с ладаном — всего этого нет в английском тексте. При этом у Саути монах и монахиня всю ночь «перебирают с молитвой четки», священнослужитель, кроме свечи, держит в руках посох — это опущено Жуковским.

Переводя балладу, Жуковский изменил ее ритмическую структуру, передав тонический стих Саути ямбом и не сохранив внутрисклоновых композиционных приемов (появляющихся в отдельных строфах внутреннему рифму, прием расширения строфы до 5 и 6 стихов). Таким образом, текст баллады уже в его ранней редакции при сравнительно небольшом объеме оказался необычайно емким: в нем взаимодействуют самые разные традиции — от средневековой западноевропейской легенды до английского предромантизма (в частности, традиции «озерной школы») и зрелого русского романтизма (во многом связанного с христианскими православными идеями).

В конце 1814 — начале 1815 г. Жуковский представил балладу, уже включенную им в план собрания сочинений, в цензурный комитет. 12 апреля 1815 г. он писал А. И. Тургеневу: «Балладу *Старушка* в Москве не пропустили; постарайся, чтобы того же не случилось в Петербурге» (ПЖТ. С. 145). Но и в Петербурге печатать балладу было запрещено. В середине 1820-х гг. Жуковским предпринимались новые попытки напечатать балладу. В альбоме С. Д. Полторацкого находится текст баллады под названием «“Ведьма”. Баллада. Перевод В. А. Жуковского», он предназначался для публикации в МТ (в разделе «Изящная словесность»). Весь текст здесь зачеркнут красными чернилами, внизу надпись цензора: «Баллада “Старушка”, ныне явившаяся “Ведьмой”, подлежит вся запрещению, как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом» (РС. 1887. Т. 61. С. 485).

Между тем читающая публика была знакома с балладой. Хорошо известен, например, факт чтения поэтом баллады во дворце, во время которого, по легенде, одной из фрейлин стало дурно. Эту легенду имеет, вероятно, в виду один из героев (граф) «Комедии против комедии» М. Загоскина, представленной 3 ноября 1815 г. в Санкт-Петербурге. Вот фрагмент его монолога из первого явления второго действия: «Вот, например, один из моих знакомых читал недавно при дамах свое сочинение: лишь только он начал, то у всех, кто мог его понимать, волосы стали

дыбом; в половине чтения сделалось многим дурно, а под конец одна дама упала в обморок и лежит теперь при смерти в горячке. — Вот истинно пиитические стихи» (*Загоскин М.* Комедия против комедии или Урок волокитам. СПб., 1816. С. 38). Об одном из таких предстоящих чтений сообщается в *post scriptum*'е записки Жуковского к баронессе Черкасской:

Во вторник ввечеру
Я буду, если не умру
Иль не поссорюсь с Аполлоном,
Читать вам погребальным тоном,
Как ведьму черт унес,
И наугаю вас до слез.

(См.: Записка к баронессе. Т. I. С. 351 наст. изд.)

М. А. Дмитриев вспоминал: «В то время, когда я в первый раз видел Жуковского у моего дяди (т. е. 1813 или 1814 года), у него были уже приготовлены к печати два тома его сочинений (...) Он давал моему дяде свою рукопись на рассмотрение, она была и у меня; я читал ее и помню, что в ней была уже баллада “Старушка” из Саути, которой, однако, нет ни в одном из первых изданий. Она была напечатана уже гораздо позже. Елена Петровна Балашова, жена министра, сказывала мне, что Жуковский читал эту балладу у них в доме, что она не понравилась многим дамам, слушавшим это чтение, и что они отсоветовали Жуковскому ее печатать» (Жуковский в воспоминаниях. С. 124).

Чтобы опубликовать «Старушку», Жуковскому пришлось коренным образом переработать редакцию 1814 г. Изменения были внесены, главным образом, в финал. Жуковский добавил ст. 137—140 (они есть уже в беловом автографе ПД. Р. I. Оп. 9. № 8), где описывается шум у ворот храма в последнюю ночь, здесь опять нагнетается атмосфера страха. Но самое главное: поэт убирает рассказ о том, как Сатана вошел в храм. Приведем варианты ст. 163—164: «Но не дерзнул войти он в Божий храм // И ждал пред дверью сокрушенно». Ниже записано «Через порог никто ступить не смел, // Но что-то страшное там ждало; // Всем чудилось, что там пожар горел, // Что все от зарева сверкало (зачеркнуто) // Что все в окрестности пылало» — все зачеркнуто (см. № 30), сбоку еще один вариант: «И в храм никто войти не смел, // Ждал он ужасный, разъяренный, // И весь в огне огромный Божий храм // Казался печью раскаленной» (эти стихи несколько раз зачеркивались, восстанавливались: Жуковский пытался сохранить образ раскаленной печи, но в конце концов все было зачеркнуто — РНБ. № 30). Окончательный вариант ст. 163—164 (БиП и С 5) звучал так: «Но не дерзнул войти он в Божий храм, // И ждал пред дверью раздробленной». Переработке подверглись и ст. 165—168, 177—180 (см. комм.).

Следы продолжения работы над текстом баллады находим в авторизованной копии (№ 36). Здесь появляется новый вариант ст. 3 (см. комментарий), окончательный вариант ст. 4 — в обоих случаях убирается момент назидательности. Появляется окончательный вариант ст. 96 — пространство, где будет происходить ужасное событие, ограничивается. Вариант ст. 131 усиливает контраст, который в полной мере проявляется в финале. Ст. 163—164, 165—168, 177—180, записанные в их ранней редакции, зачеркнуты, сбоку рукой Жуковского вписаны варианты, вошедшие в С 5.

В первой публикации появились окончательные варианты ст. 30, 32, 52, 131, 148. Окончательный вариант ст. 1, 3, 15 встречаем только в тексте, подготовленном Жуковским для С 5 (см. постишный комментарий). Правка, вероятно, была вызвана стремлением усилить мотив миражности, зыбкости мира, скрывающего за видимым благополучием невидимую трагедию. Такая двуплановость дает возможность философского толкования сюжета, многосложного эмоционального восприятия. Итак, изменив строфы, где речь идет о появлении Сатаны в храме, и внося мотив его побега оттуда, Жуковский и в окончательной редакции, принятой цензурой, сохраняет самое главное — балладную атмосферу исключительного, отходящего от устоявшихся норм, которую как ни в какой другой балладе Жуковского можно назвать ситуацией «на отлете» (Л. Н. Душина). Такая атмосфера заставляет читателя переживать все происходящее остро, как в первый или последний раз.

Баллада Жуковского оказалась остроконфликтной в обеих редакциях, представляя собой картину сложной индивидуальной психологии и морали. Проникая в диалектику добра и зла, Жуковский все более чуждается прямого морализирования. Центр тяжести в обоих текстах перенесен с осуждения, звучащего у Саути, на трагические обстоятельства и внутреннее переживание их героями, которые запечатлены в момент тяжелейшего испытания. Уже в редакции 1814 г. Жуковский демонстрировал новые принципы лиризма, усложненные приемы передачи картины мира: намеки, недосказанность, живописно-зрительные и музыкальные средства. Многое из этого восходит к поэтике фольклорной баллады (3-частный сюжет — повторение с нарастанием, рефрены и др.). Тем более показательно, что эти свойства остались в редакции 1831 г. Наконец, через всю творческую историю баллады проходит заметная ориентация Жуковского на народную этику и философию, что сказалось не только в мотиве суда, но и в настойчивом проведении идеи могущества Сатаны, который в народном сознании, как известно, всегда присутствует (в отличие от канонического христианского) как антипод Бога, равный ему по силе влияния на человека.

Саути знал о существовании перевода Жуковского и, возможно, о его цензурной истории. Рассказал ему об этом А. И. Тургенев (см. его письмо от 10 августа 1828 г. к Н. И. Тургеневу: Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 114). В предисловии к т. 6 своего Собрания сочинений (1838) Саути писал, полемизируя с теми, кто воспринимал балладу как пародийную: «Совсем по-иному была она воспринята в России, где после того, как была переведена и опубликована, она была запрещена по той единственной причине, что дети слишком боялись ее. Об этом мне рассказал один русский путешественник, посетивший меня в Кезике» (цит. по: Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 593).

Баллада оказала очень большое влияние на современников Жуковского. Самым ярким примером является повесть «Вий» Н. В. Гоголя, воздействие баллады на которую устанавливается многими исследователями. Пародийный образ Жуковского в поэме «Дом сумасшедших» А. Ф. Воейкова во многом определялся мотивами и образами его «Баллады о старушке». Мотивы баллады иронически обыгрывались на заседаниях «Арзамаса» (см., например, ответ С. С. Уварова П. А. Вяземскому на заседании, состоявшемся 24 февраля 1816 г. // Арзамас-2. Кн. 1. С. 330; с этим же встречаемся в мемуарных свидетельствах С. С. Уварова от 8 января 1851 г. — Там же. С. 32). В письме Жуковского П. А. Вяземскому от 12 января 1816 г. находим шу-

точное стихотворение, являющееся собственным пародическим перепевом «Баллады о старушке...»:

Макар сквозь сон в каморке прокричал:
 Шутихин слышит и бледнеет!
 Ужасну весть Макар ему сказал;
 Шутихин в трепете потеет
 И вопит скорбно: «Где мой дед седой?
 Ему соврать мне слово дайте!
 Пора в театр! в исходе час шестой!
 Скорей, скорей! не опоздайте!»
 И к толстяку приходит дед седой —
 Его услышано посланье!
 И пролог он приносит под полой
 Острожского издания!
 Но лишь к одру подносит пролог он,
 Вся туша страшно застенала!
 Как шум райка ее протяжный стон,
 Как будто ложа засвистала!
 «Ах, удали свой пролог, дед седой!
 Уже не в пользу мне читанье!»
 Был страшен вид его главы пустой,
 И в пузе слышалось бурчанье!
 «Вся жизнь моя в грехах погребена!
 Я полоумный сочинитель!
 Твоя ж душа от смысла спасена!
 Ты будь от смысла мне спаситель!»

(См.: Арзамас-2. Кн. 2. С. 345—346).

Известно, что арзамасцы окрестили Старушкой С. С. Уварова. Самого Жуковского Пушкин называл «певцом Громобоя и Старушки» (Пушкин. Т. 13. С. 40).

Ст. 1. *На кровле ворон дико прокричал...* — В ранней рукописной редакции, а также в первой публикации: «На кровле вран печально прокричал».

Ст. 3. *Понятно ей, что ворон тот сказал...* — Варианты были следующие: «Печальну весть ей черный вран сказал» (РНБ. № 15), «Ужасну весть ей черный вран сказал», «Понятно ей, что вещей вран сказал» (РНБ. № 36. Последний вариант сохранился и в первой публикации).

Ст. 4. *Слегла в постель, дрожит, хладеет...* — В ранней редакции: «Над ней час смерти тяготест» (№ 15), «Слегла в постель, (уж кажется) дрожит, хладеет» (№ 36).

Ст. 15. *Как смерти крик ее протяжный стон...* — В ранних редакциях и первой публикации было: «Как смерти глас ее протяжный стон».

Ст. 17. *Не подноси ко мне святых Даров...* — Святые Дары — освященные хлеб и вино, которые символизируют в православии и католицизме Тело и Кровь Христову, хранящиеся в православной церкви в дарохранительнице для тех верующих, которые не смогли присутствовать на причастии. Вкусая хлеб и вино, — причащаясь — верующие приобщаются ко Христу.

Ст. 30. *Я кровь младенцев проливала...* — В ранней редакции было: «Я кровь младенцев похищала».

Ст. 32. *И кости мертвых похищала...* — В редакции 1814 г. стих читался так: «И кости мертвых отрывала».

Ст. 52. *Из воску ярого горели...* — В ранней редакции было: «Из воску белого горели».

Ст. 76. *В помост пред Царскими дверями...* — Имеются в виду Царские врата, двухстворчатая дверь в центре иконостаса, соединяет алтарь с остальным храмом.

Ст. 81. *Поют дьячки все в черных стихарях...* — Стихарь — церковное облачение дьяконов и дьячков.

Ст. 96. *Перед начатием моления...* — В ранней редакции: «По совершении моления» (№ 15), в поздней авторизованной копии (№ 36) исправлено и дан окончательный вариант.

Ст. 103. *Молитву клир усерднее творит...* — Клик в христианской церкви — совокупность священнослужителей и церковнослужителей.

Ст. 131. *Смелей дьячки на крылосах поют...* — В копии, сделанной рукой Протасовой: «И стихло всё! Дьячки смелей поют»; в поздней авторизованной копии: «И тихо всё; дьячки смелей поют».

Ст. 139. *Как будто степь песчаную оркан...* — Оркан (германизм — от нем. *Orkan* — ураган).

Ст. 148. *Поднять глаза не смеет в страхе...* — Вариант первой редакции: «Главу поднять не смеет в страхе».

Ст. 163—164. *Но не дерзнул войти он в Божий храм // И ждал пред дверью раздробленной...* — В ранней редакции стихи читались так: «И вокруг него огромный Божий храм // Казался печью раскаленной». В поздней авторизованной копии этот вариант зачеркнут, сбоку Жуковским вписано: «Но не дерзнул войти он в Божий храм // И ждал пред дверью раздробленной»; в позднем черновом автографе: «Но не дерзнул войти он в Божий храм // И ждал пред дверью сокрушенно», ниже еще один (зачеркнутый) вариант: «Через порог никто ступить не смел, // Но что-то страшное там ждало, // Всем чудилось, что там пожар горел, // (Что все от зарева сверкало) Что все в окрестности пылало» (так читается строфа и в беловом автографе — П.Д. Р. 1. Оп. 9. № 8). Ниже дан еще один вариант: «И в храм никто войти не смел, но там // Ждал он, ужасный, разъяренный, // И весь в огне огромный Божий храм // Казался печью раскаленной» — вариант несколько раз зачеркивался и снова восстанавливался (РНБ, № 30). В первой публикации эти стихи читались так: «Но не дерзнул войти он в Божий храм, // И ждал пред дверью раздробленной».

Ст. 165—168. *И с громом гроб отторгся от цепей ~ Они рассыпались золою...* — В ранней редакции стихи читались так: «Едва сказал: «Исчезните!» цепям — // Они рассыпались золою; // Едва рукой коснулся обручам — // Они истлели под рукою». В поздней авторизованной копии этот вариант зачеркнут, сбоку рукой Жуковского вписан вариант, вошедший в БиП и С 5. В позднем черновом автографе: «Вдруг тяжкий гроб отторгся от цепей // (И с громом гроб сорвался» — зачеркнуто), далее записан приведенный выше вариант, вошедший в первую публикацию и в С 5.

Ст. 169—170. *И вскрылся гроб. Он к телу вопиёт: // «Встань! иди вослед владыке!»...* — В позднем черновом автографе: «И вскрылся гроб (вдруг голос к ней — зачеркнуто) и к телу в нем // (Ужасный глас: Восстань! Иди вослед — зачеркнуто) (извне пришло — зачеркнуто) Сквозь дверь пришло: Иди к владыке». В авторизованной копии 1831 г. было: «Сквозь двери (враг — зачеркнуто): встань, иди к владыке» — зачеркнуто.

Ст. 177—180. *Шатайся, пошла она к дверям ~ И, как пожар, пылали очи...* — В ранней редакции 1814 г. было: «И ко вратам пошла она с врагом... // Там зрелся конь чернее ночи. // Храпит и ржет и пышет он огнем, // И как пожар пылают очи». — В поздней авторизованной копии этот вариант был зачеркнут и сбоку вписан тот, что вошел в БиП и С 5, за исключением ст. 179, который читался в БиП так: «Храпел и прыгал там». В позднем автографе было: «Шатайся, пошла она к дверям, // (Там ждал — зачеркнуто) Огромный конь чернее ночи // (Храпел — зачеркнуто) Ярился (под седоком — зачеркнуто) Храпел и прыгал там // (Рдели очи, глаза горели — зачеркнуто) И как пожар пылали очи» (№ 30).

Ст. 181—182. *И на коня с добычей прынул враг; // И труп завыл; и быстротечно...* — В ранней редакции: «И на коня добычу взбросил враг // И сел вперед и быстротечно», в поздней авторизованной копии этот вариант исправлен на тот, который стал окончательным. В позднем автографе была попытка исправить ст. 181: «И с громом на коня добычу взбросил враг» — зачеркнуто.

Ст. 183. *Конь полетел, взвивая дым и прах...* — В позднем автографе Жуковский пытался найти другой вариант: «Он поскакал», «И взвизгнул конь» — все зачеркнуто.

И. Айзикова

Алина и Альсим

(«Зачем, зачем вы разорвали...»)

(С. 56)

Автографы:

1) РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 2 об., 4 об., 6—7 об. — черновой, перемежается работой над балладами «Варвик», «Эльвина и Эдвин», с вариантом заглавия: «Минвана и Альсим», с датировкой: «27 октября» в начале и «30 октября» в конце.

2) ПД. № 9625 — белой (10 строфа), со слов: «Разлуки жизнь воспоминанье...» (ст. 73—80), в альбоме А. П. Зонтаг (л. 5 об.).

Копии:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 30. Л. 19—22 об. — рукою А. П. Киреевской.

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 2—7 — рукою неизвестного лица.

3) РГАЛИ. Оп. 1. № 10. Л. 23—26 об. — рукою неизвестного лица.

Впервые: Амфион. 1815. Кн. VI. Июль. С. 100—110.

В прижизненных изданиях: С 1—5 (С 1—4 в рубрике «Баллады»); БиП.

Датируется: 27—30 октября 1814 г.

Баллада «Алина и Альсим» является переводом романса «Les constantes amours d'Alix et d'Alexis. Romance sur un air Langedocien» французского поэта, представителя стиля рококо в литературе Франсуа-Огюстена Паради де Монкрифа (1687—1770). Монкриф известен как поэт и прозаик, как автор комедий «Ложная магия» (1719), «Дельфийский оракул» (1722), пародийного сочинения «История кошек» (1727), балета-феерии «Власть Амура» (1733) и других произведений, вошедших в его собрание сочинений (Oeuvres, 1751—1768). Монкриф состоял членом Французской академии, был музыкантом, актером, придворным чтецом королевы Марии, жены Людовика XV (1710—1774).

Работа над переводом баллады приходится на долбинский период творчества Жуковского и ведется параллельно с работой над балладами «Варвик», «Эльвина и Эдвин». Об этом свидетельствуют как черновой автограф баллады, так и составленные поэтом хронологические и жанрово-тематические списки долбинских стихотворений (подробнее об этом см. комментарии к долбинским текстам О. Б. Лебедевой в т. I наст. изд. С. 678—682).

Перевод Жуковского является, по выражению И. М. Семенко, точным по своей установке (Семенко. С. 161). Текст Монкрифа стилизован в духе поэзии средневековых трубадуров (Оверн, Маркабрю, Рюдель, Бертран де Борн), писавших на провансальском языке «ок» (*lange d'oc*), на что указывается и в заглавии романса. В стиле оригинала значимы архаические элементы, которые Жуковский сумел передать и в переводе (см.: Зарубежная поэзия. Т. 2. С. 600, 602). При этом наивная архаичность стиля позволила русскому поэту в значительной степени сосредоточиться на «внутреннем» сюжете баллады (Семенко. С. 179). Жуковский изменяет имена героев (у Монкрифа — Аликс и Алексис), силлабический стих оригинала передает сочетанием четырехстопного и двухстопного ямбов (о разностопных ямбах Жуковского см.: *Матли С. А. Жуковский и русская стиховая культура XVIII — первой половины XIX в. // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 86*). В черновом автографе баллады имелась заключительная 30-я строфа:

Алины бедной приключенье —
 Урок мужьям:
 Не верить в первое мгновенье
 Своим глазам!
 Застав с женою армянина
 Рука с рукой,
 Молчите — есть тому причина;
 Идет домой!

(РГАЛИ Оп. 3. № 8. Л. 7—7 об.).

Это автограф из собрания И. Н. Розанова, описанный в статье К. А. Марцишевской (*Марцишевская К. А. «Alix и Alexis» Монкрифа в переводе Жуковского: по неизданному автографу // Труды Орехово-Зуевского пед. ин-та. Кафедра языка и литературы. 1936. С. 54—67*). Впоследствии при напечатании поэт отказался от этой строфы. О причинах отказа см.: *Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 58*.

Изучение всех автографов и копий баллады позволяет выделить несколько эстетически значимых для нее контекстов. Прежде всего это автобиографический контекст произведения, в котором нашли поэтическое воплощение личные взаимоотношения Жуковского с М. А. Протасовой и ее семьей (об этом см.: Зейдлиц. С. 65; Загарин. С. 161, 163; Веселовский. С. 169). Созданная в долбинскую осень 1814 г., баллада «Алина и Альсим» вместе с другими стихотворениями этого периода рассматривается как целостное художественное единство, как переломный этап в судьбе и творческой эволюции поэта. Одновременно долбинский контекст актуализирует лироэпическую, жанровую, тематическую, стилистическую поэтику баллады, раскрывает ее «промежуточное» положение между «высокой» («Императору Александру», «Певец в Кремле», «Аббадона») и «домашней» поэзией. Балладный контекст Жуковского 1808—1814 гг. позволяет говорить о системности жанрово-

го мышления поэта в процессе работы над переводом «Алины и Альсима». Так, в 1810 г. на обложке немецкого издания сочинений Бюргера среди 28 балладных источников упоминается и роман Монкрифа «Алексис и Аликс» (Янушкевич. С. 82). Затем в письме к А. И. Тургеневу от 1 декабря 1814 г. Жуковский хронологически сближает и тематически противопоставляет баллады «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», с одной стороны, и «Варвик», «Балладу о старушке» — с другой. Ср.: «Переведены четыре баллады... (...) Новые баллады, кажется, не хуже первых, и две только в *страшном* роде» (ПЖТ. С. 132). Общая структура этой баллады, включающая в себя развернутый сюжет борьбы героев с судьбой, сюжет «обручального обета», психологический конфликт между рациональным и эмоциональным, надличностным и личностным восприятием мира, «внешнее» и «внутреннее» время действия, экзотический колорит, стилистическую близость к лирике Жуковского 1810-х гг., органически вписывается в процесс внутренней эволюции жанра как лироэпического произведения (подробнее об этом см.: *Степанничева Т. Н.* Баллады Жуковского: границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре. Тарту, 1998. С. 97—110). Наконец, франкоязычный контекст этой баллады позволяет соотнести ее с размышлениями Жуковского о связи чудесного и обыкновенного при чтении эстетических трактатов Лагарпа, Вольтера, Батте, Шатобриана, с его переложениями 1806—1810-х гг. из «легкой» французской поэзии (Парни, Делиль, Мильвуа), с переводом стихотворения Монкрифа «Прошли, прошли вы, дни очарованья...» (1816), актуализирующего тему жизни-воспоминания (см. раздел «Жуковский и французская литература» // Семинарий. С. 152—154).

В сознании современников баллада «Алина и Альсим» воспринималась как оригинальное произведение Жуковского, развивающее устойчивые образы и мотивы его лирики. Ср.: «Вариации из (...) Монкрифа (...) все на одну тему — тоску любви, тихую радость, жертву любви, свидание за гробом» (*Полевой Н. А.* Баллады и повести В. А. Жуковского // *Полевой Н., Полевой К. С.* Литературная критика: Статьи, рецензии 1825—1842. Л., 1990. С. 219). По мнению Белинского, эта баллада имела для своего времени «великое достоинство» (Белинский. Т. 7. С. 171).

«Алина и Альсим» неоднократно служила источником для оригинального и пародийного литературного творчества. Так, арзамасское прозвище Д. В. Давыдова (1784—1839) — Армянин — упоминается в документах этого литературного общества (Арзамас-2. Т. 1. С. 463). Много реминисценций из этой баллады встречается у Пушкина. Например, высказывается предположение об «арзамасской» перелицовке баллады «Алина и Альсим» в «Черную шаль» (1820). Ср.:

В покои отдаленный вхожу я один...
Неверную деву лобзал армянин.

Не взвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел

(Пушкин. Т. 2. С. 151).

Подробнее об этом см.: *Немзер А.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 2. Тарту, 2000. С. 58—59. См. также мотивы возможной ревности и верной жены, генеральский титул мужа Татьяны, «знаковое» имя княжны Алины, ответ Татьяны Онегину, сближающие балладу Жуковского с романом «Евгений Онегин». Ср.:

Но шпор незантый звон раздался,
И муж Татьяны показался...

(Пушкин. Т. 6. С. 189).

Также ср. мотив переодевания и определенное сюжетное сходство баллады с драмой Лермонтова «Маскарад» (1835):

Нина (слабо):

Прощай, Евгений!

Я умираю, но невинна... ты злодей...

(Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1.
Л., 1980. С. 364).

Подробнее об этом см.: *Вольперт Л. С.* От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. 1. (Новая серия). Тарту, 1994. С. 67—84. Отзвуки баллады «Алина и Альсим» содержатся и в пародийном стихотворении А. К. Толстого «Вонзил кинжал убийца нечестивый...», направленном против М. Д. Деларю.

Ст. 1—2. *Зачем, зачем вы разорвали // Союз сердец?...* — В оригинале речь идет о «злых родителях». Жуковский опускает это выражение, имеющее слишком явный автобиографический подтекст (Стихотворения. Т. 1. С. 396).

Ст. 23—24. *«Нет, дочь моя, за генерала // Тебя отдам»...* — Ср. у Монкрифа: «Дочь моя, я хочу твоего брака // С Советником».

Ст. 25—26. *И в монастырь святой Ирины // Отвозит дочь...* — В оригинале упоминается монастырь Святой Марии.

Ст. 105—112. *Блистала красота младая ~ Еще милей...* — Эти стихи, по мнению Белинского, «проникнуты самым обаятельным романтизмом» (Белинский. Т. 7. С. 170).

Ст. 203—206. *«Альсим, я верной быть женою ~ Все покорись»...* — В автографе И. Н. Розанова эти строки первоначально звучали так:

Альсим, Альсим, давно другому

[Рука дана] Я отдана,

У алтаря клялась святому

Я быть верна

(Стихотворения. Т. 1. С. 396).

И. Поплавская.

Эльвина и Эдвин

(«В излучине долины сокровенной...»)

(С. 63)

Автограф (РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 5—5 об.) — черновой, с первоначальным заглавием: «Эдвин и Эмма», зачеркнутым и исправленным на: «Эльвина и Эдвин», с датой: «28 октября» в начале автографа и «30 октября» в тексте между 6 и 7 строками.

Копии:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 12—14 об. — рукою неизвестного лица с записью в конце: «Сей случай может служить образцом нежной любви, но только в натуре ее нет».

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 10. Л. 27—29 об. — рукою Александра Страфонова (по архивной описи).

В п е р в ы е: Амфион. 1815. Февраль. С. 77—81 — с подзаголовком: «Баллада», с подписью в конце: «С англич(ского). Жуковский».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 1—5 (в С 1—3 в рубрике: «Баллады» с указанием в оглавлении: «Подражание Маллету. 1814»), БиП.

Д а т и р у е т с я: 28—30 октября 1814 года.

Свободный перевод баллады «Edwin and Emma» («Эдвин и Эмма») шотландского поэта, драматурга и публициста Дэвида Маллета (D. Mallet, or Malloch, 1705—1765). Баллада «Edwin and Emma» была создана в 1720-е годы, в период дружбы Маллета с Джеймсом Томсоном, автором «Времен года». В библиотеке Жуковского (Томское собрание) «Edwin and Emma», как и другая знаменитая баллада Маллета «William and Margaret», отмечена в Сводном оглавлении в последней книге шеститомного издания «Choice of the best poetical pieces of the most eminent English poets» (Описание. № 808) горизонтальной черточкой среди других произведений, привлёкших внимание Жуковского.

До Жуковского перевод баллады Маллета был сделан С. Б. (С. С. Бобровым) под названием «Селим и Фатъма. Древняя быль. Подражание Маллетовой английской балладе *Genrix и Эмма*» // Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 3. № 6. (см.: Левин. С. 276).

В Долбинской тетради (РНБ. Оп. 1. № 77) на л. 25 находится роспись по дням занятий и произведений, написанных с конца сентября до середины ноября 1814 года. Даты 28, 29 и 30 октября объединены фигурной скобкой, против которой написано: «Алина и Альсим», «Эдвин и Эльвина».

Баллада «Edwin and Emma» заинтересовала Жуковского созвучием sentimentalного сюжета о любви и смерти разлученных сердец с глубокими личными переживаниями поэта, связанными с отказом дать согласие на брак Жуковского и Маши ее матерью, Е. А. Протасовой. «В балладе “Эльвина и Эдвин”, — пишет К. К. Зейдлиц, — мы читаем как будто содержание разговоров с Екатериною Афанасьевной» (Зейдлиц. С. 64).

С балладой «Алина и Альсим» она составляет своеобразное единство, элегическую вариацию одной темы: листы автографа «Эльвины и Эдвина» расположены внутри черновика баллады «Алина и Альсим», а Жуковский свою героиню в автографе называет не только Эммой и Эльвиной, но и Алиной (л. 5 об.), и Мальвиной (л. 5), как звали героиню «Пустынника».

«Подражая» Маллету, Жуковский сохраняет характерную для баллады «Edwin and Emma» сентименталистскую поэтизацию обыкновенной жизни простых людей («A humble cottage» [скромный домик] переводится как «стояла хижина // Смирной покоя уголок»); насыщает текст мотивами и образами кладбищенской элегии («гроб», «предчувствие суило», «готов покров могильный», Эдвин «часто по кладбищу (...) ходил среди крестов», Эльвина «вблизи кладбища шла», «выла (...) полночная сова»); акцентирует чувствительность героев баллады («В очах веселый пламень чувств, // А в сердце простота»).

Вместе с тем Жуковский в своем «подражании» отходит от сентименталистского канона. Ставя вслед за Маллетом героев в ситуацию нравственного выбора («Как не признать отцовской власти? Но как же не любить?»), Жуковский говорит о «всесильной любви». Поэт, освобождая сюжет от бытовых подробностей, расчищает

художественное пространство баллады для действия универсальных сил — любви, жизни, смерти. Так, из состава действующих лиц исключается сестра Эдвина, препятствующая любви брата. Жуковский элегизирует балладу, меняет размер (у Маллета 3- и 4-стопный ямб с мужскими окончаниями (4343), в «Эльвине и Эдвине» — разностопный ямб с женскими и мужскими окончаниями). Но вместе с тем вслед за Маллетом Жуковский стремится сохранить балладную разговорную структуру. У Маллета это достигается отсутствием рифмовки первой и третьей строк (абвб), у Жуковского — за счет резкого сокращения 3 и 4 строк, что нарушает поэтический ритм.

В. Г. Белинский, не без иронии пересказывая сюжет двух баллад — «Эльвина и Эдвин» и «Пустынный», — демонстрирующий характер «романтизма средних веков», дает высокую оценку созданиям поэта: «(...) должно заметить, что в то время, когда появились на русском языке обе эти баллады, они были важны для воспитания в обществе человеческого чувств и не могли не действовать на нравственное образование новых поколений» (Белинский. Т. 7. С. 176).

Ст. 3—4. *Стояла хижина, смиренной // Покоя уголок...* — В автографе: «Стояла хижина» (в первой публикации — хижинка) (цветущий, счастливый, приятный — зачеркнуто) покоя уголок. (Далее все черновые варианты даются по тексту автографа.)

Ст. 13. *Всех юношей Эльвина восхищала...* — «Всех юношей Мальвина восхищала».

Ст. 19. *В очах веселых пламень чувства...* — «В его душе, очах блистали чувства».

Ст. 29. *Лишь золото любил отец Эдвина...* — «Увы! корысть любил отец Эдвина».

Ст. 33. *С холодностью смотрел старик суровой...* — Варианты в автографе: «С бездушием» (зачеркнуто); «Рассудочно» (зачеркнуто); «С холодностью смотрел старик суровый».

Ст. 41. *Прелестный вид, пленительные речи...* — Варианты: «Где милый взор и сладостные речи»; «Где нежный взор и сладостные речи».

Ст. 60. *Несчастный увядал...* — Первоначальные варианты: «Уж увядала жизнь» (зачеркнуто); «Несчастный увядал».

Ст. 76. *Лик бледный, слабый глас...* — Варианты: «Лик бледный потухал»; «Взор слабый, бледный лик».

Ст. 93. *Но... вот и въявь уж слышится Эльвине...* — «Но вот и въявь уж слышится Алине!»

Ст. 98. *Бледна, и свет в очах ее темнел...* — «Бледна, и свет в очах ее слабел».

Э. Жиликова.

Ахилл

(«Отуманилася Ида...»)

(С. 67)

Автографы:

1) РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 106 — белой 1-й строфы, с заглавием: «Начало баллады: Ахилл».

2) РНБ. Оп. 1. № 25. Л. 23—24 об. — белой (1—5 строфы); л. 31—33, 34—38 (6—10 строфы), с указанием рукою М. А. Протасовой в начале: «Романово», в конце: «Вильна».

3) РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 8—8 об. — черновой (11—23 строфы), с датой вместо заглавия: «1—3 ноября».

4) РНБ. Ф. 588 (М. П. Погодин). Оп. 3. № 237. Л. 1 — черновой 3-х заключительных строф (24—26 строфы).

К о п и и:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 1. Л. 9—11 — рукою неустановленного лица.

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 30. Л. 9—12 — рукою А. П. Киреевской (текст идентичен автографу № 3), с правкой Жуковского, на бумаге с водяным знаком 1812 г.

В п е р в ы е: ВЕ. 1815. Ч. 79. № 4. Февраль. С. 243—251.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 1—5 (С 1—4 в рубрике «Баллады»); везде с датой: «1814» и примечаниями (см. реальный комментарий); БиП. Разночтения в ст. 61, 73, 165, 183—184 и др. (см. постишный комментарий).

Д а т и р у е т с я: ноябрь-декабрь 1812 г. — 1—3 ноября 1814 г.

Творческая история баллады «Ахилл» с максимальной полнотой и последовательностью воссоздана в 4-х известных автографах. Этапы работы над текстом баллады не только позволяют точно ее датировать, но и говорить об обстоятельствах, вызвавших ее появление.

Беловой автограф первой строфы находится в рабочей тетради Жуковского сразу же вслед за стихотворением «Нина к своему супругу» — с датой: «1812 года 1 июня». Автограф, включающий текст 1—10 строф и являющийся отражением следующей стадии творческого процесса благодаря указаниям М. А. Протасовой: «Романово» и «Вильна», позволяет говорить о связи баллады с событиями Отечественной войны 1812 г.: пребыванием Жуковского при главной квартире русской армии и штабе Кутузова в селе Романове (ноябрь 1812 г.) и его лечением в госпитале Вильны (декабрь 1812 г.). В этом смысле начало работы над балладой не только было вызвано Отечественной войной 1812 г., но и берет свои истоки в атмосфере поэтической рефлексии Жуковского об участии в ней. Стихотворение «Певец во стане русских воинов», законченное 13—20 октября (его черновая редакция с пометами: «Октября 13. Чернь» и «Кончено 20-го» находится непосредственно перед текстом автографа № 2), и послание «Вождю победителей» (10 ноября) стали теми ориентирами, которые определили направление мысли и характер форм ее выражения в античной балладе. Античный материал органично вписался в реальные события русской истории.

Исследователи творчества Жуковского давно уже обратили внимание на связь баллады «Ахилл» с «Илиадой» Гомера. Так, С. П. Шестаков в статье «В. А. Жуковский как переводчик Гомера» заметил: «Эпизоды, намечаемые в балладе: плач Ахилла о Патрокле, грозное явление его перед врагами на краю рва ахейского укрепления для устранения их и освобождения из их рук трупа погибшего друга, предсказание его вещим конем близкой смерти его самого — составляют значительную часть переведенного Жуковским отрывка из Илиады» (Чтения в Обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина при Импер. Казанском ун-те. Казань, 1902. Вып. 22. С. 8). А. Н. Егунов, игнорируя факты творческой истории баллады и опираясь лишь на ее первую публикацию, говорил о зависимости Жуковского «от гнечичевских переводов отрывков из Илиады, напечатанных в январской книжке “Вестника Европы” за 1815 год» (Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 221—222).

Ц. С. Вольпе в своем комментарии к балладе, опираясь на суждение С. П. Шестакова об отражении в «Ахилле» интереса Жуковского к античности и Гомеру, пишет: «Но если содержание “Ахилла” восходит к “Илиаде”, то самый характер разработки стихотворения с античным сюжетом Жуковскому подсказал Шиллер. Сопоставление “Ахилла” с “Кассандрой” показывает, что обе баллады построены по одному принципу» (Стихотворения. Т. 1. С. 397).

Героика гомеровской «Илиады» и провиденциальные настроения античных баллад Шиллера естественно вошли на правах поэтической памяти в текст «Ахилла», но не менее явственно слышится в ней отзвук реальных исторических событий Отечественной войны 1812 г.: «Лишь в контексте тех настроений и размышлений, которыми ознаменованы для Жуковского эти месяцы, становится до конца понятным смысл такой, например, строфы этой баллады: “Вспомяни тогда Ахилла (...) До могилы верный пал”. К живым впечатлениям “бивуачной” жизни поэта восходят и описания боевого лагеря “ахейн»» (Иезуитова. С. 153). Первые десять строф, работа над которыми началась сразу же после окончания «Певца во стане русских воинов», насыщены автореминисценциями из этого произведения.

Перерыв в работе над балладой (почти в течение двух лет, с декабря 1812 по ноябрь 1814 г.) был связан не только с обстоятельствами личной жизни поэта: болезнь, история драматической любви к Маше Протасовой, но и причинами творческого характера: идет поиск нового стиля. Думается, одним из импульсов, определившим новое обращение к тексту баллады в долбинскую осень 1814 г., стали реальные события, прежде всего заграничные походы русских войск и трагическая гибель Андрея Кайсарова в сражении под Гайнау 14 (26) мая 1813 г. Эти обстоятельства вновь обратили взор поэта к событиям недавнего прошлого — его участию в Отечественной войне 1812 г. Жуковский в письмах к Александру Тургеневу от июля-сентября 1813 г. говорит о написании стихов в память Андрея Кайсарова: «Надобно друга и товарища помянуть стихами. Напишу и доставлю к тебе»; «И стихи на смерть нашего Андрея будут написаны и посвящены тебе» (ПЖТ. С. 103, 105). В сохранившемся в его бумагах перечне задуманных в 1813 г. стихотворений встречается заголовок: «На с(мерть) Кайсарова» (РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 30). Так как, по всей вероятности, в 1813 г. этот замысел не был осуществлен, баллада «Ахилл», вобравшая в себя мифологический сюжет дружбы Ахилла и Патрокла, трагической гибели последнего, стала реквиемом по погибшему другу.

Завершение работы над балладой — написание 16 строф, включающих 128 стихов, — было необычайно быстрым, о чем свидетельствует датировка не только в автографе № 3, но и многочисленные списки долбинских стихотворений 1814 г. Так, в их хронологической росписи (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25; подробнее см. т. 1 наст. изд. С. 679—680), дано четкое указание времени создания последних строф «Ахилла»: 1—3 ноября. В списке, предшествующем черновому автографу 11—23-й строф, есть еще более красноречивое обозначение процесса работы: «12. Ахилл 1—3 Ноября. 26 С. 208 — 16 (РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 1). Последние цифры фиксируют общий объем произведения: 26 строф, 208 стихов и определяют то, что сделано именно с 1-го по 3-е ноября: последние 16 строф. Интенсивность работы над балладой со всей очевидностью подчеркивает то, что это уже давно было выношено поэтом и в ситуации внутреннего покоя быстро легло на бумагу.

Баллада Жуковского вошла в историю русской поэзии прежде всего как выражение нового стиля. Античность словно обрела новые одежды. Не случайно современники поэта акцентировали именно этот характер античного колорита. В

письме к Вяземскому от второй половины марта 1815 г. Батюшков, сам в стихотворении «Дружество» (1811—1812) создавший образ Ахилла: «А ты, младый Ахилл, великодушный воин, // Бессмертный образец героев и друзей!» (Батюшков. Т. 1. С. 179), замечал: «В последней пиесе “Ахилл” стихи прелестны, но с первой строки до последней он [Жуковский] оскорбил правила здравого вкуса и из Ахилла сделал Фингала. Это наш Рубенс. Он пишет ангелов в немецких париках. Скажи ему это от меня» (Батюшков. Т. 2. С. 325). Эта ироническая характеристика античных одежд Ахилла перекликается с рассуждениями другого арзамасца С. С. Уварова в его «Письме Николаю Ивановичу Гнедичу о греческом экзаметре»: «...я вижу божественного Ахиллеса во французском платье» (Чтения в Беседе любителей русского слова. Чтение 13. СПб., 1813. С. 66). Указания на оссианический колорит баллады (ср. у Батюшкова: «...из Ахилла сделал Фингала»), ее шиллериянство («Вероятно, увлеченный шиллеровским созерцанием великого мира греческой жизни, Жуковский и сам написал пьесу в этом же роде — “Ахилл”» (Белинский. Т. 7. С. 206), связь со стилем драматургии В. А. Озерова («По характеру трактовки античности баллада “Ахилл” родственна современным ей трагедиям Озерова» — Семенко. С. 217) выявляли многозначность нового стиля античной баллады Жуковского, но не определяли ее своеобразия.

А. А. Шаховской пародирует балладу в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», представление которой 23 сентября 1815 г. стало поводом к созданию «Арзамаса»:

Пел бессмертный славну Трою,
 Пел родных Приама чад;
 Пел Ахилла, жадна к бою,
 Пел Элены милый взгляд.
 Но чувствительность слезами
 Излила глаза певца.
 Ах! мы любим не глазами,
 Для любви у нас сердца;
 И бессмертный под сетями
 У бессмертного слепца
 (действие II, явл. 6).

«Пародия так забавна, — замечает современный исследователь, — что хочется солидаризироваться с ее автором и осудить “Ахиллеса во французском платье” (или “в немецком парике”), впрочем, до той лишь поры, пока не вспомнишь, какое пространство чувства открывается в пародируемом оригинале» (Немзер. С. 173).

«Пространство чувства» сделало балладу Жуковского глубоко оригинальным его творением и новым этапом в рецепции античности русской поэзией. Баллада «Ахилл» была на слуху у современников. Так, В. К. Кюхельбекер в письме Жуковскому от 10 ноября 1840 г. сообщал: «Ваши сочинения воскресили для меня всё мое былое: при “Ахиллесе” я вспомнил, что я первый, еще в Лицее, познакомил с ним Пушкина, который, прочитав два раза, уже знал его наизусть» (РА. 1871. № 2. Стб. 0179). Сам Пушкин, по воспоминаниям современников, братьев А. О. и К. О. Росетов, «княгиню Е. К. Воронцову (...) звал la princesse belvetrille (...) оттого, что однажды в Одессе она, глядя на море, твердила известные стихи:

Не белеют ли ветрила,
Не плывут ли корабли?»

(А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 М., 1985. С. 355).

И даже в 1862 г. Василий Курочкин использовал стиль баллады Жуковского для пародии на современную журналистику:

Отуманилась «Основа»,
Омрачается «Спон»,
«Наше время» в бой готово,
«Русский вестник» оскорблён.

Доктринёров слышны крики
С берегов Москвы-реки,
И в ответ им держат пики
Наготове казаки

(Искра. 1862. № 3).

Ахилл — К заглавию баллады Жуковский сделал следующее примечание: «Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или умереть в молодости со славою, — он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора, — и умертвил Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним повсюду, и в шумный бой и в уединенный шатёр; везде он помнил об ней; наконец он слышал и пророческий голос коней своих, возвестивший ему погибель».

Ст. 1. *Отуманилась Ида...* — Горный хребет в Малой Азии, южнее Трои, современный Каз-Даг. На Иде, согласно мифу, совершился суд Париса.

Ст. 2. *Омрачился Илион...* — Эолийская колония близ Трои, второе название Трои, по которому получила свое заглавие «Илиада».

Ст. 3. *Спит во мраке стан Атрида...* — Т. е. сына Атрея — Агамемнона, мифического царя Микен, главы греческого войска.

Ст. 14. *С колесницею Приам...* — Приам приходил один ночью в греческий стан молить Ахилла о возвращении Гекторова тела. Мольбы сего старца тронули душу грозного героя: он возвратил Приаму обезображенный труп его сына, и старец невредимо возвратился в Трою (*Примеч. Жуковского*).

Ст. 53. *И скрыпят врата Аида...* — Айдом назывался у греков ад; Плутон был проименован Айдонеем (*Примеч. Жуковского*).

Ст. 53—55. *И скрыпят врата Аида ~ Всё свершилось для Пелида...* — В первоначальном варианте (ВЕ, С 1—3) эти стихи звучали так: «И скрыпят врата Айдеса ~ Всё прошло для Ахиллеса».

Ст. 58, 60. *Брата бой меня лишил ~ Удалится и Ахилл...* — Ср. первоначальный вариант: «Спутник дней моих исчез ~ Улетит и Ахиллес!» (ВЕ, С 1—3).

Ст. 61—62. *Так судил мне Рок жестокой: // Я паду в весне моей...* — Ср. ст. 34 в послании «К Филалету» (1809): «Или судил мне рок в весенни жизни годы...», Первоначально ст. 61 имел следующий вариант: «Так судил предел жестокой...» (ВЕ, С 1—3).

Ст. 64. *От Пелевых очей...* — Пелей, мифический царь Фтии и Фессалии, отец Ахилла, которого по имени отца называли Пелидом (см. ст. 55: «Все свершилось для Пелида...»).

Ст. 72. *Путь к Тенару проложил...* — Один из трех мысов на юге Пелопоннеса. Название Тенар носили полуостров и поселение недалеко от мыса.

Ст. 73. *Ты не жди, Менетий, сына...* — Менетий — отец Патрокла (*Примеч. Жуковского*). В первоначальных вариантах — Менеций (ВЕ, С 1—3).

Ст. 77—80. *Стит он... смерть сковала длани ~ Не вздымает хладну грудь...* — В первоначальном варианте (автограф № 2) эти стихи выглядели следующим образом:

Здесь близ милого мне праха
Пробегающий елень
В блеске месяца без страха
Зрит мелькающую тень.

Ст. 107. *Мирт, олив и лавров своды...* — Первоначальный вариант: «Мирт, олив приятны своды...» (ВЕ, С 1—4).

Ст. 109—110. *Расцветайте, убирайтесь, // Как и прежде, красотой...* — Ср. редакцию ВЕ, С 1—4: «Расцветайте, украшайтесь // Как и прежде, тишиной!»

Ст. 115. *Воды Сперхия, сушила...* — Сперхий, река в Центральной Греции, в Фессалии, на родине Ахилла, берущая начало на Тимфресте (Пинд).

Ст. 117—118. *Волоса с моей, от брани // Уцелевшей головы...* — Эти стихи имели следующий вид: «Кудри с юныя от брани // Уцелевший главы...» (ВЕ, С 1—4).

Ст. 121—124. *Кони быстрые, из боя ~ И на щит он мертвый пал...* — Очевидна связь этих стихов с «Певцом во стане русских воинов»: «О горе! верный конь бежит // Окровавлен из боя, // На нём его разбитый щит... // И нет на нём героя...» (ст. 353—356).

Ст. 153. *От Скироса вдаль влекомый...* — Скалистый остров, самый большой в группе островов, ныне именуемых Северными Спорадами.

Ст. 154. *Поплывет Неоптолем...* — Пирр, сын Ахилла и Деидамии, прозванный Неоптолемом. В то время, когда Ахилл ратовал под стенами Илиона, он находился в Скиросе у деда своего, царя Ликомеда (*Примеч. Жуковского*).

Ст. 165. *И трикраты звучным криком...* — Вероятно, в первые публикации (С 1—2) закралась опечатка: вместо «криком» — «кликом», которая была исправлена в С 3.

Ст. 182. *Тихи Ксант и Симоис...* — Реки в долине близ Трои.

Ст. 183—184. *И уже на грудах Трои // Плющ и тернии свились...* — В С 1—2 эти стихи звучали так: «И уже вокруг башен Трои // Плющ и терний обвились...»; в С 3: «И уже вокруг башен Трои // Плющ и терны обвились...»

А. Янушкевич

Эолова арфа

(«Владыко Морвень...»)

(С. 73)

Автографы:

1) РНБ. Ф. 588. Оп. 3 (М. П. Погодин). № 237. Л. 1 об.—2 об. — черновой, с заглавием: «Эолова арфа» и датой: «Ноября 9» (л. 1 об.) до стиха: «Почто ж замирает так сердце тоской».

2) РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 9 об.—10 — черновой, без начала.

Планы:

1) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 27 об.

2) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 28.

К о п и и:

1) РГАЛИ. Оп. 1. № 30. Л. 13—17 об. — с правкой Жуковского.

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 31—38.

3) РГАЛИ. Оп. 2. № 14.

В п е р в ы е: Амфион. № 3. Март. С. 61—71 — с подписью: «Жуковский».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 1—5. С 1—4 в разделе «Баллады». С 5 с подзаголовком: «Баллада». БиП.

Д а т и р у е т с я: 9—13 ноября 1814 г.

«Эолова арфа» считается оригинальной балладой Жуковского, являясь одновременно средоточием важнейших биографических, эстетических и художественных смыслов. Это и сублимированный биографический сюжет, связанный с предвидением драматической развязки взаимоотношений с М. А. Протасовой; и вариация на универсальную тему культуры (любовь сильнее смерти); и плодотворный опыт освоения различных литературных традиций (оссианизм, Г.-А. Бюргер, В. Скотт, Шекспир и др.).

Творческая история баллады совпадает с «балладным взрывом» долбинской осени 1814 г. и зафиксирована в хронологической, тематической и жанрово-тематической росписях этого периода: «9—13. Эолова арфа» (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25); «15. Эолова арфа. Ноября 9—13» (РГАЛИ. Оп. 1. № 13. Л. 1); «13. Эолова арфа» (РГАЛИ. Оп. 1. № 13. Л. 1). Автографы баллады датированы Жуковским собственноручно. Стихотворному тексту, осознаваемому как оригинальное произведение, предшествуют два прозаических плана, частично опубликованные Р. В. Иззуитовой в статье «Поэзия русского оссианизма» (РЛ. 1965. № 3. С. 71). Аналогичный характер работы (создание планов) проявляется по отношению ко всем оригинальным балладам Жуковского («Светлана», «Двенадцать спящих дев» (план «Вадима» находится на одном листе с планом «Эоловой арфы» — план № 1). Полностью планы «Эоловой арфы» публикуются нами впервые.

1)РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 27 об.:

1. *Минвана. Принцесса.*

2. *[Альпин] Описание могущества Морния*

Ея красота *охота*

Ея скромность *замок*

4. *Альпин певец* *псы*

Его песни *гостеприимство*

Его душа

5. *Свидание*

6. *Ночь*

Альпин приходит на холм

7. *Близ потока*

8. *Разговор.* — ⟨нрзб⟩

2. *Отец узнает*

10. *Велит удалиться*

11, 12, 13. *Прощание с Минваною и с арфой*

Минвана повесила ее на ветвях дуба близ чертога

Унылость — арфа молчит

15. В один вечер сидела

озеро

солнце

тишина

17. вдруг заколыхалась арфа

как будто знакомый призрак возник?

воздух наполнился гармонией?

18. Мол(вила?) это он Его нет

В отчаянии

19. Она упала без чувств

Прежнее? солнце уже скрылось и арфа утихла

22,23. С тех пор каждый вечер

24,25,26. Последний вздох со звук(ом) арфы.

2)РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 28:

1. Армин был славен на холмах Морвена. Озеро орошало его замок. Вокруг горы, одетые кустарником. На них часто раздавался его рог и псы. В доме его часто звучны чаши. [При свете] Стены обвешаны были щитами и доспехами. И часто в кругу гостей разговоры о под(вигах) древ(них) лет.

2. Винвела цвела. Прекрасная. Кудри вились вокруг ее головы как легкий туман (нрзб) озрац. солнцем. Когда она в (нрзб), то ветерок играл ее кудрями. Взгляд ее был тих как сияние вечера, голос сладкий как источник. Душа чище утра.

3. Альпин юный певец ее тайно любил и втайне был любим. Их нежность была чиста, но скрывалась от строгих взоров отца. Он певец. Она дочь царей. Они любили не думая о будущем.

4. Луна сияла. Винвела ждала на холме Альпина. Он пришел. Вокруг них было покойно. — Ты принцесса, я ничто. Теряюсь в толпе смотря на тебя. Посреди пышности думая о тебе. — Придет сын царей, забудешь бедного Альпина. Любовь утекает — Альпина всему предпочту. Любовь пройдет с жизнью. Уж утро — стой! — Жаворонок — прости — звезда — прости — Унылость! Если удалось, если погибну — вот арфа; когда зайдет солнце, она будет звучать, душа моя будет жить в струнах и с тобою говорить — Они расстались.

5. Увы! предчувствие не обмануло. Строгий отец велел удалиться. Винвела ждала его. Он не пришел.

6. Каждый вечер приходила под ветвистое дерево. Арфа молчала.

7. В один вечер. Солнце заходило. Озеро. Тишина. Вдруг зазвучала арфа. Верная тень поднялась? и устремила прист(альный) взор.

8. Его нет. Винвела бледная упала на холм, и душа ее полилась слезами. — Она пришла в себя. Солнце скрылось, но арфа звучала.

9. С тех пор каждый вечер — внимала. Казалось голосом зовущим в другую сторону. Унылая (нрзб) Скоро погибну. Странник придет не найдет меня. И исполнилось.

В планах баллады, не имеющей единого источника, Жуковский разрабатывает практически все структурные элементы будущего стихотворного текста: сюжет, эпическую прерамбулу, психологические портреты персонажей, пейзаж, диалоги. План № 1, написанный в столбец и пронумерованный по эпизодам, не совпадающим с будущими строфами, более лаконичен, но уже намечает в отдельных сло-

вах-номинациях те сцены, которые будут конкретизированы в плане № 2, также пронумерованном по эпизодам, но имеющем горизонтальное членение. Например: «4. Альпин певец / Его песни / Его душа» (план № 1); «3. Альпин юный певец ее тайно любил и втайне был любим. Их нежность была чиста, но скрывалась от строгих взоров отца. Он певец. Она дочь царей. Они любили не думая о будущем» (план № 2). Во втором плане более очевидны характерные мотивы будущей баллады: мотив запретной любви, родства душ, любви за гранью жизни; типологические образы героев, общие для элегической лирики, медитативной прозы и ряда баллад Жуковского. «Певец» Арминий в планах назван Альпином, условным именем влюбленного из финальной строфы элегии «Вечер», так же звучит окончательное имя героини — Минвана (в планах Винвела). (Ср.: «Ах! Скоро, может быть, с Минваною унылой // Придет сюда Альпин в час вечера мечтать // Над тихой юноши могилой!») В планах и черновом автографе существуют варианты имени «владыки Морвены» Ордала (Армин, Риңдал, Кормал, Кронвал, Фингал — см. постишные коммент.). Еще более важными оказываются в планах элементы прозаической балладной стилизации, своеобразный ритмико-интонационный настрой, подчеркивающий суть балладной поэтики контраста. См., например, эпизод № 4 во втором плане (сцена свидания: «4. Луна сияла... — Они расстались»). Здесь же, сразу после текста планов, Жуковский набрасывает два варианта метрической схемы и, зачеркнув первый, оставляет второй, окончательный:

16 стр. — — — // — — — — —
 — — — // — — — — —
 1. — — — — —
 — — — // — — — — —
 — — — // — — — — —
 — — — — —

 — — — — —
 2. — — — — — — — — —
 — — — — —
 — — — — — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — — — — — —

Стих «Эоловой арфы» уникален, сочетая в пределах каждой строфы двухстопные и четырехстопные амфибрахии с перекрестным чередованием женских и мужских рифм.

Автографы «Эоловой арфы» позволяют говорить уже не об отдельных тенденциях, но о синтезе различных культурных и стилевых традиций, символического и биографического начал. Исследователи и комментаторы справедливо указывали на обобщенный, суммарный средневеково-рыцарский колорит; на влияние оссианической традиции. (См. об этом: *Иезуитова Р. В. В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 40—43; Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII — первая треть XIX вв.). С. 111—123.*)

Связь «Эоловой арфы» с «русским оссианизмом» (использованием имен, образов, поэтической топологии, сравнений, стилистики для создания северного «местного колорита») осознавали уже современники и биографы поэта. «Здесь верно изображение шотландской природы и Оссиановых героев, их характера, обычаев, рыцарской гордости и их образа жизни» (N.N. [Завадский С. П.?] Замечания на балладу «Эолова арфа», соч. В. А. Жуковского // Русский инвалид. 1822. № 50. С. 199). П. А. Плетнев, отмечая близость «царства Оссиана» художественному миру «Эоловой арфы» (Переписка. Т. 3. С. 51), не отказывает балладе в оригинальности. В письме к Я. К. Гроту от 20 октября 1843 г. он отмечает, что «“Эолова арфа” есть оригинальная баллада самого Жуковского. Разумеется, все краски дышат поэзией Оссиана» (Переписка. Т. 3. С. 134). Не возражая против влияния оссианизма, укажем на принципиальную множественность традиций, ассимилированных Жуковским в его балладе. Это общее качество романтизма, создающее универсальность смыслового поля. На уровне сюжета можно назвать вечную тему любви и разлуки, любви, побеждающей смерть (Песнь Песней, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Паоло и Франческа и мн. др.). Реминисцентной по отношению к «Ромео и Джульетте» является сцена свидания Минваны и Арминия, восходящая, в свою очередь, к жанру средневековой песни (альбы). Исследователи (Резанов. Вып. 1. С. 199—206; *Иезуитова Р. В.* Указ. соч. С. 39) усматривают большее влияние незавершенного Жуковским перевода баллады Г.-А. Бюргера «Ленардо и Бландина» (см. текст и комментарий к нему в т. 3 наст. изд.). В. И. Резанов указал на сходство сюжета «Эоловой арфы» и английской народной баллады «Эдвин и Малли» (сб.: «The ancient english ballads» Чайльда). См.: Резанов. Вып. 2. С. 198.

Контекст «Эоловой арфы» (увлечение историей и мифологией, замысел волшебной-исторической поэмы «Владимир», поэмы балладного типа «Родрик и Изора») обогащается возникающим в 1813—1814 гг. интересом к творчеству В. Скотта, что отражается в переписке (РА. 1871. С. 162; ПЖТ. С. 110), круге чтения и плане-конспекте поэмы В. Скотта «Дева озера» (*Lady of the Lake*), сделанном в 1815 г., но ретроспективно сближающим работу над созданием исторического колорита «Эоловой арфы» и «Девы озера». См. публикацию текста конспекта «Девы озера» в статье Э. М. Жилаковой «В. Скотт в библиотеке В. А. Жуковского // БЖ. Ч. 3. С. 303—305. Приводя примеры сюжетно-стилевых параллелей (Там же. С. 302—308), исследователь отмечает близость пейзажей «озерного края», этнографических деталей (доспехи, пиры), типологическую близость героев, связующую роль «арфы Севера» и т. п.

Особое значение в балладе имеют символические образы и лейтмотивы, создающие контрапункт реального и универсального смыслов. Несомненным фактом является биографический контекст баллады, основанный на неопределенности положения Жуковского, колебания отношений между ним и матерью Маши Екатериной Афанасьевной Протасовой. Амплитуда колебаний огромна: от принятия реальной невозможности счастья вместе в сентябре 1814 г. и решения отдаться поэтическому творчеству вне счастья до перемены участи, разрешения Жуковскому сопровождать семью в Дерпт и воскрешения надежд. «Маша, дай руку на счастье. Мы будем вместе, *вместе!* Как мило это слово после двух месяцев горькой мысли, что мы расстались!.. Прости, друг бесценный! Без вас много буду думать о нашей будущей жизни, о нашем *милом вместе* (<...> чего не снесешь для этого *вместе* (<...>»

Прости, душа, радость, жизнь!» (Письма-дневники. С. 185—186. См. также: Веселовский. С. 167). Ср. в балладе: ст. 113—114: «Минутная сладость // Веселого вместе, помедли, постой...»

К числу символических образов в балладе относятся образы розы (см.: *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 132—139) и образ арфы, имеющий сложную генетическую природу. Арфа — это и непреходящий атрибут условного барда-певца, восходящий к оссианической традиции (ср. иконографию Оссиана, изображаемого с арфой в руках, например образцы оссиановой иконографии в ст.: *Е. В. Балобанова, Н. К. Пиксанов.* «Пушкин и Оссиан» // Пушкин А. С. Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907. Т. 1. С. 105 (Редкая гравюра из собрания П. Е. Рейнбота. Рис. N. Abilgaard, грав. F. Clemens. London, 1787)). По замечанию Р. В. Иезуитовой, для выражения «идеального по самой своей сути чувства первой романтически-юношеской любви, вступившей в трагическое несоответствие с действительностью, поэт воспользовался легендой, почерпнутой из Оссиана» (*Иезуитова Р. В.* Указ. соч. С. 51). «Ежели ветер производил звуки в арфах бардов, то, по их мнению, значило, что сей тон произведен легким прикосновением теней, предвещающих смерть какого-нибудь знаменитого мужа» (Оссиан, сын Фингалов, бард III века. Переведены с французского Е. Костровым. Ч. 1. Изд. 2-е. СПб., 1818. С. 59). Кроме высокого обобщения комментаторы возводят образ арфы к конкретным произведениям, в частности к стихотворению И. И. Дмитриева «Лира», — это инструмент, повешенный на кипарисном древе (традиционно считающимся символом смерти. — *Н. В.*).

Менее всего название баллады, как это показал А. Е. Махов в статье «Эолова арфа: вещь и поэтический миф» (Русская речь. 1993. № 4. С. 3—9), связано именно с вещной ипостасью образа (атрибутом садово-усадебного быта). Образ, воплощающий тончайший духовный диалог влюбленных, ставший символом их соединения, можно отнести и как к поэтической реминисценции из Оссиана, и как к высокой драматической метафоре взаимоотношений поэта и Маши Протасовой, предвидения ее ранней смерти и верности ее светлой памяти.

Обобщающую характеристику балладе дал В. Г. Белинский. «(...) “Эолова арфа” (...) прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского. Эта любовь, несчастливая по неравенству состояний, младенчески невинная, мечтательная и грустная, это свидание под дубом, полное тихого блаженства и трепетного предчувствия близкого горя, и арфа, повешенная “залогом прекрасных минувшего дней”, и явление милой тени одинокой красавице, сопровождаемое таинственными звуками и возвестившее утрату всего милого на земле, — всё это так и дышит музыкою северного романтизма, неопределенного, туманного, унылого, возникшего на гранитной почве Скандинавии и туманных берегах Альбиона...» (Белинский. Т. 7. С. 171).

Наряду с адекватно серьезным восприятием баллады можно отметить пародийную трактовку образов и сюжета. В литературном быте и протоколах «Арзамаса» А. И. Тургенев, получивший это прозвище (Эолова Арфа), был воплощением бурлескно-физиологической линии, которая обыгрывалась не столько в качестве духовной отзывчивости, сколько телесной всеядности. См., например: «Сонное мнение члена Эоловой Арфы, провозглашенное устами пупка его в исходе 20-го Арзамаса» // Арзамас-2. Т. 1. С. 416—419; а особенно «Стихотворный отчет В. А. Жуковского. Июнь 1817 г.» // Там же. С. 420—426.

Сюжет «Эоловой арфы» стал основой пародии «Волшебная гитара». См. об этом: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII — первая треть XIX вв.). Л., 1980. С. 122.

Ст. 1. *Владыко Морвены...* — В автографе № 1: «[На холмах] Морвены».

Ст. 2. *Жил в дедовском замке могучий Ордал...* — В рукописи: «Был славен могучий и смелый Армин». Вар.: Риндал; Кормал; Кронвал; Фингал. Один из вариантов: «Жил в дедовском замке могучий Армин»; «Жил в дедовском замке могучий Коннал». Морвен — в оссианической традиции «гряда очень высоких холмов». Имя героя — Ордал — созвучно названию его владений.

Ст. 5. *Прибрежны дубравы...* — Ср. рукописные варианты: 1. «И стены лобзали»; 2. «Шумели вдали»; 3. «Одеты кустами»; 4. «Прибрежны холмы».

Ст. 8. *Кустарник по лачным окрестным холмам...* — В автографе № 1: 1. «Кустарник по низким окрестным холмам»; 2. «И ветер пустынный над ними свистал».

Ст. 13. *С отважными псами...* — В рукописном варианте: «С летучими псами».

Ст. 20. *И убраны были чертоги пиров...* — Один из вариантов: «И храмина пира была убрана».

Ст. 32. *Щиты их и шлемы избиты в боях...* — В автографе № 1: «На шлемах пернатых».

Ст. 33. *Младая Минвана...* — Минвана — имя, стоящее в ряду созвучных имен оссианических героинь: «Мальвина — тихий взор, прелестное лицо; Моина — женщина кроткого нрава; Минона — нежная, жалостная; Винвела — имеющая приятный голос (Оссиан, сын Фингалов, бард III века. Ч. 1. СПб., 1818. С. 76, 77). В плане и автографе баллады (план № 1) героиня носит имя Винвелы. Окончательный вариант имен (Минвана—Арминий) связан с формальным выражением созвучия любящих душ в ситуации реальной разлученности.

Ст. 44. *Он сладкое в душу смятенье вливал...* — «Он ясность прекрасной души выразил» (автограф № 1).

Ст. 48. *Душа же прекрасней и прелестей в ней...* — «Но все превышало души красота» (автограф № 1). Вариант: «Но сердце прекрасней и прелестей в ней».

Ст. 56. *Душою с Минваной Арминий-певец...* — В автографе № 1: «Но втайне Минваны был другом Альпин»; Вариант: «С ней втайне Альпин сладкогласный певец»; Вар.: «С Минваною сердцем Арминий-певец». Окончательный выбор имени — Арминий — не связан с историческими ассоциациями (Герман Херуск — предводитель древних германцев), важно музыкальное созвучие душ и имен героев.

Ст. 65—66. *На темные своды // Багряным щитом покатила луна...* — Сравнение луны со щитом восходит к поэме Оссиана «Картон», но там в качестве объекта сравнения выступает солнце. «А ты, солнце, катящееся по небу, как щит моих отцов» // Макферсон Д. Поэмы Оссиана / Исслед., пер. и примеч. Е. В. Балобановой. СПб., 1891. С. 240).

Ст. 113. *Минутная сладость...* — В рукописи: «Веселая сладость»; Вар.: «Помедли, о младость».

Ст. 118. *Блаженству конец...* — В автографе № 1: «Равенству конец».

Ст. 122. *Веселое утро, сияние дня...* — Рукописный вариант: «Мне утро сиянье и пышность венца».

Ст. 144. *Почто ж замирает так сердце тоской?..* — В автографе № 1: «С тобой расстаюся как будто с душой».

Ст. 145—176. *И арфу унылой ~ На грудь молодую дышать прилетай*... — Ц. С. Вольпе указывает на «сходство между заклинанием певца у Жуковского и 1-й строфой стихотворения Матиссона «Lied aus der Ferne» (Стихотворения. Т. 1. С. 397).

Н. Ветшева

Двенадцать спящих дев
Старинная повесть в двух балладах
(«Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»)
(С. 81)

Баллада первая
Громобой
(«Над пенистым Днепром-рекой...»)
(С. 82)

Баллада вторая
Вадим
(«В великом Новграде Вадим...»)
(С. 108—109)

Автографы даются отдельно по отношению к обсем балладам.

Впервые: Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817.

В прижизненных изданиях: С 2—5. С 2—4 в разделе «Баллады». С 5 отнесено к 1810 г. В С 2—3 «Громобой» и «Вадим» имеют подзаголовки: «Книга первая», «Книга вторая». БиП.

Датируется: ноябрь 1810 — 29 июня 1817 г.

«Старинная повесть в двух балладах» занимает особое место в творчестве Жуковского, что объясняется целым рядом причин. Она является вольным переложением романа Христиана Генриха Шписа (Spieß Chr.-H. Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Geister — Ritter Roman. Bd. 1—3. Leipzig, 1795—1796), пользовавшегося успехом у читателей и переводчиков в России конца XVIII — начала XIX в. Сам процесс создания произведения (1810—1817), характеризующийся длительными перерывами и обилием подготовительных материалов (планы, конспекты), обогащает балладную диалогию автобиографическим и эстетическим контекстом и приводит к усложнению жанрового состава. На разных этапах появляются эпиграфы, посвящения. См. об этом ниже.

В качестве сюжетной основы для своего произведения Жуковский избирает массовый жанр: «готический», «рыцарский», «волшебный» роман немецкого беллетриста Х.-Г. Шписа, достаточно известного в русских переводах, например: Таинства древних египтян. Ч. 1—3. М., 1802—1803; Горные духи, или Анетта и Фредерик. М., 1803; Федюша, или Маленький савоец в Оверньских горах. Ч. 1—2. М., 1805; Рудольф фон Вестенбург. М., 1806; Селт, Елена и Монроз, или Воздушные приключения. М., 1806; Старик везде и нигде. М., 1808; Граф С... т, или Станные приключения новомодной красавицы в замке Шотландских гор. М., 1810; Траги-

ческий отрывок из повестей господина Спис, или Антонио и Жианетта. Пер. Егор Акимов. М., 1812; Сумасшедшие, или Гонимые судьбою. М., 1816; Приключения рыцаря Бенно фон Эльзенбург в 1225 году, не волшебная, но удивительная повесть. М., 1812; Рыцари Льва. М., 1819; Двенадцать спящих дев. Орел, 1819; Двенадцать спящих дев. Фантастическая повесть в 6-ти частях. М., 1876.

Обращение Жуковского к романной основе объясняется близостью баллады и «готического романа» в эпоху предромантизма: тайна, лежащая в основе сюжета, конфликт человека с судьбой, экзотика и фантастика, опора на предание и др. (см.: *Козмин Н. К.* О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского. СПб., 1904; *Вацууро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002).

Современники, переводчики, критики единодушны в том, что содержательная структура романа подверглась глубокой трансформации. «Тут вся прелесть в описании невинных чувств любви» (Переписка. Т. 2. С. 134). С. П. Шевырев отмечает очищение «нравственной физиономии романа» (Москвитянин. 1853. Т. 1. С. 152). Переводчик романа Шписа А. Бринк (Орел, 1819. Ц. р. 3 апреля 1818 г.) мотивировал обращение к прозаическому переводу именно оригинальностью балладной диалогии Жуковского: «вместо избавления или пробуждения спящих дев (<...>), описанного Шписом, составил свое».

Сопоставление романа Шписа и «старинной повести» Жуковского предпринималось на уровне общих замечаний: роман основан на средневековых католических преданиях о грешниках, продающих душу дьяволу и религиозном покаянии, связанном с возможностью спасения. Подробное текстологическое «сличение» «Громобоя» и первой части романа дает П. Загарин (см.: Загарин. С. 79—107). К числу основных изменений относятся: перенос места действия из средневековой Германии в древнюю Русь, создание русифицированного «местного колорита» с условными образами и ассоциациями (Киев—Новгород, Днепр—Волхов, Громобой—Вадим), введение реалий православной веры и обряда (икона Спасителя; особенно чтимый в православной традиции Николай Чудотворец (Николай Угодник)). Для Жуковского принципиальной становится ориентация на создание «русской баллады», а вторая часть усиливает стремление к отходу от оригинала. У Шписа первая часть заканчивается условиями, выдвинутыми Сатаной (ставшим Асмодеем в балладе): «Избавитель должен родиться в стенах монастырских, и мать его заплачет и отшатнется, увидев плод чрева своего. Отец проклянет час своего рождения и побледнеет при известии о рождении сына». «Вадим» (Виллибальд — имя героя в оригинале) лишается дидактизма и приземленности, рациональной заданности сюжета и характеров подлинника, подвергаясь сознательной романтизации, о чем свидетельствует последовательная работа над планами строф. «Ненужные повторения фантастических приключений удалены, план стал яснее, а вместе с тем впечатление чего-то таинственного, нездешнего усилилось» (Веселовский. С. 486). В основе романа Шписа жесткая структура повествования, что проявляется в рационалистическом фатализме, несовместимости свободы воли, выбора и судьбы. Герой (Виллибальд) не в силах избежать рока, хотя утверждается, что воля его свободна. Сюжет складывается из двух начал: многочисленных условий искупления и реализации этих условий (дорога героя, осложненная интригами, любовными приключениями, сражениями). В редуцированном виде это воплотилось в балладе «Вадим» в эпизоде с киевской княжней (мотив искушения). Роман в целом демонс-

трирует то, как мистическая предопределенность оказывается рационалистически мотивированной.

В балладе Жуковского трансформируется характер главного героя, в основе которого лежит естественное, органическое нравственное начало, что реализуется в стремлении к бескорыстному подвигу. Чувственность заменяется эмоциональной открытостью, готовностью к чуду, основанному на вере в добро и красоту. Роман Шписа привлек Жуковского эпической сюжетной основой и возможностью символизации мотива пути, стремления к идеалу.

Белинский, не пытаясь рассмотреть генетические и эстетические основания «старинной повести», делает негативный акцент на ультраромантической идеализации и отсутствии подлинного национального колорита: «В “Громобое” Жуковский тоже хотел быть народным, но, наперекор его воле, эта русская сказка у него обратилась как-то в немецкую — что-то вроде католической легенды средних веков (...) “Вадим” весь преисполнен самым неопределенным романтизмом» (Белинский. Т. 7. С. 197—198).

В большей степени на образный мир «Двенадцати спящих дев» повлиял неосуществленный замысел и планы поэмы «Владимир» (1805—1819), причем «старинная повесть» расценивается как частичная реализация замысла. В послании «К Воейкову» (1814) фрагмент поэтического пересказа «Владимира» включает в качестве героинь «двенадцать дев» (см. комментарий к посланию «К Воейкову» в т. 1 наст. изд. С. 654—661). В 1817 г. в газете «Le Conservateur impartial» (1817. № 63. P. 325—326) появилась статья Д. Н. Блудова, в которой «Двенадцать спящих дев» связываются с мечтой арзамасцев о «народной эпопее» (национально-исторической поэме, адекватно отражающей подъем национального сознания). С этим соседствовало осознание поэмой природы «Двенадцати спящих дев», поэтому создание национальной эпопеи не утрачивало своего значения. «И если когда-нибудь в России появится новый Ариост, он сможет использовать и слишком короткий рассказ Нестора, и все народные легенды, которые связаны с именем Владимира (Там же; в газете по-французски).

Своеобразным осуществлением арзамасских дискуссий о «русской поэме» стала поэма «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина и знаменитая надпись Жуковского: «Победителем ученику от побежденного учителя». Рецепция поэмы-баллады Жуковского формируется из двух начал: создание стилизованного апологетического образа поэмы и ее творца (вторая строфа четвертой песни), сложившаяся в коллективном восприятии арзамасцев, в недрах шуточного дружеского послания. Пародия, следующая за этим, восходит к приемам арзамасского травестирования, причем «травестированные персонажи Жуковского оказываются действующими лицами самой эротической сцены пушкинской поэмы». (О шуточных жанрах в творчестве Жуковского и Пушкина см.: Иезуитова. С. 207—238.)

В «Арзамасе» сюжетная основа прегрешения — искупления — преобразования — спасения накладывалась на общую модель текста протоколов, что приводило к частым пародийным цитатам. «Ей (Кассандре, т. е. Д. Н. Блудову) в мистическом видении представился древний, неуклюжий замок Беседы; перед рвом сего замка стонет Громобой — ТрEDIAKовский (...). В замке царство мрака и сна; там томятся и дремлют не двенадцать дочерей многогрешного, а четыре сына Разряда» и т. д. (Арзамас-1. С. 157; см. также: С. 179, 186). Позднее Пушкин подверг свою пародию критике: «За последнее можно было меня пожурить порядком, как

за недостаток эстетического чувства. Непростительно было (особенно в мои лета) пародировать в угождение черни девственное, поэтическое создание» (Пушкин. Т. 11. С. 144). Амбивалентность баллад Жуковского была воспринята Пушкиным в «Руслане и Людмиле» как способ обновления поэтики, овладение стилями (стилизация — пародия — стиль). (См. об этом: *Ветшева Н. Ж.* К вопросу об арзамасской традиции в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // ПМиЖ. Вып. 11. Томск, 1985. С. 101—114.)

«Двенадцать спящих дев» были объектом и других пародий. «Двенадцать спящих бутושников. Поучительная баллада, сочинение Елистрата Фитюлькина» (М., 1832) (см: *Языков Д.* Историко-литературные разыскания. III. Двенадцать спящих бутושников // Исторический вестник. 1906. Кн. 12. С. 949—953), принадлежавшая перу В. А. Проташинского (побочного сына А. И. Протасова, мужа Е. А. Протасовой), переклочала сюжет в социально-критическую плоскость. (См.: РА. 1891. Кн. 2. С. 461; ПЖТ. С. 35 и 114.) Цензор С. Т. Аксаков, пропустивший балладу, был уволен. Вполне возможно, что шутивное именование бытовало и раньше (ОА. Т. 1. С. 116). В письме А. И. Тургеневу от 24 июля 1819 г. Вяземский называет «бутושниками» «Двенадцать спящих дев».

М. А. Дмитриев написал стихотворный фельетон «Двенадцать сонных статей», направленный против М. Т. Каченовского (Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX века / Сост. В. Орлов. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1. С. 293—308).

Иллюстрации к «Двенадцати спящим девам» принадлежат самому Жуковскому (фронтиспис С. 5. Т. 1) и Л. Майделю (иллюстратору еще одной «старинной повести» Жуковского — «Ундины» и «индейской повести» «Наль и Дамайнти»).

«Двенадцать спящих дев» выходят отдельным изданием в 1817 г. (Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817). Изданию предпослан эпиграф из первой части «Фауста» («Das Wunder ist des Glaubens liebtes Kind» — Goethe), без авторского перевода («Чудо — любимое дитя веры»). Вместо обозначения: «Баллада первая. Баллада вторая» дано: «Часть первая. Часть вторая». Эпиграфы на немецком языке: «Schiller». Титульный лист («Рис. и грав. И. Ческий») изображает гору с могилой, обвитой плющом на фоне лесной чащи и лучи восходящего солнца. На фронтисписе еще одной гравюры («Рис. С. Бессонов. Грав. И. Ческий»): изображение Громобоя с Асмодеем на берегу Днепра на фоне «бурного» пейзажа — гнущиеся от ветра деревья, молния в грозовом небе, пенящиеся волны. Как сообщалось в рецензии-анонсе Д. Н. Блудова на выход отдельного издания: «две части этой поэмы изданы вместе и образовали маленький том в 12 долю листа, украшенный приличной гравюрой. Его можно найти в книжных лавках Граффа и Сленина. Экземпляры, напечатанные на веленовой бумаге, стоят 6 руб., на простой 5 руб.». Но вся история прижизненных изданий фиксирует сложный процесс становления особой, синтетической жанровой формы: появление, изменение, варьирование названий, адресатов, эпиграфов, посвящений в перспективе стремится к становлению лироэпической поэмы романтизма.

(«Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»)

(С. 81)

Автографы:

1) П.Д. № 2787. Л. 36 об.—37 — черновой.

2) ПД. № 2787. Л. 37 — белой, с незначительной правкой.

В п е р в ы е: Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817; СО. 1817. Ч. 29. № 32. С. 46—47 — отдельно под названием: «Мечта».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С. 2—5.

Д а т и р у е т с я: не ранее 29 июня 1817 года.

Общее посвящение является переложением посвящения Гёте (Zueignung) к первой части «Фауста», написанного 24 июня 1797 года, в начале третьего периода работы над трагедией; опубликовано в 1808 г.

Жуковский перевел Zueignung сразу после завершения работы над «Вадимом».

Заслуживает внимания тот факт, что стихотворение публикуется отдельно под названием «Мечта». Выбор для перевода обусловлен эстетическими и биографическими моментами, связанными с поэтизацией воспоминания. В системе трех посвящений философско-медитативная элегия, переведенная октавами, играет особую роль, размыкая художественное пространство в большой контекст творчества Жуковского. Если в посвящении А. А. Воейковой «Громобоя» более прослеживаются любовно-родственные чувства, а Д. Н. Блудов, адресат посвящения «Вадима», предстает в образе законодателя вкуса и друга, то общее посвящение выходит за грань дружески-бытовых и литературных ассоциаций и переключает стиль дружеского послания в область высоких философских размышлений. Мечта, способная воссоединить связь времен, воскресить ушедшее, разрешает традиционное для романтизма противоречие между реальным и идеальным в творческом акте. Подобно тому как в «Невыразимом» тезис о невозможности запечатлеть природу опровергнут мастерством художника, в общем Посвящении поэзия сильнее разлуки и смерти. Реальные ассоциации (смерть А. И. Тургенева, утрата Маши, распад «Арзамаса») даны на широком пространственно-временном фоне, что укрупняет образы памяти, воспоминания, воображения, придавая им символическое значение. Стихотворение стало творческим импульсом к созданию эстетических манифестов («На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», «Цвет завета», «Протокол 20-го арзамасского заседания», «Я музу юную, бывало...»).

Перевод Жуковского относится к числу наиболее свободных в ряду переводов из Гёте (*Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 77—89), о чем свидетельствует целый ряд элегических формул и лейтмотивов, общих для эстетических манифестов: «Дай сладкого вкусить воспоминанья», «Не встретят их простертые к ним руки; // Прекрасный сон их жизни улетел», «И снова в томном сердце воскресает». Возможно, осознанием оригинальности Посвящения объясняется отсутствие указания на источник в остальных, кроме журнального, изданиях.

Ст. 21. *Других умчал могущий Дух разлуки...* — В автографе № 2: «Живых же взял могущий дух разлуки».

Ст. 29. *И душу холодную разогревает...* — Там же: «И душу строгую разогревает».

Ст. 32. *Отжившее, как прежде, оживленным...* — Там же: «Погибшее опять возобновленным». Вариант: «Погибшее опять одушевленным».

Три эпиграфа соотносят смысл частей и целого так же, как и посвящения, обогащая условный балладный сюжет. Общий эпиграф («Чудо — любимое дитя веры» — И.-В. Гёте) вводит в нравственно-эстетическую проблематику «повести»,

что очень точно формулирует убеждение Жуковского во взаимосвязи судьбы (детерминированности) и свободы выбора.

Два шиллеровских эпиграфа к первой и второй балладам восходят к программным переводам Жуковского: прологу «Орлеанской девы» (1818) и стихотворению «Желание» (1811). Они продолжают мысль о нравственных обязанностях человека, его предназначении совершить чудо. Духовное избранничество Иоанны и высокие порывы лирического героя «Желания» становятся своеобразным камертоном, на который настраиваются истории Громобоя и Вадима.

Система посвящений, эпиграфов и названий созвучна содержанию баллад и шире его, что связано с усложнением образа автора, который предстает и как реальное биографическое лицо, и как творческая личность, занятая решением глубоких философско-эстетических проблем: свободы выбора, идеала. Автор углубляет творческий контекст: эпиграфы из самостоятельных произведений-переводов становятся источниками диалога двух культур, поднимая беллетристическую основу Шписа на уровень классической литературы Гёте и Шиллера. Эпиграфы усложняют и жанровую природу: «Громобой» воспринимается на фоне «Орлеанской девы» (драматической поэмы), а «Вадим» — в контексте лирики («Желание»).

Баллада первая Громобой

(«Над пенным Днепром-рекой...»)

(С. 82)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 67 об.—75 об.) — белой, с заглавием: «Двенадцать спящих дев», с подзаголовком: «Русская баллада», с посвящением: «Милому другу Саше», до ст. 588: «Тебя уж в поднебесной».

Копия: (РНБ. Оп. 2. № 2. Л. 49 об.—61 об.) — рукою А. А. Воейковой, с заглавием: «Двенадцать спящих дев (старинная русская баллада)» и строфой 49 (ст. 577—588) карандашом, вписанной рукою Жуковского («О дети, светлый день угас»).

Впервые: ВЕ. 1811. Ч. 55. № 4. Февраль. С. 254—283 — с заглавием, подзаголовком и посвящением: «Двенадцать спящих дев. Русская баллада. Ал. Ан. Прат... вой» и подписью: «В. Ж.».

В прижизненных изданиях: Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817 (ц. р. 4 июля 1817) — в составе двух баллад.

С 1—5. С 1 как самостоятельная баллада с первоначальным заглавием: «Двенадцать спящих дев», С 2—5 вместе с «Вадимом». С 1—4 в рубрике: «Баллады». С 1—2 отнесена к 1811 г. С 5 — 1810. В С 2 появляется подзаголовок: «Старинная повесть». С 2—3 вместо: «Баллада первая» подзаголовок: «Книга первая». После замужества А. А. Протасовой в 1814 г. (начиная с С 2) адресат посвящения именуется А. А. Воейкова.

Датируется: ноябрь 1810 г.

Творческая история «Громобоя» связана с новым этапом в жизни Жуковского: он отходит от непосредственного редактирования ВЕ и в августе 1810 г. уезжает на родину в Мишенское, где много времени уделяет не столько литературному

труду, сколько реальной деятельности: строительство имения Муратово для Протасовых, обучение племянниц Саши и Маши (см. об этом: *Власов В. А., Назаренко И. И.* Минувших дней очарование. Тула, 1983. С. 102—122). В то же время этот период важен потенциальными возможностями «русской баллады». Жуковский серьезно занимается чтением исторических источников и сбором материала для нереализованного замысла волшебного-исторической эпопеи «Владимир» (см.: *Сokolov A. H.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 386—409; *Ветшьева Н. Ж.* Концепция национально-исторической эпопеи в планах поэмы В. А. Жуковского «Владимир» // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 67—76). В это же время Жуковский размышляет о необходимости литературного самообразования, о высокой миссии профессионального писателя и о необходимости быть достойным своего призвания. Поэтическое творчество воспринимается пока как нечто промежуточное: «Между тем, чтобы не раззнакомиться с музами, буду делать минутные набегии на Парнасскую область, с тем, однако, чтобы со временем занять в ней выгодное место, поближе к Храму Славы» (ПЖТ. С. 77. 7 ноября 1810 г., Белев). Биографы, говоря о реальном (жизненном) контексте «Громобоя», отмечают особое психологическое состояние поэта. «В этом тихом расположении духа он занимался обработкою старинной повести “Двенадцать спящих дев”» (Зейдлиц. С. 44. См. там же: С. 43—48; Загарин. С. 114). Сам Жуковский сообщает об интенсивном ходе работы, что на фоне всего шести опубликованных в 1810 г. лирических стихотворений позволяет отнести «Громобоя» и к началу нового поэтического этапа. «Между прочим скажу тебе, чтобы поджечь твое любопытство, что у меня почти готова еще баллада, которой главное действующее лицо есть *дьявол*, которая вдвое длиннее “Людмилы”, и гораздо ее лучше» (ПЖТ. С. 78. 7 ноября 1810 г., Белев).

Баллада «Громобой», как затем «Светлана», посвящена А. А. Протасовой (Воейковой), которая помогла Жуковскому: «И этот *дьявол* посвящен будет милой переписчице, которая сама некоторым образом по своей обольстительности — дьявол» (Там же). Автограф РНБ не дает полного представления о ходе работы, поскольку является беловым и незавершенным, обрываясь на ст. 588 «Тебя уж в поднебесной...» (РНБ. Оп. I. № 14. Л. 75 об.). В рукописи адресат назван «Милым другом Сашей», что подчеркивает родственно-дружеские отношения и в дальнейшем сменяется в ВЕ на полуофициально-зашифрованное «Ал. Ан. Пра...вой», а после 1814 г. во всех изданиях — «Александре Андреевне Воейковой». В рукописи, в публикации ВЕ текст самого посвящения отличен от последующих изданий (см. ниже). Автограф, ВЕ и С I подзаголовком: «Русская баллада» подчеркивают оригинальность жанра и попытки создания русских параллелей к зарубежным источникам («Людмила» — «Lenore», «Двенадцать спящих дев» — «Die zwölf schlafenden Jungfrauen»). По сравнению с ВЕ в последующих изданиях Жуковский вносит в основной текст баллады ряд стилистических изменений. Он уменьшает количество старославянизмов, что делает стиль художественно более однородным. См. постишный комментарий.

«Громобой», несмотря на отнесенность к разряду «страшных баллад», соединяет в себе две, на первый взгляд, противоречивые стилевые стихии, на которые обратили внимание современники: ироническую и элегическую. Батюшков в послании «К Жуковскому» (1812) «точно уловил одну из возможностей развития жанра. Бал-

лада, даже самая страшная и серьезная, позволяет иронию, шутку. Баллада помнит о том, что она “баллада”, что она “игрушка” (Немзер. С. 165):

⟨...⟩
 Увы! мой друг, и Лила
 Меня не узнает.
 Вчера, с улыбкой злою,
 Мне молвила она
 (Как древле Громобою
 Коварный Сатана):
 «Усопший! мир с тобою!
 Усопший! мир с тобою!»
 ⟨...⟩

(Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.
 С. 276—277).

В письме Н. И. Гнедичу от 27 сентября 1822 г. с долей ретроспективности А. С. Пушкин отмечает особенность стиля «Громобоя»: «Мне кажется, что слог Жуковского в последнее время ужасно возмужал, хотя утратил первоначальную прелесть. Уж он не напишет ни “Светланы”, ни “Людмилы”, ни прелестных элегий 1-й части “Спящих дев”». (Пушкин. Т. 13. С. 48).

Традиционно приписываемая А. С. Пушкину «кощунственная» поэма «Тень Баркова» использует мотивы, сюжет, интонационно-стилевые обороты «Громобоя». (См. об этом: Цявловский М. А. Комментарии к поэме А. С. Пушкина «Тень Баркова» // «Летите, грусти и печали...» Неподцензурная русская поэзия XVIII—XIX вв. М., 1992. С. 144—222; Эротика в русской литературе от Баркова до наших дней // Литературное обозрение. М., 1992. Спец. вып. С. 26—27.)

Громобой — Название первой баллады именем главного героя появляется в отдельном издании 1817 г. и служит упорядочению структуры (см. об этом комментарий к «Вадиму»). Стилизованное в духе архаизированной «русской старины», оно отсылает и к вполне конкретным литературным источникам и становится важной частью «киевского текста» — это сказка М. Д. Чулкова «Повесть о дворянине Заолешанине, богатыре, служившем князю Владимиру»; неопубликованное при жизни либретто волшебной оперы Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или страшные развалины» (1804—1808) (ПСС. Т. 4. С. 78—109), где в перечне действующих лиц значится Громобой: «Громобой, вельможа Киевский, живущий в своем замке близ Киева» (см. об этом: Булкина И. К сюжету о пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского) // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2004. С. 41—64); рассказ Г. П. Каменева «Громвал» — и вместе с тем предромантическая поэма открывает в творчестве самого Жуковского традицию изображения героя-грешника и ситуацию искушения — возмездия — искупления, обозначенную в «Громобое» сентенцией, выделенной курсивом («*В раскаянье спасенье*»). Имя Громобоя было арзамасским прозвищем С. П. Жихарева, чрезвычайно ему подходившим. Асмодеем звался П. А. Вяземский. Последний в письме к А. И. Тургеневу от 27 ноября 1816 г. из Москвы создает автопародию, демонстрируя виртуозное владение строфикой «Громобоя» (21 строфа):

Взойдет день опыта во мгле,
 Подымутся стенамя;

Как столб, стоящий при столе,
 Недвижный, без дыхания,
 При свете красных париков,
 При задних ликвах б...е,
 Низвергнусь я в ученый ров
 Навеки в заточенье;
 И грозно ректор захрипит
 Над толстою башкою,
 И тихо клир провозгласит:
 «С грехом, но черт с тобою!»
 (ОА. Т. 1. С. 65).

А. Н. Верстовскому (1799—1862) принадлежит опера: «Громобой, или Двенадцать спящих дев», премьера которой состоялась в Москве в 1857 г.

*Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister;
 Sie liegen wartend unter dünner Decke
 Und, leise hörend, stürmen sie herauf.*
 Schiller
 Нам в области духов легко проникнуть;
 Нас ждут они, и молча стерегут,
 И, тихо внемля, в бурях вылетают.
 Шиллер

Эпиграф к «Громобой» впервые появляется в отдельном издании «Двенадцати спящих дев» 1817 г. Это слова Тибо из пролога «Орлеанской девы» Ф. Шиллера. Жуковский переводит поэму Шиллера в 1818 г. и пролог именно 19 мая — 1 июня 1818 г., но вплоть до издания БиП эпиграф дается на немецком языке. Интересно, что на смену «русской баллады» приходит акцент на «философию чуда» с ориентацией именно на немецкий оригинал и конкретного автора.

«*Моих стихов желала ты...*» — Адресатом посвящения «Громобоя» является любимая племянница Жуковского Александра Андреевна Протасова (Восейкова). Ей же поэт посвящает балладу «Светлана». Характер посвящения продиктован не только дружески-родственными связями, но и благодарностью «милой переписчице» стихов поэта.

Приводим редакцию ВЕ и автографа РНБ:

Желала ты моих стихов —
 Вот длинная баллада!
 Пусть слава для других певцов:
 Твой взор моя награда!
 Но чем же кончу я куплет?
 Еще одно желанье:
 Цвети, мой несравненный цвет!
 Сердец очарованье
 Печаль по слуху только знай!
 Будь радостно света!
 Стихов моих хоть не читай, (РНБ)
 Моих стихов хоть не читай, (ВЕ)
 Но другом будь поэта.
 (РНБ. Оп. 1. № 14. Л. 67 об.).

В «Книге Александры Воейковой» (ПД. № 27807. Л. 36), вслед за автографом посвящения баллады «Вадим» Д. Н. Блудову (см. ниже) Жуковский набрасывает вариант посвящения А. А. Воейковой баллады «Громобой» (6 стихов), несколько отличающийся от канонического и датированный около 30 июня 1817 г.:

Желала ты моих стихов —
 Вот сказка! Нет с ней сладу
 Пусть слава для других певцов
 А мне твой взор в награду
 И им же кончу я куплет
 Еще ж одно же(ланье)

Канонический текст имеет разночтения с первой публикацией в ВЕ, которые мы приводим ниже.

Ст. 29. *Старик с шершавой бородой...* — «Старик с щетинистой бородой».

Ст. 31. *В дугу сомкнутый над клюкой...* — «В дугу согнутый над клюкой».

Ст. 44. *Ты видишь Асмодея...* — Асмодей — демоническое существо в иудаистических легендах, демон чувственных наслаждений. В балладе приобретает черты беса-искусителя, подрочного Сатаны.

Ст. 151. *На клиросе, пред алтарем...* — Клирос — возвышение по обеим сторонам алтаря, место для певчих.

Ст. 153. *В священный литургии час...* — Литургия (греч.) — общее делание, основное христианское богослужение, в центре которого освящение и причащение, в православном обиходе — обедня.

Ст. 206. *У Спасовой иконы...* — Спас — особый тип изображения Христа (Спасителя) в иконописи (Спас в силах).

Ст. 231. *Ты слышал: бил последний час...* — «Ты слышал: бил полночный час».

Ст. 251. *И тихо клир провозгласит...* — Клир — (от греч. *klêros* — жребий), совокупность священно- и церковнослужителей в христианской церкви, иначе — духовенство.

Ст. 272. *Сказал он Громобою...* — «Вещал он Громобою».

Ст. 394. *В обителях геенны...* — Геенна — геенна огненная (евр. — «долина Хинном»), символическое изображение ада.

Ст. 423. *Обитель иноков при нем...* — Инок — православный монах.

Ст. 436. *Угодника святого...* — Т. е. Николая Мирликийского, Николая Чудотворца, святого, особенно почитаемого в православии.

Ст. 456. *Веригой отягченной...* — Вериги — цепи, обручи, носимые на голом теле верующего, форма религиозного покаяния.

Ст. 479. *Лишь взор стремит он к небесам...* — «Лишь взор он мечет к небесам».

Ст. 561. *И дети, страшных сих речей...* — «И девы, страшных сих речей».

Ст. 575. *Лишь иволга в глуши лесной...* — «Лишь горлица в глуши лесной».

Ст. 623. *Коснулся арфы серафим...* — Серафимы — один из девяти ангельских чинов, высшая ступень небесной иерархии.

Ст. 642. *Полой своей одежды...* — «Воскрилием одежды».

Ст. 684. *Отступника — десною...* — Десна — десница (цсл.) — правая рука.

Ст. 723. *Рассек браздами ярких стрел...* — «Рассек браздами ярых стрел».

Ст. 731. *И стал на высоте небес...* — «И грянул из среды небес».

- Ст. 732.** *Средь молний ангел-мститель...* — «Глаголом Вседержитель».
Ст. 733. *«Гряди! и вечный Божий суд...* — «Гряди судить! и вечный суд».
Ст. 765. *И будет мир в его костях...* — «И мир в отверженных костях».
Ст. 767. *Творца постигнув в небесах...* — «Познав мой Промысл в небесах».
Ст. 770. *И слышен громкий петел...* — Петел (цсл.) — петух.
Ст. 830. *Отшельников обитель...* — «И иноков обитель».

Баллада вторая

Вадим

(«В великом Новграде Вадим...»)

(С. 108)

Автографы:

- 1) РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 10 об.—11 — черновой, с заглавием: «Искупление», без эпиграфа, посвящения, строфы 1—6 без подсчета стихов.
- 2) РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 27—29 — черновой и белой (строфы 7: «Он смотрит вдаль на светлый юг» — 14: «Вот на распутии Вадим»), с датой: «19 июня 1816».
- 3) ПД. № 27807. Книга Александры Воейковой. Л. 10—19; л. 26—36 — черновой и белой автограф, с датами: «1 сентября» (1816) (л. 10 об.) — «29 июня 1817» (л. 36) — строфы 15—75 (по нумерации Жуковского).

П л а н ы:

- 1) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 10 об. (1812 г.).
- 2) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 27 об. (между 19 и 24 октября 1814 г.).
- 3) РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 24 об. (июнь (л. 26) 1816 г.).
- 4) РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 29 («19 июня 1816 г.»).
- 5) ПД. № 27807. Книга Александры Воейковой. Л. 10—19; 26—36, с датами: «1 сентября» (1816) — «29 июня 1817» (планы строф 15—75).

К о п и и:

- 1) РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 30—31 — рукою А. А. Воейковой с исправлениями Жуковского (строфы 1—6), с заглавием: «Искупление».
- 2) РГБ. (А. П. Елагина) 22/12. Л. 29—41 — рукою А. П. Елагиной, с пометою: «Окончание впредь. 1817-го года».
- 3) РГАЛИ. Оп. 1. № 2. Л. 39—62 об. — копия рукою неизвестного лица.
- 4) ПД. № 9676. С. 51—87 — рукою неустановленного лица с заглавием: «Вадим (баллада). Книга вторая. Дмитрию Николаевичу Блудову».

В п е р в ы е: Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817 (ц. р. 4 июля 1817 г.) — вместе с «Громобоем» и посвящением «Опять ты здесь, мой благодатный Гений...».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 2—5 (везде вместе с «Громобоем»). В С 2—5 с посвящением Блудову. В С 2 примечание — «Сие второе издание сочинений г. Жуковского полнее первого. В нем помещены новейшие его произведения: Певец на Кремле, Вадим, или окончание Баллады Двенадцать Спящих Дев <...>».

Д а т и р у е т с я: 1810 — 29 июня 1817 г.

Замысел «Вадима» (первоначально «Искупление») относится еще к 1810 г., т. е. времени создания «Громобоя». Об этом свидетельствует перечень балладных сю-

жетов на нижнем переплете стихотворений Бюргера из библиотеки поэта: «⟨...⟩ Двенадцать спящих⟨их⟩ дев ⟨...⟩ Искупление» (Gedichte von Gottfried August Burger. Göttingen. Th. 1—2. 1789. См.: Описание. № 748). Особое место в творческой истории баллады занимают планы. Это связано как с усилением сюжетной основы повествования (путь героя к цели), так и с отходом от немецкого оригинала и иными влияниями на замысел. Существует три общих плана «Вадима» (1812; 1814; 1816), которые позволяют говорить о последовательной и сознательной романтизации сюжета. Жуковскому важно показать не столько путь героя к цели, сколько устремленность к идеалу.

План № 1, расположенный в обрамлении планов «Светланы» («Святки», «Гаданье»), предположительно относится к концу 1812 — началу 1813 г. (см. комм. к «Светлане») и в основном намечает и конкретизирует сюжет, размечает цифрами последовательность эпизодов. Жуковский уделяет больше внимания предыстории героя, формированию его характера. Важным становится разработка вводного эпизода с киевской княжной, которая в плане № 1 (и № 2) носит имя Ольги. Ольгой названа героиня в планах баллады «Светлана». Наиболее часто употребляются глагольные конструкции, отглагольные существительные: «отъезд, избавление, въезд, уезжает, едет, выезжает». Повторением слов «дале, даль» передается нарастание стремления (от «весеннего чувства») к состоянию романтической напряженности, близкой к откровению: «он едет бесстрашно дале», «он едет дале», «светлее даль и стены». В первых двух планах финал несколько отличается от окончательного: он не растворен в общем оживлении мироздания, а более конкретен, указывает на счастливую завершенность «земного» сюжета: «Вадим соединяется с возлюбленной и едет в дом родительский» (№ 1); «43. — Вадим возвратился на берег Волхова. 44. — Его встретили отец и мать. 45. — [Он] Вот оно сокровище неизвестное» (план № 2). Таким образом, кольцевая композиция соответствовала бы обычному сказочному финалу. Это совпадало бы с закрытым финалом романа Шписа, в котором герой женится и у него рождается 8 сыновей и 4 дочери.

План № 2 связан с долбинской осенью 1814 г. и входит в хронологическую и жанрово-тематические подборки «Долбинских стихотворений». (См. раздел «Долбинские стихотворения» в т. 1. наст. изд. С. 679—680.) I. «⟨...⟩ 17—23 ⟨ноября⟩ Ответ, Посл⟨ание⟩ к Госуд.⟨арю⟩, Искупл.⟨ение⟩, Аббадона» (РНБ. Оп. 1. № 77. Л. 25); III. «⟨...⟩ 12. Ахилл 1—3 ноября. 13. ⟨Нина. Искупл.⟨ение⟩⟩. 14. Искупление ⟨«Вадим»⟩. 15. Эолова арфа. Ноября 9—13. ⟨...⟩.» (РГАЛИ. Оп. 3. № 8. Л. 1). Речь идет о плане № 2 и о начале стихотворного текста. Сообщая о написанных балладах в письме к А. И. Тургеневу от 8 ноября 1814 г., он упоминает «Вадима» как замысел («⟨...⟩ да еще три в голове» // ПЖТ. С. 129) и отмечает начало работы над стихотворным текстом (строфы 1—6. См. автограф № 1). В письме к тому же адресату от 1 декабря 1814 г. он конкретизирует процесс работы: «Чтобы был полный комплект, осталось написать еще одну, необходимую, продолжение 12 Спящих дев; она уже и начата ⟨...⟩ Все это должно поспеть в Декабре» // ПЖТ. С. 131). Таким образом, к 1814 г. относится план № 2 (до 9 ноября, так как на л. 27 об.—28 расположены планы «Эоловой арфы», написанной 9—13 ноября 1814 г.). Под 17—23 ноября значится работа над «Вадимом» (автограф № 1). «Вадим» в отличие от «Громобоя» знаменует переход от баллад «в страшном роде» к балладам с любовно-психологической и философской тематикой. Характерно отношение к балладам как к определенному циклу («чтобы был полный комплект») и потребность в концептуальном заверше-

нии: название «Искушение» прямо выражало основной смысл второй части. План № 2 написан в столбец, разбит предположительно на строфы (45), не совпадающие с окончательным количеством (73). Больше внимание уделяется проявлениям таинственного, мистическому ожиданию чуда. «Арфа» преобразуется в менее осязаемый «звук», «звонок».

План № 3 появляется в июне 1816 г. и представляет собой написанный сплошным текстом конспект с развернутыми конструкциями, диалогами, иногда создающими впечатление прозаического повествования. И, наконец, сразу же после этого, с 19 июня 1816 г. и по 29 июня 1817 г., Жуковский работает параллельно над планами строф (РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 24 об; л. 26 с датой: «16 июня 1816», л. 29 — планы строф 39; 7—16 с параллельной работой над автографами). Наиболее полно и точно воспроизводят творческий процесс планы строф и автографы, черновые и беловые, с почти ежедневной датировкой в «Книге Александры Воейковой» (ПД. № 27807. Л. 10 об.—36 — строфы 15—75 по отличающейся от канонической (73) нумерации Жуковского, с датами: «1 сентября» (1816) на л. 10 и: «29 июня 1817» (л. 36). Приводим эти планы, частично опубликованные:

План № 1. РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 10 об.

Вадим — его молодость — и характер — весеннее чувство — сон на берегу Волхова — отъезд — избавление Ольги — ночь с нею в лесу — голос арфы — въезд в Киев — старый князь предлагает руку Ольги и наследство — Вадим уезжает ночью — едет по берегу Днепра — въезжает в дремучий лес — перед ним бежит сверкая призрак — видение в лесу, он едет бесстрашно далее — могила и мертвец — он едет далее — светлее даль и стены — звуки арфы — видит деву — ворота открываются — он всходит на стену, узнает свою возлюбленную — девы его окружают — (нрзб) видение души Громобоевой — явление старца одиннадцать дев заключили себя в обитель — Вадим соединяется с любимой и идет в дом родительский — чудеса дев монашеских

План № 2. РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 27 об.

Изображение Вадима —

1 — Его характер

2 — Весеннее чувство — облака — даль цветы — воды

3, 4 — Сон на берегу Волхова — старец

речь старца

его арфа

5 — чувство после сна

неизвестность и тоска

6, 7 — отъезд — свобода — благослов(ение) родителей

чувство посреди света

надежда

8 — вечер —

крик

9 — Ольга в руках у похитителя

10 — избавление

11, 12 — Ольга рассказывает свою историю

Печенег

13 — засыпает

14 — *ночь над нею*

15 — *арфа*

звук

16 — *едут в Киев*

17 — *Князь встречает добром с почет(ом)*

18, 19 — *Готово все для свадьбы*

20 — *Сон*

Едет

21 — *видит Днепр*

видит густой лес

изобр(ажение) дичи

22 — *Ночь звездная*

23 — *въезжает в лес на звук арфы*

Тишина леса и плескание Днепра

Приезжает в гущину леса

Бродит вокруг него что-то

24 — *видит холм*

25 — *На нем остатки храма*

26 — *видит падший крест мог(ильный)*

сидящий на нем вран слетел и зас(?)

и [что-то] бледное пламя и унылый призра(ак)

Он едет далее

Видит стены

27 — *и за их зубцами звуки арфы*

28 — *Смотрит*

В эту минуту полная луна вышла из-за облака

Видит на стене смену

29 — *На него смотрят*

Он идет к вратам

30 — *Утес отвалился*

32 — *Встречает дева прелестная — Его чувство — приветствие — речи*

33 — *Они идут в дом*

34 — *Все тихо*

Входят туда, где спят сестры

35 — *как будто ангел поднялся от глав*

Они открыли глаза

36 — *И старец между ими явился*

Пошли к могиле отца

Она покрыта свежим дерном

37 — *На ней расцвела лилия*

И сладкое благовоние окруж(ает)

Но вокруг все тихо

Тоскующая тень исчезла

39 — *Как будто там*

птицы, воды, ветерок

40 — *Стены обители соорудились*

Туда перешли девы

Туда стекаются богомольцы
41, 42 — Их жизнь
43 — Вадим возвратился на берег Волхова
44 — Его встретили отец и мать
45 — [Он] Вот оно сокровище неизвестное
видит сон чуд(есный)
муж одетый? лучами
подходит
говорит верь
следуй
[верь и надейся]
счастье твое в дали
иди к нему с чистой душою
Я с тобою
При этом слове [в дали] слышался нежный звук
как будто знакомой но никогда не слыш(?)
Вадим видит деву
Лице скрыто
Взор проник в его душу
Она манила его
И взором и рукою
Он хочет броситься
И старец и дева уже исчезли вдали?
исчезли
Потом слышался один только звонок
Вадим проснулся
И звон продолжался — и наконец утих?
но поутру тихо?
Куда ни пойдет
Взгляд — за ней
днем
и воспл(?)
И часто слышался звонок
Просит у отца благосл(овения)
И едет
Чувство наполняло
Путь. Он едет день едет другой
Уж близок Днепр

План № 3. РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 24 об.

С тех пор Вадим потерял покой — овладела им тоска — стремление — облака, птицы, на ночь — поутру колокольчик; ввечеру тоже.

Иногда в чаще леса голос; сон возобновляется; посреди весны задумчив; уединение; все сильнее голос —

Он идет к отцу и к матери; просит их благословения; я не могу остаться; счастье мое и ваше там; я приведу его: здесь воздух давит, солнце палит — Вот он наступил — весь широкий свет перед ним — идет через леса — как будто кто-то его хранит.

Зверь не подходил к тому месту, где он спал. Солнце садилось, когда он подошел к дремучему лесу — при входе в него оторопел; как будто кто-то пролетел мимо него и вдали за лесом послышался звонок. Сердце живее встрепенулось — он уже был в густоте леса. В эту минуту крик. Он видит скачет ездок и мчит красавицу — она бьется и зовет на помощь. Он бросается; останавливает коня. Витязь поднимает тяжелую палицу, но промах, он падает к ногам Вадима.

Он связывает его и оставляет в глуши, а сам подъезжает к красавице полумертвой. Она показывает рукой на коня, на дорогу. Они садятся. Красавица к нему прижимается. Едут.

Кто ты — я дочь [князя] великого князя — Ныне гуляла, меня похитил князь половецкий. Возврати меня князю.

Между тем они глубже в лес. Буря. Сквозь вихри и молнии [колок ⟨нрзб⟩ борясь]. Пещера. Гром ударил в дуб и зажег его. Вадим разложил огонь в пещере. Красавица дрожала от холоду.

Он жал ей руки; согревал дыханием руки и грудь — сел на мох, посадил на колена и прижал горячими руками; она молчала и нежно к нему прижималась; он чувствовал желание.

В эту минуту молния блеснула и в блеске ее пролетел мимо знакомый образ старца. В сердце [так знако] отдался звонок и долго и жалобно зазвучал; голос — Вадим позабыл красавицу — мысль его полетела вдаль — она тихо-тихо заснула —

Гром утих — Он не смел шевельнуться и не чувствовал ничего — между тем ⟨нрзб⟩ сквозь деревья просыпался свет; красавица взглянула. Увидела Вадима, и покраснела. Они поехали.

Скоро засветились в дали главы Киева. Послышались голоса, пение. [Наш] ⟨нрзб⟩ князь окруженный витязями. Тот получит, кто ее возвратит. Священники окропили их святой водою. Является [витязь] [речь к] Вадим. Речь князя. Я стар. Ты силен. Я бездетен. Ты будешь сын мой. Готовьтесь.

Витязь [остаётся]. Выходит ночью, смотрит с высокой горы на Днепр. Он темнеет ⟨нрзб⟩, по Днепру плывет лодка; Весел при витязе нет. Он садится. Понесите меня. Прости Киев. Я не найду здесь счастья, оно там. Лодка поплыла — холмы. Рощи. Сада. Лодка плывет. Звезды сияют. Вот по обеим сторонам лес. Берега круты. Лодка к крутому берегу и ни с места. Кустарник шумит. На высоте звон.

Он идет к отцу и матери просить благословения.

План № 4. РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 29.

Вад[им] один на дороге: весь божий свет открыт Куда ехать; на власть бо[га] Тот кто позвал тот и путь — И он едет день едет другой Проезжает города и села и пустыни Конь его как будто сам знает дор[огу] Ему прием гостеприимный 4. Спит ли в лесу как будто его хр[анит] Зверь не прикасается И змеи ⟨1 нрзб.⟩ от того Уже месяц как он в дороге Он проехал многие славные города — нигде не забывал церкви Подаяния — Обители — Сон часто. — Однажды — вечер Он приближается к ⟨нрзб⟩ лесу вечер скр[ыл] его Сквозь деревья. — через лес шла дор[ога] На востоке тучи

В «Книге Александры Воейковой» (ПД. № 27807) последовательно зафиксирован процесс создания «Вадима», когда на полях сбоку пишутся планы отдельных строф, а рядом создаются их поэтические аналоги. Почти все этапы работы датированы. Обращает на себя внимание детальная разработка вставного эпизода с киевской княжной (План № 14), объем этого эпизода; несомненно, в этом проявляется

влияние замысла «Владимира» и занятия русской историей. Планы становятся лабораторией стиля не только с точки зрения сюжета, но и в создании пейзажа, диалогов, настроения томления, тоски по идеалу, ожидания чуда. Планы строф дают образцы работы Жуковского над ритмом, поиски звукового образа, интонации.

Планы строф: П.Д. № 27807. Книга Александры Восейковой.

№ 1. Л. 10.

Вот Вадим на пути. Перед ним открыт весь свет. Куда ехать? Кто укажет дорогу? Он дает волю — конь и мысли. Тайный путеводитель близко. И конь как будто знает дорогу. Как будто хранит его кто-то. Он проезжает города и села; проезжает реки; — проходят дни за днями и вот уже месяц миновался; полная луна начинала светить

№ 2. Л. 10 об.: «1—2 сентября».

1. [Казалось, путь его был] [Он едет день] Проходят дни, проходят недели, он едет благополучно — везде встречает его гостеприимство [Он проезжает славные русские города] — везде посещает храмы божии — и обители — везде ночлег, хлеб соль —

2. Когда ж заставала его ночь в чистом поле или в лесу; он ложился на мураве; звезды светили ему; древесные кровли его осеняли; бодрый конь не удалялся и как будто спорожил. Казалось, Хранитель. Уже было лето горячее, листья благоухали; зелень древесная. Он [вставал] пробуждался при первом крике птиц; умывал лицо свежеею росой и далее Он уже достиг Днепра и конь все ехал берегом; Уже Днепр широкий и быстрый перед ним катился. Однажды — занимался вечер; вдали плыла луна перед бурными, сизыми облаками, в которых трепетала молния; он подъехал к лесу; который тихо трепетал без ветра; вдруг крик

№ 3. Л. 11. «1 сентября».

Однажды — занимался вечер после жаркого дня. Тучи бежали с закату. Перед ними плыли багровые лучи и в недре их трепетали молнии. Вадим приближался к бору, растущему по берегу. Он въезжает в лес. Тишина; только вдалеке гром. Листья трепетали, предвещая бурю. Он едет лесом, бледно освещенным) последними лучами и светом луны. Он едет.

№ 4. Л. 11 об.: «3 сентября».

Он едет — вдруг жалобный крик раздался. Вадим вслушивается. 1. Вблизи нежный голос; грубый ему отвечает Вадим рвется сквозь чащу. Вдруг въезжает на поляну, где (светлее). На помощь светила луна. Он видит грозного великана, у которого бьется в руках (тре?) красавица. Стой крикнул он и бросился к 2. Тот засверкал на него глазами и вместо ответа грянул в него дубиною. Вадим увернулся; боец увлеченный тяжестью палицы растянулся на земле. 3. Юноша вырвал дубину из рук его связал его руки и ноги ремнем из узды коня, Подошел к красавице, которая лежала без дыхания. Поднял ее на коня и поехал с нею далее. 4. Мало-помалу она пришла в себя Увидела себя на руках спасителя и нежно-нежно к нему прижалась. Кто ты красавица, как ты зашла в лес?

№ 5. Л. 12 об. (Л. 12: «4—5 сентября»).

Силач заревел и грянулся обземь. [Вадим слез с коня и подошел к деве, которая ни живая и] Вадим оставил его издыхать. Поднял с земли красавицу полумертвую.

1. она очнулась [на седле], услышала стон пораженного; прижалась к своему спасителю и не говоря ни слова показала на лес умоляя взором, что бы он туда ехал — они поехали. Кто

ты, красавица, как попала в руки этому хищнику? 2. Я дочь князя Киевского — Славный град Киев его отсюда недалеко! Северный князь литовский за меня сватался. Я не хотела любить его [Он пытался] 3. его посол, свирепый великан, тобою убитый, меня похитил, когда я гуляла в зеленом лугу [Он однажды] Он умчал меня в этот дремучий лес и хотел со мною пробраться в Литву. 4. Бог послал тебя мне во спасение. Поедем к отцу моему; Днепр доведет нас до Киева. Завтра с солнечным восходом там будем. Но между тем тучи набежали и луна совсем закрылась. Дождик начинал шуметь по листьям.

№ 6. Л. 13 об.: «7 сентября».

Близ града Киева таился. Никто не ведал умысел. Он ждал случая. И случай представился. Я гуляла с моими молодыми подругами по берегу Днепра. Мы собирали лесные? сладкие? ягоды. Я отделилась от прочих. Злодей вырвался из гущины и как хищный волк на меня кинулся. [Ужас] Я онемела от страха; Никто не видал нас; И он умчал меня в лес. Бог послал тебя мне на помощь.

№ 7. Л. 14: «9 сентября». Сбоку рисунок пером: подсвечник с горящей свечой, ваза.

Если бы не послал бог на помощь Что было бы со мною. Я бы увяла с тоски на чужбине между врагами А мой родитель потеряв милую дочь уныло жизнь [в] скорби кончил дни свои. Теперь он плачет — поспешим к нему

№ 8. Л. 14 об. (Л. 14: «9—11 сентября; л. 15: «13 сентября»).

Шумел по листьям дождь. Молния. Деревья как светлые великаны являлись и исчезали; Вдруг набежал вихорь, страшная гроза поднялась, Деревья трещали и падали И ливень бежал рекой. Конь шел через гущину и при каждом свете молнии храпел Кусты хлестали красавицу, Холод от дождя

Рыцарь чувствовал, что она дрожит. Где приют? Лес был густ. И как найти дорогу? Вдруг они очутились На лесистом берегу Днепра; и рев его слышался при вихре Кругом черные стремнины и берега высокие как стены И на берегах кудрявые кусты, дубы и сосны. Молния проблеснула; ударила в дуб. Дуб загорелся; и при блеске пламени витязь увидел себя и вход в пещеру

№ 9. Л. 15: «13 сентября».

Вадим видит при зареве пещеру Он снимает деву с коня Они входят в приют Девушка дрожала [Витязь ждал ей руки Согрел дыханьем грудь которая] витязь сел на мох; Жал ей руки Согрел дыханьем грудь Которая трепетала под горячими устами Красавица нежно к нему прижималась Нежно смотрела на него и в глазах ее светилось пламя Блеск горящего дуба слабо освещал пещеру И весь падал на прекрасное лицо молодой девы Скоро погас — только луна сияла И она появлялась из мрака как дух пр(?) Что чувствовал тогда Вадим, когда она так тихо (нрзб) грудь на груди; пламенная щека на щеки слезное дыхание; ошутительное биение сердца; жар, переливающийся из нее в него... Что бы было с ним, но в эту минуту... знакомый звон раздался;

№ 10. Л. 16: «17—18 сентября».

И тихо падал на нее свет пламени; Она была прекрасна; Голубые очи сияли Полу(открытые) влажным [она] Из полу растворенных уст вылетало пламенное дыхание и щеки рдели и грудь подымалась И часто невольный трепет пробегал и руки окружающие витязя сжимались

№ 11. Л. 16: «17—18 сентября».

И что чувствовал Вадим смотря на красавицу Которая во всей свежей младости разброшенные небрежно кудри Ланитное? рденье? полнилась? молодая горящая грудь Небрежно лежала в его объятиях И так тесно тесно к нему прижималась Чувствуя как трепетало его сердце как пламенное его дыхание жжет его грудь

№ 12. Л. 17: «20 сентября».

И несколько минут продолжалось звучание И звучало в воздушном пространстве И что-то пролетело неизвестное милое С нежным стенанием мелькнул образ облеченный? покровом И слился с мраком И ветер опять за(?) И в шуме звенело и стеноло [Вадим] Вся душа полетела за приведением 2. Взор его не мог оторваться от его (того? (нрзб)) Между тем гроза начала утихать Гром укатился вдаль и (нрзб) Он не видит не чувст(зует) Дева тихо прилегла к его плечу Заснула и тихо-тихо дышала Он не видал и не чувст(вовал) Знакомый (нрзб); свет посыпался чрез дерева; начал веять тихий ветерок Утренняя звезда утра догорала. Конь заржал; Вадим очнулся; смотрит на красавицу Она спит глубоким сном и во сне улыб(ается) Запели утренние птицы, красавица проснулась, взглянула на рыцаря; покраснела; она встала; рыцарь надел бронь; вышли из пещеры; утро пылало и тучи разлетались; перед ними был Днепр; вдали слышался звон колоколов; они поехали и скоро затерялись (так!) на берегу Киева золотые главы Киева

№ 13. Л. 17 об.

Начала занимать заря Утренняя звезда закрылась Начал веять ветерок утренний Конь заржал Рыцарь [смотрит] озабилась Смотрит... в пещере свет Красавица спит и улыбается во сне Он тихо тронул ее Она отворила глаза, взглянула на рыцаря и покраснела Рыцарь оделся в бронь вышли из пещеры все уже было светло [перед ними сквозь деревья льет] На небесах свет и следы прошедшей бури Сквозь деревья мелькал Днепр Весь лес был полон благовония и птицы пели Они сели на коня и поехали по дороге, которая вилась между кустами — Скоро заблестали главы Киева Они въезжают в город

На площади перед княжеским домом толпятся воины в их середине дряхлый князь он уговаривает их скакать за княжной [уже они] Но толпа раздвинулась Княжна в объятиях родителя

№ 14. Л. 18.

[Зовет] он вызывает смелых возвратить ему дочь Наказать хищника И обещает спасителю руку доч(ери) Но зашумела раздвинулась толпа Княжна у ног родителя

№ 15. Л. 19.

1. Речь князя. 2. Веселость народа. 3. Ночь. Огни потешные зажгли. Песни. Народ веселость. Дружина.

Прижавши к груди Вадима сказал князь Я сдержу слово! Бог не дал мне сына! Но он послал тебя Мужество тебя (нрзб) Ты будешь утеха моей старости Ты будешь славою моих рат. Щитом от врагов. Утехою города Сказал и дружина воспе(нрзб) Веселье разлилось по улицам В храмах благодарственные молитвы Народ угощается на площ(ади) [Игорь] и кружка с кипящим медом заздравная ввечеру зажглись потешные огни Но что Вадим.... Радость далека была от души его! Он не понимал своего чувства И ходил как чужой Вечер... Ночь... Он вышел на берег Днепра... и воспоминание о прошедших днях... Он смотрит на тихий Днепр

№ 16. Л. 28. (Л. 27 об.: «21 ноября»).

Не слышал что бы проб (нрзб) как будто забыт. (нрзб) Как будто никогда ни человек, ни зверь не пр. (?) Густая трава; сруды опавших листьев мох...

№ 17. Л. 29. На л. 30 об. рисунок Жуковского: внизу замок с зубчатыми стенами, две фигуры «древнерусского витязя», сверху — на горе изображение трехглавого православного храма с луковичными куполами и крестами на них.

Таинственное уныние на уединенном холме Между кустами чернеют развалины Вадим взбирается — Видит покинутую церковь железная дверь затворена [Луна из облака] Кругом развалины обители Кельи — Переходы — в них полынь и крапива Деревья растут на миштых и И [Луна] долгая тень их лежит? Пускает объехать Вадим видит могилу Поверженный крест и на нем черный ворон Ворон глядит на него неподв(вижно?) Вдруг встепенулся, взлетел Тишина смутилась И вдруг нечто необъяснимое? Сверкнуло огнем в очах его [как будто] Тихий печальный некто идет от могилы Неподвижные глаза на него смотрят Пошел к закрытой двери Дверь не отперлась Как будто тяжелый вздох надетел [Он У] Пошел далее и скалы с пути Вадим перекрестясь за ним

№ 18. Л. 31.

[В счастливый час] Я предсказатель! Радость за горем пришла! Небо что отнято им; [Сын твой тебе возвращен] Будь же приемный отец замено Двух [теперь] ты будешь сын твой [младший] старец твой старший на небе [твой родитель небесный один] [Будет с тобой и с небес брата он будет хранитель] Будешь как ангел с небес милого брата хранитель

№ 19. Л. 35.

Их звал как будто голос [Около них веяло живое] Сердце их стремилось к милому месту... К могиле [на ней] Она покрыта была свежим дерном Чистая лилия на ней расцвела [вокруг было ясно] Казалось, ангел тишины сидел на ней [с тихой ясною мыслию о небе] и видел [вспоминание и смотрел на тихое ясное небо... Они пали к ней... Из нее не было ответа Но тайный голос им говорил Там спасение И все кругом говорило — Деревья расцвели] расцветшие оживленные воды пенные птиц запах цветов И над ними простертое небо... [Где следы сего] И храм и стены все исчезло Но есть (нрзб) Там — по утрам в часы когда ангел денницы встает Совершенные явления Там часто труженик Застынувший ночью Внимает голосам и в нем возникают мысли

№ 20. Л. 35 об. (Л. 36: «29 июня 1817»).

И храм и стены исчезли Есть на Днепре место Предание Там — по утрам, когда ангел денницы Совершается Там часто труженик внимает голосам и мысли

Время создания «Вадима» связано с изменившимся биографическим контекстом. Баллада пишется в Дерпте и Петербурге, о чем Жуковский достаточно подробно информирует друзей. «Вадим» воспринимается отчасти как реализация арзамасских надежд на создание национально-исторической поэмы, поэтому чтению баллады в «Арзамасе» уделяется пристальное внимание. В письме к А. И. Тургеневу от 21 октября 1816 г. из Дерпта он сообщает: «Я пишу усердно *Искупление*; написано более половины. Писса будет так же велика, как и 12 спящих дев, и кажется хорошо» (ПЖТ. С. 164). Пока сохраняются прежние названия: «Двенадцать спящих дев» — «Искупление»). Действительно, в «Книге Александры Воейковой» к 20 сен-

тября написано 37 строк (по нумерации Жуковского); далее следует перерыв в работе до 10 ноября, а между черновиками «Вадима» появляется черновая редакция «сказки» Гебеля «Красный карбункул» (в рукописи: «Сказка о красном карбункуле») (л. 19 об.—24 об.), что объясняет желание Жуковского дать аналогичный заголовок законченному целому. «Продолжение 12 спящих дев» «весьма уже близко к концу и (...) должно быть напечатано с первой балладою особо, в виде сказки» (ПЖТ. С. 16. 31 октября 1816, Дерпт). В представлении Жуковского, несмотря на изменившиеся реалии личной жизни, дерптский период сближается с «долбинской осенью» 1814 г. по уровню творческого подъема. В письме к А. П. Елагиной от 7 ноября 1816 г. из Дерпта он сообщает: «Я опять пишу и пишу так же, как в Долбине. “Певец” кончен. “Искушение” оканчивается. Друзья, ждите меня. Все, что на милой родине, здравствуй: “Там небеса и воды ясны” и проч.». (РС. 1883. № 9. С. 541—542).

В конце 1816 г. Жуковский приезжает из Дерпта в Петербург, где читает готовые к этому времени фрагменты на 16-м ординарном заседании «Арзамаса», о чем сохранилась протокольная пародийно-морализаторская запись: «Повесть о том, как некоторый Вадим влюбился во сне и женился наяву с помощью серебряного звонка, легкого челнока и седого старика. Всем неженатым членам, по выслушании этой повести, смертно захотелось жениться» (Протокол заседания 24 декабря 1816 г. // Арзамас-2. Т. 1. С. 380. См. также: Арзамас-1. С. 186). Далее следует перерыв в работе и отсутствие датировок в «Книге Александры Воейковой».

В январе 1817 г. «Вадим» еще не завершен. «Надобно сперва кончить “Вадима”» (ПЖТ. С. 172. Во второй половине января 1817 г.), но название уже каноническое; а в июле 1817 г. на 22-м арзамасском заседании звучит готовый текст: «В доме важного Рейна был Арзамас не на шутку, // В том Арзамасе читали законы, читали “Вадима”» (Протокол заседания. Начало июля 1817 г. // Арзамас-2. Т. 1. С. 427). В это же время выходит отдельное издание «Двенадцати спящих дев» (ц. р. 4 июля 1817 г.), и друзья живо интересуются этим фактом. 6 августа Вяземский спрашивает А. И. Тургенева: «Прости и цветы, мой несравненный цвет, Асмодеюшка! Получил ли ты Вадима Васильевича? Жучка продала его за 3300 рублей» (ОА. Т. 1. С. 80). В первой половине августа 1817 г. Вяземский сообщает А. И. Тургеневу: «“Вадима” я еще не видал, а видел вчера упившегося Громобоя [прозвище С. П. Жихарева в “Арзамасе”] — который хлебнул в Москве да и уехал» (ОА. Т. 1. С. 81). 27 августа Вяземский вновь спрашивает об окончании баллады: «Проживу еще здесь [в Красном Селе] дня четыре на подножном корме и возвращусь в Остафьево, где надеюсь найти “Вадима” и хорошие вести от вас» (ОА. Т. 1. С. 84).

Все издания «Вадима» осуществлялись только вместе с «Громобоем» под общим заголовком: «Двенадцать спящих дев». Уже в отдельном издании 1817 г. проявилось стремление Жуковского к смысловой и структурной симметрии: баллады названы именами героев-антагонистов (грешник—праведник), они объединены общим пафосом — спасением невинных и возможностью преображения души. Утвердившаяся система эпиграфов (на языке оригинала) и посвящений создает дополнительный эстетический и биографический объем, еще раз подчеркивая то, что для автора «Жизнь и Поэзия одно». Тем более интересно, что С 3—5 дают различные варианты структуры, что позволяет назвать произведение Жуковского не только поэмой, «старинной повестью в двух балладах», но неким Текстом, пребывающим в становлении, динамике. О множественности толкований баллады см., например: *Витницкий И. Ю.* Сторож завесы: Жуковский и русское Пробуждение //

Виницкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М.: НЛО, 2006.

А. Н. Верстовскому принадлежит опера «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832).

Вадим — Имя героя, связанное с рядом определенных исторических ассоциаций (защитник новгородской вольности), приобретает у Жуковского культурно-знаковый (защитник) характер. (См.: *Замотин И. И.* Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе. Воронеж, 1900.) Оно восходит к летописному свидетельству (Никонова летопись. I, 1767. С. 16). Это имя актуализировалось в литературе конца XVIII — начала XIX в. в произведениях Екатерины II, Я. Б. Княжнина, М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, где приобрело символическое значение «патриота-свободолюбца». Жуковский в 1803 г. пишет медитативно-сентиментальную повесть «Вадим Новгородский». В балладе Жуковскому оказался важен круг позитивных исторических ассоциаций, воплотившихся в образе идеального героя.

*Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leih'n kein Pfand:
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.*

Schiller

*Верь тому, что сердце скажет,
Нет залогов от небес:
Нам лишь чудо путь укажет
В сей волшебный край чудес.*

Шиллер

(С. 108)

Последнее четверостишие стихотворения Ф. Шиллера «Sehnsucht» («Томление»), переведенного Жуковским в 1811 г. См. комментарий в т. 1 наст. изд. С. 554—555.

Дмитрию Николаевичу Блудову

(«Вот повести моей конец...»)

(С. 108)

Автограф (ПД, № 27807. Книга Александры Воейковой. Л. 36) — черновой. Текст отличается от окончательного.

Впервые: «Двенадцать спящих дев, старинная повесть, сочинение Василия Жуковского. СПб., 1817».

В прижизненных изданиях: С 2—5.

Датируется: около 29 июня 1817 г.

Дмитрий Николаевич Блудов (см. подробнее о нем в комментарии «К Бл(удову) Послание». С. 544—545. Т. 1. наст. изд.) не случайно стал адресатом второй части «Двенадцати спящих дев». Помимо участия в арзамасской дискуссии о создании национальной лироэпической поэмы (а на Жуковского в течение десятка лет возлагались надежды как на создателя «русской эпопеи» «Владимир»), Блудову принадлежит первый печатный отклик на «Двенадцать спящих дев» (*Les douze Vierges*

dormantes. Poëme de M. Joukofski // Le Conservateur impartial, journal politique et littéraire. St. P., 1817, 5-me année, № 63, mardi le 7 août. P. 325—326). В рецензии Блудов отмечает пограничность жанра, тяготеющего к оригинальной поэме: «Г. Жуковский попытался ввести в русскую литературу этот род *народной эпопеи*: самый блестящий успех увенчал его усилия. Даже по согласию его недоброжелателей, все его баллады блещут красотами высшего порядка и наиболее замечательны те, сюжеты которых принадлежат ему» (С. 325). См. также: Арзамас-2. Т. 2. С. 97—100.

В «Книге Александры Воейковой» (ПД. № 27807. Л. 36) содержится черновой автограф посвящения Д. Н. Блудову. Приводим этот текст целиком, помещая в квадратных скобках зачеркнутые слова:

Друг Верный
 Желаю, друг, чтоб мой Вадим
 [Спаситель дев избранный]
 Как он был небом предводим
 [Ты знать хотел]
 [Окончив дев несчастных сон]
 Несчастных дев разрушить
 Ты милый друг желаешь
 [Спокоен] Доволен будь — разрушен он
 А как? Прости! узнаешь!
 [Прими Вадима]
 [Пусти Вадима в свой приют]
 Вадим мой рос в твоих глазах
 Ты [был прямой]
 Ты был его учитель
 Ты был певца учитель
 Его и мой учитель
 В моих запутанных стихах
 Как верный поправитель предводитель
 Ты путь мне к цели предводил
 На пользу ли услуга
 Но в похвалу ль услуга
 Я спящих дев перебудил
 Боюсь Не знаю
 Дев я разбудил
 Не усынить бы друга!
 Ты участь спящих
 Участь знать желал
 Знать жребий спящих
 Узнать о спящих ты желал
 Желанье исполняю
 Что для тебя я рассказал
 Тебе и посвящаю
 Несчастных дев разрушил сон
 Ты милый друг давно желал
 Вадим мой рос в твоих глазах!
 Ты был певцу учитель!
 И в спутанных моих стихах
 Как тайный вождь хранитель

Твой вкус дорогу мне открыл
Но в пользу ли услуга?
Не знаю? Дев я разбудил —
Не усыпить бы друга.

Блудов назвал сына именем героя баллады. Блудов Вадим Дмитриевич (1819—1902) стал видным общественным деятелем.

Ст. 3. *И дерзким мужеством своим...* — В автографе № 1: «И гордым мужеством своим». Дальнейшие разночтения приводятся по данному автографу.

Ст. 7. *Ужасный вепрям и волкам...* — «Ужасный дерзостью волкам».

Ст. 9. *В осенний хлад и летний зной...* — «Он в зимний хлад и летний зной».

Ст. 10. *Он с верным псом на ловле...* — «С могучим псом на ловле».

Ст. 32. *Листочки, развиваясь...* — «Листочки обновлялись».

Ст. 57—60. *Младая дева, лик закрыт ~ Венок благоуханной...* — «Младая дева — ясной лик; // Взор сладостно-унылой, // И в душу юноши проник // Небесною он силой».

Ст. 72. *А в вышине... звенело...* — «А вдалеке звенело».

В «Книге Александры Воейковой», где воссоздается весь творческий процесс создания «Вадима» (планы строф, черновые и беловые автографы), сохранились несколько строф, не вошедших в окончательный текст. Они находятся между строфой 64 («Стремится на ограду он...») и 65 («Глядят на небо, слезы льют...»). Рядом вклеен листок с акварельным рисунком бутона шиповника (ПД. № 7807. Л. 32).

Л. 32 (беловой):

И вместе к замку от стены
С смиренною мольбою
Они идут... растворены
Невидимой рукою,
Им двери сами дали вход!
Вошли: пред их очами
Чертог; закрыты окна, свод
Украшен образами,
И одр пустой в углу стоит;
И свет лия унылой
Перед иконою горит
Над ним паникадило.

Л. 32 (беловой):

И девы, непробудным сном
Объятые лежали
Перед оставленным одром:
Едва приподымали
Их груди трепетным своим
Дыханьем покрывало.
Склоняет взор на них Вадим
И ярко запылало
В лампаде пламя: сам отпал
От окон завес темный
И свет денницы пробежал
По хранине огромной.

Л. 32 (зачеркнуто):

И некто от возглавья дев
Воздушный, бестелесный
Вспорхнул и тихо пролетев,
С пустынею небесной,
Как утро с далью голубой,
Невидимый слился.
И вдруг как будто неземной
Над ними глас раздался,
В ланиты ясность пролилась,
Уста воспламенились
В сомкнутых взорах жизнь зажглась,
Взглянули, пробудились.

(Л. 34, белой):

И близ одра рука с рукой
С сестрою пробужденной
Явился в прелести молодой
Спаситель обреченный.
О жизни сладостный возврат!
О сладость пробужденья!
Как очарованны стоят
В восторге воскресенья
Горе подняли очеса
Блестаючи для <прзб>
Там были полны небеса
Им отданные снова.

На л. 33—34 — черновые варианты этой строфы.

(Л. 34, белой):

Простерла вдаль несмелый взор
Что было в прежни годы
То и теперь: знакомый бор
За ним днепровски воды,
Над бором холм, на холме храм,
Кругом крестов сиянье
И светлый пар как финнам
В торжественном молчанье
Со всех дымящийся сторон
Им мнилось, мир рождался
Созвучно благовестный звон
В тиши небес раздался.

(Л. 35, белой. Вариант строфы 68):

И что-то к ним сквозь тишину
Приветное вzywало,
Как бы в неведому страну
Их сердце увлекало.
Куда же? О священный вид!
Могла перед ними.

И тихо дерн покрыт, (sic! — *H. B.*)
 Лилями молодыми!
И мнилось, ангел невидим
 Сидел между цветами,
Носясь по небесам родным
 Веселыми очами.

(Л. 35, белой. Вариант строфы 69):

Простерлись ниц... и сердце их
 Могилу вопрошало
Но пепел в ней остался тих
 Ничто не отвечало!
И было все для них ответ:
 И холм помолоделый
И дуга обновленный цвет
 И блеск реки веселый.

Подчеркнутые строки вошли в окончательный текст.

Н. Ветшова

Рыцарь Тогенбург

(«Сладко мне твоей сестрою...»)

(С. 133)

Автограф (ПД. № 27807. Книга Александры Воейковой. 38) — черновой, неполный, ст. 1—8.

Копия (РГБ. Ф. 99, Елагины. Оп. 1. Карт. 22. № 15. Л. 1—2) — рукою М. А. Мойер (Протасовой).

Впервые: FWДН. № 1. Январь. С. 5—11.

В прижизненных изданиях: БиП, С 3—5. В С 3 — с подзаголовком: «Подражание Шиллеру», в С 5 в подборке стихотворений 1818 г.

Датируется: октябрь-декабрь 1817 г.

Перевод баллады Ф. Шиллера «Ritter Toggenburg». Традиционно перевод датируется 1818 г. — по времени первой публикации в январском номере FWДН; в собрании сочинений Ф. Шиллера из библиотеки Жуковского в оглавлении 9 тома против названия баллады рукою поэта также проставлена дата: «1818» (Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd 9/1 — ПД. 87 ⁶/₁₀).

Точную датировку работы Жуковского над этим переводом затрудняет фактическое отсутствие его автографа. Черновой набросок первой строфы в «Книге Александры Воейковой» расположен в контексте стихотворений, написанных Жуковским в сентябре-октябре или в конце 1817 г.: «Гленность» (л. 37 об.), «К месяцу» (л. 38), «Имя где для тебя...» (см. комм. в т. 2 наст. изд.); ближайшая предшествующая дата — «6 августа 1817» — отмечает конец работы Жуковского над текстом посвящения к «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев» («Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»; см. комм.). В пределах этого периода — с августа по декабрь 1817 г. наиболее вероятным временем работы над переводом представляются последние три месяца 1817 г. Даже если баллада была начата Жуковским в

конце августа — начале сентября в Дерпте (положение автографа первой строфы между беловым автографом посвящения и черновым автографом «Тленности» позволяет сделать такое предположение), скорее всего, к работе над ее текстом поэт не мог вернуться раньше конца октября 1817 г.: после кратковременного пребывания в Петербурге в сентябре по приезде из Дерпта, 4 октября Жуковский уехал в Москву, где имел местопребывание великокняжеский двор в ожидании родин великой княгини Александры Федоровны. Прибыв в Москву 9 октября (см.: Дневники-1. С. 123), Жуковский получил постоянное помещение только 22 октября (Там же. С. 124). Кроме того, творчеству не благоприятствовало и душевное состояние поэта: в середине сентября он писал из Москвы А. И. Тургеневу: «Я живу в Москве как на гробе. Душа рвется от воспоминаний о прошедшем. (...) Квартиры еще не имею, но скоро иметь буду. Когда примусь за работу, будет легче. Теперь все еще вокруг меня в беспорядке, и сам скитаюсь как осиротелый» (ПЖТ. С. 180).

После переселения в постоянную квартиру, монашескую келью Чудова монастыря (ср. характерную новацию в переводе баллады, замену слова «Hütte» — «хижина» на слово «келья» в ст. 49) настроение Жуковского очевидно меняется: «(...) тишина стихотворная царствует в моей обители, и уж Музы стучатся в двери; я еще не мог принять их за беспорядком, но завтра они ко мне пожалуют. О чем буду с ними беседовать, то скоро узнают современники и передадут потомкам» (ПЖТ. С. 181).

Фактически первым крупным издательским мероприятием, осуществленным Жуковским после возвращения из Дерпта в Петербург и переезда в Москву, было издание первого номера *FWДН*, который открывается переводом баллады «Рыцарь Тогенбург» (ц. р. от 15 января 1818 г.). Следовательно, к началу 1818 г. текст баллады был уже готов, и время работы над ее переводом можно с достаточной уверенностью отнести к последним числам октября-декабрю 1817 г. О том, что Жуковский использовал этот перевод для занятий русским языком с Великой княгиней, свидетельствует ее сохранившаяся записка к поэту от 19 февраля 1818 г.: «Мне очень неприятно, что я не могу видеть вас, как обыкновенно. (...) Басни, Людмила, Рыцарь Тогенбург должны иметь терпение до завтра» (РА. 1897. Т. 1. № 4. С. 493).

Баллада «Рыцарь Тогенбург» была написана Шиллером в июле 1797 г. (закончена 31 июля); Гёте в своем письме Шиллеру от 12 сентября 1797 г. поздравил его «с успешным продвижением альманаха и с “Рыцарем Тогенбургом”» (И.-В. Гёте, Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 417). Баллада впервые опубликована в «*Musen Almanach für das Jahr 1798*». Конкретный источник сюжета баллады не установлен, скорее всего, образ ее героя является общеромантическим символом, эпохальным типом личности Средневековья.

В родственном круге Жуковского баллада была хорошо известна задолго до того, как поэт обратился к ее переводу. Так, в письме к А. П. Юшковой (Зонтаг) от 2—12 августа 1815 г. М. А. Протасова, описывая несчастный брак баронессы Икскуль, потребовавшей от мужа развода, после которого чувства мужа к бывшей жене вспыхнули с новой силой, цитирует контаминацию 7—8 строф подлинника в явно ироническом контексте (УС. С. 154). Тем более показательным является то обстоятельство, что единственная сохранившаяся копия баллады, выполненная в близкородственном круге Жуковского, сделана рукою М. А. Протасовой в отдельной тетрадке на бумаге с водяным знаком: «1817» (т. е. фактически почти одновременно с созданием перевода), где баллада входит в контекст автобиографических сти-

хотворений, связанных с историей взаимной любви Жуковского и М. А. Протасовой: «Утешение в слезах», «Жалоба пастуха», «Песня» («Кольцо души-девицы...»), «Мина» («Я знаю край! Там негой дышит лес...»), «Кто слез на хлеб свой не ронял...» (см. комм. в т. 2 наст. изд.).

В метрико-строфическом отношении перевод Жуковского близок к подлиннику: он выполнен восьмистишными строфами с перекрестной женской и мужской рифмой в катренах, но при том, что Жуковский сохраняет чередование 4-стопных и 3-стопных хореев в нечетных и четных стихах строфы, в его переводе очевидна отсутствующая в подлиннике тенденция к унификации ритма 3-стопных стихов за счет преимущественного положения пиррихия на второй стопе и сокращения количества спондеев, очень характерных для 3-стопных стихов оригинала. Таким образом, уже в ритмико-интонационном рисунке стиха заметно стремление русского поэта к смягчению энергии подлинника. Основу звукописи в шиллеровской балладе составляют звуки *g—g—t*, ассонирующие с именем героя (Ritter Toggenburg) и его душевным состоянием (*Gram* — скорбь). Жуковский, частично сохраняя эту основу в составе рифмы, заменяет консонантизм Шиллера йотированными гласными и сонорными (ср. ст. 25—28: «*getragen—erjagen*», «*mehr—Heer*» у Шиллера, «утоление—забвенье», «страдать—рать» у Жуковского).

Но, конечно, особенно очевидно стремление к элегизации текста перевода выразилось на лексическом уровне: уже В. Е. Чехихин отметил, что «(...) Жуковский стремился как можно более идеализировать своего героя, сделать его символом вне времени и пространства» (географические реалии оригинала — «страна Швейцария», «Яфский берег», «Тогенбург» — название замка — Жуковский опустил, заменив их лексической новацией «Палестина» — явным фонетическим поэтизмом); «(...) подчеркнуто лишь намеченное беглыми чертами у Шиллера смутное, мировое томление (*Sehnsucht* романтиков) в характере влюбленного рыцаря» (Чехихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 62). Перевод Жуковского предельно насыщен характерными для его поэтического стиля элегизмами и словами-символами: «сладко», «милый», «тишина», «печаль», «душа», «святой», «унылый», «тихий», «туманный» (подробнее о характере перевода см.: Чехихин. С. 56—60; Семенко. С. 200—203; Лебедева. С. 77—78). Все это сделало перевод баллады «Рыцарь Тогенбург» своеобразным концентратом романтической балладной поэтики Жуковского и обусловило насыщенность рецепции ее образов и настроения в национальной поэтической традиции.

Баллада Жуковского «Рыцарь Тогенбург», как это отметила И. М. Семенко, имела значение для Пушкина как автора стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829; см.: Семенко. С. 203; см. также: Немзер. С. 194). И. Эйгес, впервые основательно поставивший проблему «Жуковский и Пушкин», также усматривает рефлекс балладной поэтики Жуковского и в стихотворении «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...»), и в балладе Франца — переработке стихотворения для «Сцен из рыцарских времен», указывая в качестве аналогий баллады Жуковского «Вадим» и «Старый рыцарь» (Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.: Л., 1941. С. 213—215). Характерно, что для самого Жуковского баллада «Старый рыцарь», переведенная из Уланда в конце 1832 г. (см. комм.), была несомненной репликой к балладе «Рыцарь Тогенбург»: соотношение этих двух переводов является типологическим для балладных дублетов Жуковского. Таким образом, Жуковский сам до неко-

торой степени принял участие в рецепции своего собственного текста русской поэзией.

Эстетический перелом в восприятии баллады «Рыцарь Тогенбург» намечен в суждениях В. Г. Белинского об этом произведении. Белинский явно выделил эту балладу из совокупности шиллеровских баллад в переводе Жуковского и произведений русского поэта вообще, посвятив ей отдельные замечания, свидетельствующие о двойственном восприятии текста. С одной стороны, в герое баллады Белинский увидел адекватное воплощение эпохального типа личности: «(...) в средние же века не редкость были рыцари, подобные Тогенбургу, воспетому Шиллером, рыцари, которые, не встретив ответа на свое чувство, сражались на отдаленном Востоке за святой гроб и остаток жизни проводили в шалаше, не спуская взора с окна жестокой красавицы...» (Белинский. Т. 5. С. 238). С другой стороны, высоко оценивая художественные достоинства перевода Жуковского, критик не преминул отметить анахронизм подобного героя, его несовместимость с настоящим историческим моментом: «“Рыцарь Тогенбург” — прекрасный и верный перевод одной из лучших баллад Шиллера (...) Как жаль, что Шиллер воскресил его не совсем в пору да вовремя! (...) Скажем более: чем выше по своему художественному достоинству такие баллады, как “Рыцарь Тогенбург”, тем большее сожаление возбуждают они в читателе нашего времени, что столько пушечных зарядов потрачено по воробьям... Разумеется, это можно ставить в упрек Шиллеру, но отнюдь не Жуковскому (...) второй усвоивал юной, едва рождавшейся литературе плодотворные для нее элементы, и юное, едва возрождавшееся общество знакомило с новыми, необходимыми ему интересами» (Белинский. Т. 7. С. 172, 175).

Дальнейшая рецептивная история баллады «Рыцарь Тогенбург» в русской поэзии весьма насыщена. Ближайший отклик на нее следующего за Жуковским литературного поколения — стихотворения Лермонтова «Он был в краю святом» (1832—1835) и «Ветка Палестины» (1837), являющиеся пародией и реминисценцией баллады «Старый рыцарь» в первом сюжетном приближении и восходящие к источнику представлений русской поэзии о романтическом рыцарском служении Прекрасной даме и Богу, т. е., в конечном счете, к балладе «Рыцарь Тогенбург». Эти два текста Лермонтова фиксируют тот же момент эстетического перелома, своеобразную вибрацию между серьезной реминисцентностью и пародией, которая сохранится и в дальнейшем.

Пародийная линия рецепции баллады «Рыцарь Тогенбург» представлена стихотворениями «Немецкая баллада» и «Путник» (оба — 1854 г.) Козьмы Пруткова, в сочинении которых принимал участие А. К. Толстой, а также пародиями Вл. Соловьева «Таинственный пономарь» и «Осенняя прогулка Рыцаря Ральфа. Полубаллада» (оба — 1886 г.). Конкретно-пародийную направленность на текст «Рыцаря Тогенбурга» имеет только «Немецкая баллада» Козьмы Пруткова. Ср.:

Отвергла Амалия	Года за годами...
Баронову руку!..	Бароны воюют,
Барон фон Гринвальдус	Бароны пируют...
От замковых окон	Барон фон Гринвальдус,
Очей не отводит	Сей доблестный рыцарь,
И с места не сходит;	Все в той же позиции
Не пьет и не ест.	На камне сидит.

(Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1965. С. 68).

Во всех остальных пародиях используется какой-нибудь отдельный сюжетный мотив баллады: «Тайна то души больной» («Путник». Там же. С. 77), возлюбленная, не дождавшаяся возвращения рыцаря из Святой земли («Таинственный пономарь»), попытка покинуть даму, не отвечающую рыцарю взаимностью («Осенняя прогулка Рыцаря Ральфа») — см.: Русская стихотворная пародия. Л., 1960. С. 577—580. Таким образом, объектом пародии постепенно становится именно эпохальный тип рыцаря, чей первообраз сформирован балладой Шиллера «Ritter Toggenburg» в переводе Жуковского. Параллельно культ рыцарства и Прекрасной дамы в лирике младших символистов, А. Блока и Андрея Белого, выступает в своем высоком варианте: «(...) баллада о Тогенбурге определила дальнейшие вариации “рыцарского” сюжета в русской поэзии» (Немзер. С. 197; 192—196).

Ст. 1—8. «Сладко мне твоей сестрою ~ Непонятно мне»... — В черновом автографе из «Книги Александры Воейковой» — с разночтениями:

Рыцарь, я твоей сестрою
Другом рада быть.
Но любовью другою
Не могу любить:
[Близко ты или далеко]
Час разлуки ль, час свиданья —
Сердце в тишине,
И безмолвное страданье
Непонятно мне.

Ст. 49. *И в убогой келье скрылся...* — В копии с разночтением: «И в глубокой келье скрылся...»

Ст. 67. *И надежда: завтра то же!..* — В ФВДН и С 3 стих напечатан без курсива, который впервые появляется в БиП и сохранен в С 4—5.

О. Лебедева

Рыбак

(«Бежит волна, шумит волна...»)

(С. 136)

Автограф (РНБ. Ф. 608 (Помяловский И. В.) Оп. 1. Ч. 4. № 4874. Л. 1) — белой, с подписью в конце: «Ж.».

Копия (ПД. Ф. 265. Оп. 2. № 2626. Л. 1—1 об. — рукою О. М. Сомова).

Впервые: ФВДН. 1818. № 1. С. 50.

В прижизненных изданиях: СО. 1820. Ч. 64. № 36. С. 134—135, с подписью: «Жуковский». Невский зритель. 1821. Ч. 5. Январь. С. 56.

Датируется: январь 1818 г.

Перевод баллады Гёте «Der Fischer» («Рыбак», 1778), впервые опубликованный в сборнике Гердера «Volkslieder» («Народные песни») в 1799 г. под названием «Das Lied vom Fischer» («Песня рыбака»). «Рыбак», «Лесной царь» (из Гёте) и «Гаральд» (из Уланда), объединенные мотивом искушения человека таинственными и непос-

тижимыми силами бытия, основаны на фольклорной стилизации и образности и лишены однозначных авторских этических оценок.

Баллада «Рыбак» опубликована в FWДН с параллельным немецким текстом. Биограф и друг поэта так отзывался о текстах, входящих в эти сборники: «Переводы, для особого назначения вылившиеся из-под пера поэта, он хранил как что-то освященное, и потому напечатал их в самом небольшом числе экземпляров. Они выходили тетрадками в 12-ю долю листа на прекрасной бумаге с белою оберткою, где стояла на двух языках надпись: “Для немногих”. В продаже никогда их не было. Их получили от автора некоторые особы, дорогие для его сердца» (*Плетнев П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1853. С. 51).

Дальнейшая судьба баллады оказывается драматичной, вызвав после перепечатки в СО полемику, касающуюся путей развития жанра и особенностей поэтики баллады. Инициатором стал О. М. Сомов, опубликовавший критический разбор «немецко-русской баллады» (письмо к А. А. Бестужеву-Марлинскому, подписанное псевдонимом «Житель Галерной гавани» // *Невский зритель.* 1821. № 1. С. 56—65). Неприятие вызывают эмоциональная образность, критикуемая с позиций логического рационализма («Душа (должно догадываться рыбакова) *полна прохладной тишиной.* В переносном смысле говорится, что восторг, благоговение наполняют душу; ибо сие свойственно аналогии сих понятий с некоторыми видимыми действиями; но ни тишине, ни шуму не приписывается способность наполнять душу. И что за качество тишины *прохладная?* Поэтому есть и *теплая тишина* и *знойный шум* и т. п. (...) *Родное дно!* Что за странное родство? Доселе мы говаривали: *родина, родимая сторона*, а *родного дна* на русском языке еще не бывало. Верно какой-нибудь немецкий гость, неожиданный и незванный». (*Невский зритель.* 1821. № 1. С. 60—61)).

Критика, выходя за рамки стиля, касалась самих основ поэтического мышления Жуковского, ориентировавшегося с середины 1810-х годов на немецкие образцы, что было связано с пребыванием в Дерпте и последующей должностью учителя русского языка при дворе Великой княгини Александры Федоровны (до замужества прусской принцессы Шарлотты). Еще в 1818 г. А. Ф. Мерзляков, бывший соученик Жуковского по Благородному пансиону, участник Дружеского литературного общества, в «Письме из Сибири», прочитанном на заседании «Общества любителей российской словесности», предвосхитил будущую полемику о «Рыбаке», отказывая балладе как жанру в праве на существование и делая исключение для Гёте и Шиллера. «Сами немцы, чувствуя нестройность сего рода (...) сознаются, что единственно великие гении Шиллера и Гёте могли высокою таланта и прелестями неподражаемого слога украсить сих нестройных выродков (...) И значит ли изменение, преобразование духа всей поэзии одно введение нового рода баллад?» ((*Мерзляков А. Ф.*) Письмо из Сибири // *Труды общества любителей российской словесности.* М., 1818. Ч. 11. С. 68—69). Но речь шла не столько о самой балладе, сколько об усилении романтических тенденций в творчестве самого поэта и неприятии новой поэтики «невыразимого», романтического двоемирия в балладах Жуковского 1816—1818 гг. О. М. Сомов: «Кто *поет* и *манит?* Какой и чей *настал час?* Кто *он* и кто *она* бегут друг к другу? Чей след *навек пропал?* Это так же непонятно, как ответы новой Сивиллы Ле-Норманн...» (Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 227).

В полемику вступает Ф. В. Булгарин, отстаивая право Жуковского на «новые и смелые выражения», которые рождаются «новыми ощущениями и мыслями».

«Клопшток, Шиллер, Гёте, Байрон, Державин, Жуковский изобилуют сими смелыми порывами творческого воображения» (СО. 1821. № 9. С. 61—73). Вновь вступивший в спор О. М. Сомов противопоставляет стремление Жуковского создать переводы, не соответствующие, по его мнению, внутренним тенденциям русской культуры, уже укоренившимся образцам балладного жанра того же автора. «Говоря языком общепринятым, я с восхищением читал и перечитывал “Певца во стане русских воинов”, перевод Греевой элегии, “Людмилу”, “Светлану”, “Эолову арфу”, многие места из “12 спящих дев” и разные другие стихотворения г. Ж... Но с некоторого времени, видя имя его, появляющееся под стихотворениями, в которых все немецкое, кроме букв и слов, — восторг и удивление во мне уступили место сожалению о том, что стихотворец с такими превосходными дарованиями оставил те средства, которыми он усыновил русским “Людмилу”, “Ахилла” и столько других произведений словесности чужестранной (...), оставил, и для чего же? — чтобы ввести в наш язык обороты, блестящие ума и беспонятную выпренность нынешних немецких стихотворцев-мистиков!» (Невский зритель. 1821. № 3. С. 277—279).

Новый участник полемики, А. Ф. Восейков под псевдонимом «Н. Таранов-Белозерский», составил объявление-пародию подписки на «полные творения г. жителя Галерной гавани» (СО. 1821. № 11. С. 195—196). В СО (1821. № 12. С. 232—233) Я. Ростовцев напечатал стихотворение в защиту Жуковского «К зоилам поэта». Завершил полемику А. А. Бестужев-Марлинский, своеобразно ответив на первоначальное предложение О. М. Сомова поместить «Рыбака» в кунсткамере между «литературных уродцев». «Балладу поместил я в число образцовых переводов, а критику на нее между уродцами» (СО. 1821. № 13. С. 263—264).

Не первая и не последняя полемика вокруг баллад Жуковского повлияла, однако, на судьбу издания «Рыбака», не напечатанного ни в одном прижизненном собрании сочинений поэта. Баллада, неоднозначно воспринятая современниками, обладала особой новизной и скрытым потенциалом. Новизна заключалась в осязаемой романтизации, в акценте не на балладном сюжете, а на балладной ситуации, в усилении многозначности и недосказанности, в особой роли песенной интонации, ритмико-синтаксической структуры, создании сложных метафор («душа полна прохладной тишиной»). Жуковский «заменяет конкретную, вещественную образность подлинника — абстрактно-эмоциональной» (*Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 88). Гёте: «Kuhl bis ans Herz hinan» («холоден до самого сердца»). Жуковский: «Душа полна прохладной тишиной». Гёте: «Ein feuchtes Weib» («влажная женщина»). Жуковский: «И влажною всплыла главой // Красавица из них». Гёте: «Da war's um ihn geschehn: // Halb zog sie ihn, halb sank er hin, // Und ward nicht mehr gesehn» — (И вот что с ним произошло: // Наполовину она его увлекла, наполовину он погрузился сам. // И никто его больше не видел.). Жуковский: «Знать, час его настал! // К нему она, он к ней бежит... // И след навек пропал». Жуковский усиливает песенную интонацию подлинника, создавая «музыкальный словесный поток, качающийся на волнах звуков и эмоций сознание читателя, в этом музыкальном потоке, едином и слитном, как и единый поток душевной жизни, им выражаемый, слованоты» (*Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 55). Музыкально-интонационную структуру оригинала и перевода сопоставил Е. Г. Эткинд, отмечая усиление музыкальности перевода за счет внутренней рифмы («Бежит волна, шумит волна! // Задумчив, над рекой // Сидит рыбак; душа полна»), создающей музыкальный звукоряд: волна — волна — полна — прохладной — в волнах — влажною

всплыла главой. У Гёте русалка говорит и поет («*Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm*»), у Жуковского только поет («Глядит она, поет она»). (См. об этом: Эткинд. С. 83—85.) Балладная ситуация «Рыбака» связана с мотивом притягательности чудесного, взаимосвязью отражения, притяжения и погращения, взаимопроницаемостью жизни и смерти в романтическом мироощущении. Скрытые возможности баллады воплощаются в обращении к образу русалки. Жуковский угадал в расхожем персонаже многочисленных опер (например, «Леста, Днепровская русалка» Генслера и Н. Краснопольского) многообразные, рационально несовместимые смыслы. «Водяные нимфы возникали в операх и романах с эротико-авантюрными сюжетами, балладах, ориентированных на фольклор, лирических стихотворениях с очень интимным подтекстом. С русалками у немецких романтиков соотносились самые разнообразие эмоциональные комплексы, они легко включались в любые ассоциативные ряды, могли воплощать и угрозу небытия, и счастье забвения, и муку любви, и сладость чувственных наслаждений» (Немзер. С. 198).

О. М. Сомов, продолжая критику «Рыбака», предьявляет Жуковскому претензии этнографического характера: «Если же основываться на преданиях и народных суевериях, то русалки скорее были нимфы лесные, нежели речные, ибо в Малороссии существует и доныне поверье...» (Литературно-критические работы декабристов. С. 82). В творчестве самого Жуковского встречается шуточный парафраз на сюжет «Рыбака» в послании «Графине С. А. Самойловой» («Графиня, признаюсь, большой беды в том нет...», 1819 г.), где он бросается в пучину за платком графини Самойловой:

Забыв себя, за ним я бросился в пучину
И утонул. И что ж? Теперь бы ваш певец
Пугал на дне морском балладами *Ундину*...
(См. т. 2. наст. изд. С. 125).

В гекзаметрическом переложении повести Ф. Ламотт-Фуке «Ундина», замысел которого возникает у Жуковского еще в 1816 г., героиня становится символом «вечеловечения» и неизменной любви и верности в непостоянном мире. В дальнейшей истории русалочьей темы этот образ воплощает разные смыслы. Пародийная стилизация А. С. Пушкина «Русалка» (1819), повесть О. М. Сомова «Русалка» (1828), изданная под псевдонимом «Порфирий Байский», в которой он забывает о «различиях между речными и лесными нимфами» (Немзер. С. 203), незавершенная драма А. С. Пушкина «Русалка», повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница», баллада «Русалка», песня Рыбки в «Мцыри», «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова и др. (см. об этом: Немзер. С. 198—218).

Н. Ветшева

Лесной царь

(«Кто скачет, кто мчитя под хладною мглой?..»)

(С. 137)

Автограф (ПД. № 27807. Книга Александры Восейковой. Л. 46 об.—47) — черновой, с заглавием: «Лесной царь» и подзаголовком: «Баллада».

К о п и я (ПД. № 9678. С. 229—230) — рукою неустановленного лица.

В п е р в ы е: FWДН. 1818. № 4. Апрель. С. 11—12.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 3—5. В С 3 с подзаголовком: «Подр(ажание) Гёте». С 3—4 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Гёте)». БиП. Ч. 1. С. 75—76.

Д а т и р у е т с я: вторая половина марта — первая половина апреля 1818 г.

Перевод баллады Гёте «Erlkonig» (от датского Elbenkonge — король эльфов), написанной им для зингшпиля «Рыбачка», который был поставлен в Тифурте в 1782 г. и тогда же опубликован. В свою очередь, Гёте использует несколько измененный сюжет баллады Гердера «Erlkonigs Tochter», основанный на фольклорном датском источнике. А. фон Арним и К. Брентано, обнаружив сходный текст на «летучем листке», издают его как народную немецкую балладу.

«Лесной царь» переведен Жуковским в марте 1818 г. Основанием для датировки служит местоположение автографа в «Книге Александры Воейковой» между двумя неопубликованными посланиями, являющимися продолжением стихотворного комментария Жуковским популярного романа г-жи Коттен (1770—1807) «Матильда» (1805) и просьбами о присылке очередных томов. См. комментарий в т. 2 наст. изд. (С. 506—507) к посланию «К Варваре Павловне Ушаковой и гр. Прасковье Александровне Хилковой. В Гатчине» (где он был со двором, возвратившись в Москву около 26 марта. См.: ИВ. 1881. № 5. Май. С. 4—9). Первое послание из четырехчастного цикла («Не грех ли вам, прекрасная графиня...») датировано самим Жуковским: «Сего 14 марта 1818 года» (ПД. Р. I. Оп. 9. № 4. Л. 1). Интенсивность переписки сопровождается указанием номеров ожидаемых томов. Во второй части цикла («Варвара Павловна! графиня! помогите...») Жуковский просит прислать третий том, а в третьем (впервые опубликовано в т. 2 наст. изд. С. 91—93) послании: «Графиня, можно ль так неблагодарной быть!..», расположенным перед автографом «Лесного царя» (ПД. № 27807. Л. 45 об.—46 об.), речь идет о присылке четвертого тома, но место действия перемещается в Москву, на что есть указания в тексте самого послания («Я нынче поутру, окончив свой урок // И красный свой портфель смиренно запирая, // Уж шляпу в руки брал и в темный уголок // Из светлого дворца готов был перебраться»). Речь идет об уроках русского языка Великой княгине Александре Федоровне. Сразу же после автографа «Лесного царя» следует четвертая часть условного эпистолярного цикла «Варвара Павловна, Графиня и княжна!..» (ПД. № 27807. Л. 48), опубликованная впервые в т. 2 наст. изд. С. 373. Баллада, находящаяся в обрамлении посланий, напечатана в апрельском номере FWДН. Датируется второй половиной марта (после 14) — первой половиной апреля 1818 г.

«Лесной царь» и напечатанный в № 1 FWДН перевод баллады Гёте «Рыбак» объединены общим мотивом притягательности зла и ориентацией на балладу фольклорно-мифологического типа.

Перевод «Лесного царя» относится к точным. Тем не менее, используя ряд незначительных, на первый взгляд, изменений, Жуковский переводит текст в систему иных художественных координат. Для Гёте было важным сохранить фольклорно-мифологическую основу. Жуковский меняет реалии. У Гёте «Лесной царь» «mit Kron' und Schweif» (с короной и хвостом), у Жуковского «в темной короне с густой бородой», что лишает образ черт низших демонологических существ (хвост) и очеловечивает. Кроме того, вместо *materi* Лесного царя у Жуковского появляются *зо-*

лотые чертоги («Meine Mutter hat manch gulden Gewand» — «Из золота слиты чертоги мои»), *игры*, более привлекательные для ребенка («Gar schone Spiele spiel ich mit dir»), заменяются на нейтрально-неопределенное «Веселого много в моей стороне», конкретный бег с яркими цветами («Manch bunte Blumen sind an dem Strand») — на условное «цветы бирюзовы, жемчужны струи». Цветовая гамма баллады соответствует контрасту двух миров: это «гризайль» реального и цветная многокрасочность фантастического.

Структура оригинала адекватно передает трагедию столкновения разных миров, где отец принадлежит миру реальному, Лесной царь — ирреальному, а ребенок становится посредником и жертвой; соприкоснувшись с тайнами бытия, он гибнет. (Ср.: «Кассандра», «Кубок».) Балладный сюжет пути через страшный лес символичен: это путь человека на грани культуры и природы, опасный, как сама жизнь. За исключением первой и последних строф (авторское повествование) сюжет воплощается в диалоге, в ситуации вопроса—ответа, когда видение ребенком Лесного царя «переводится» отцом в реальный план. У Гёте реплики сына (Kind — ребенок, Knabe — мальчик, Sohn — сын) звучат интонационно с известной долей предположительности: «Не видишь ты, отец, Лесного царя?» («Siehst, Vater, du den Erlkonig nicht»), «Отец, отец, ты не слышишь?» («Mein Vater, mein Vater, und horest du nicht?») и т. п., где напряженность усиливается повтором («Mein Vater, mein Vater...» — «Mein Sohn, mein Sohn...»). В переводе: *сын молодой, малютка, дитя, младенец*, а отец — *старик, родимый*, что расширяет диапазон смыслов.

По-разному воссоздается нарастание напряженности действия. У Гёте создается ощущение реальности происходящего, у Жуковского преобладает предчувствие гибели, атмосфера нагнетания страха. «Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! // Erlkonig hat mir ein Leids getahn!» (Отец, отец, он хватает меня, он причинил мне страдание!) — «Родимый, лесной царь нас хочет догнать; // Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать». Наибольший динамизм достигается в последней строфе, где Жуковский сознательно использует большее количество глаголов: у Гёте — *скачет, достиг (reitet, erreicht)*, в переводе: *не скачет, летит; погоняет, доскакал*, усиленные отсутствующими в подлиннике эмоциональными повторами «Младенец тоскует, младенец кричит» вместо «Er halt in den Armen das achzende Kind» (Он держит на руках задыхающегося ребенка).

М. Цветаева в эссе «Два “Лесных царя”» (Цветаева Марина. Два «Лесных царя» // Зарубежная поэзия. Т. 2. С. 535—541) «развела» оригинал и перевод по разным эстетическим и художественным барьерам, приравняв балладу Гёте к мифу, а «гениальную вольную передачу» (С. 539) Жуковского к сказке. Цветаева руководствуется собственной поэтикой контрастов, интуитивно акцентируя идею романтического двоемира. «Но не только два “Лесных царя” — и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных царя — два, и отца — два: молодой ездок и опять-таки старик (у Жуковского два старика, у Гёте — ни одного), сохранено только единство ребенка. Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый вещь увидел из собственных глаз (...) У Жуковского ребенок погибает от страха. У Гёте от Лесного Царя» (Там же. С. 539—540). Цветаева приводит собственный подстрочный перевод «Лесного Царя» Гёте.

«Кто так поздно скачет сквозь ветер и ночь? Это отец с ребенком. Он крепко прижал к себе мальчика, ребенку у отца покойно, ребенку у отца тепло. — Мой сын, что

ты так робко прячешь лицо? — Отец, ты не видишь Лесного Царя? Лесного Царя в короне и с хвостом? — Мой сын, это полоса тумана! — Милое дитя, иди ко мне, иди со мной! Я буду играть с тобой в чудные игры. На побережье моем — много пестрых цветов, у моей матери много золотых одежд! Отец, отец, неужели ты не слышишь, что Лесной Царь мне шепотом обещает? — Успокойся, мой сын, не бойся, мой сын, в сухой листве — ветер шуршит. — Хочешь, нежный мальчик, иди со мной? Мои дочери чудно тебя будут нянчить, мои дочери ведут лесной хоровод, — убаюкают, *упляшут, упоют* тебя. — Отец, отец, неужели ты не видишь — там, в этой *мрачной тьме*, Лесного царя дочерей? — Мой сын, мой сын, я в точности вижу: то старые ивы так серо светятся... Я люблю тебя, меня уязвляет твоя красота! Не хочешь охотой — силой возьму! — Отец, отец, вот он меня схватил! Лесной Царь мне сделал больно! Отцу жутко, он быстро скачет, он держит в объятиях стонущее дитя, доскакал до двора с трудом через силу — ребенок в его руках был мертв» (Там же. С. 535—536).

Заданность концепции приводит к смещению акцентов, что меняет смысл. «Am düstern Ort» («в темном месте») Цветаева переводит как «в мрачной тьме»; активный залог заменяет пассивным: «Er faßt ihn sicher, Er halt ihn warm» (Он держит его осторожно, он обнимает его тепло) — «ребенку у отца покойно, ребенку у отца тепло» (М. Цветаева); использует кальки с немецкого: «убаюкают, *упляшут, упоют* тебя» («Und wiegen, und tanzen, und singen dich ein») и т. д. Тем не менее, резюмируя сказанное, Цветаева точно определяет смысл «Лесного царя» Жуковского, опровергая собственную логику: «вся вещь Жуковского на пороге жизни и сна» (Там же. С. 540). Не разведение двух контрастных миров (жизни и смерти, рационального и иррационального), а их взаимопроницаемость, мерцание смыслов, их равноправие и неопределенность было важно для переводчика. Искушение и заклинание, представляющие в условной балладной форме, воплощают экзистенциальные размышления Жуковского о месте и природе человека на грани двух миров.

До Цветаевой двух «Лесных царей» пытался противопоставить биограф Жуковского Л. Поливанов [П. Загарин], отдавая пальму первенства переводчику: «Лучшая из них [баллад], без сомнения, “Лесной царь”, который по благозвучию стиха, по художественному соответствию его с изображенными предметами и ощущениями лиц, по силе диалога, исполненного истинного драматизма, несомненно превосходит самый оригинал великого германского поэта» (Загарин. С. 235).

Это почувствовал один из переводчиков «Лесного царя», Ап. Григорьев, который, состязаясь с Жуковским, слегка русифицирует оригинал и сохраняет дольник оригинала, замененный Жуковским на амфибрахий. Ап. Григорьев как поэт и критик дважды размышляет о «Лесном царе» в статьях «Стихотворения Фета» (ОЗ. 1850. № 2) и «О правде и искренности в искусстве» (*Григорьев Ап.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 51—116). Говоря о балладе Гёте, он подчеркивает именно общность оригинала и перевода Жуковского: «Всем известен “Лесной царь”, и чем в особенности удовлетворяет чувство эта баллада? Она не напрашивается на вашу веру; вы как-то колеблетесь: то слышите вы плач ребенка и слово лесного царя, то разуваетесь вы вместе с отцом и, вместо лесного царя, видите седой туман и в речах его слышите шелест листьев. В этой иронии и заключается вся глубина и прелесть этого маленького стихотворения. Точно то же и в “Рыбаке”» («Григорьев А. А.» Стихотворения Фета // ОЗ. 1850. № 2. С. 65).

Помимо Жуковского существуют переводы баллады Гёте (Ап. Григорьев, А. Фет) и вариации этого сюжета: баллада А. К. Толстого «Садко» (1871—1872) и

его же «Где гнутся над омутом лозы...» — «парафраза “Лесного царя”, но с русалочьей “прививкой” (стрекозы манят младенца в реку)» (Немзер. С. 207), вариация на тему «Лесного царя» К. Случевского («Дитяток! милость господня с тобою!.. », 1858), «Миазм» Я. Полонского (1868). См. об этом подробно: Немзер. С. 207—215. Как и «Рыбак», перевод «Лесного царя» включал в себя скрытые возможности развития не только баллады, но и русской литературы в целом, концентрированно воплотив основную романтическую коллизию.

«Лесной царь» Жуковского положен на музыку А. С. Аренским («Баллада для соло, хора и оркестра»). Известную вокальную интерпретацию «Лесного царя» Ф. Шуберта переработал А. Рубинштейн (Ф. Шуберт, ред. А. Рубинштейн, 1880).

Ст. 3. *К отцу, весь издрогнув, малютка приник...* — Ср. в автографе: «К отцу, весь издрогнув, младенец приник».

Ст. 7. *Он в темной короне, с густой бородой...* — В автографе: «Он в темной короне, с седой бородой...»

Ст. 11. *Цветы бирюзовы, жемчужны струи...* — Первоначально: «Цветочки янтарны, жемчужны струи...»

Ст. 14. *Он золото, перлы и радость сулит...* — В первоначальном варианте: «Он золото, перлы и злато сулит».

Ст. 30. *Младенец тоскует, младенец кричит...* — Ср. автограф: «И жалобно, тонко (?) младенец кричит».

Ст. 32. *В руках его мертвый младенец лежал.* — В «Книге Александры Воейковой»: «Младенец умолкнул и мертвый лежал...»

Н. Ветшева

Граф Гапсбургский

(«Торжественным Ахен весельем шумел...»)

(С. 138)

Автограф (ПД. 27807. Книга Александры Воейковой. Л. 49—49 об.) — черновой, ст. 1—90 (первые 9 строф).

Впервые: FWДН. 1818. № 5 (май). С. 13—25.

В прижизненных изданиях: С 3—5, БиП. В С 3—4 с подзаголовком: «Подражание Шиллеру». В С 5 отнесено к 1818 г.

Датируется: апрель 1818 г.

Перевод баллады Ф. Шиллера «Der Graf von Habsburg». Основанием для датировки служит положение автографа в рабочей тетради Жуковского 1815—1819 гг. В «Книге Александры Воейковой» черновому автографу 9-ти строф перевода предшествует черновой набросок незаконченного послания к В. П. Ушаковой и П. А. Хилковой (Гендриковой) «Варвара Павловна, графиня и Лизета!..» (л. 48), датируемый второй половиной марта 1818 г. (см. комм. в т. 2 наст. изд.), далее, на л. 48 об., расположен черновой автограф большого стихотворения «Деревенский сторож в полночь» (впервые — FWДН, № 4, апрель, — то есть в начале апреля работа над ним была уже закончена). На л. 49—49 об. находится автограф первых 9 строф перевода баллады «Граф Гапсбургский» в двух вариантах с незначительной правкой, а на л. 50

начинается черновой автограф послания «Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. кн. Александра Николаевича» («Изобразю ль души смятенной чувство...»), работа над которым совершенно очевидно прервала работу над переводом баллады. Время создания послания точно документировано датой рождения великого князя, будущего императора Александра II — 17 апреля 1818 г. и датой, под которой послание Жуковского было впервые опубликовано отдельным изданием: «Апреля 20 дня 1818» (см. комм. в т. 2 наст. изд.). Таким образом, баллада, впервые опубликованная в майском номере FWДН, в котором напечатано также и вышеупомянутое послание к великой княгине, скорее всего, была начата в первой половине апреля, а закончена в 20-х числах этого же месяца. В оглавлении 9-го тома собрания сочинений Шиллера, принадлежавшего Жуковскому, против названия баллады «Der Graf von Habsburg» рукою поэта проставлена дата: «1818» (Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd 9/1 — ПД. 87 ⁶/₆).

Баллада «Der Graf von Habsburg» была закончена Шиллером 25 апреля 1803 г. и впервые опубликована в «Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1804». Герой баллады — австрийский граф Рудольф фон Габсбург (1218—1291), который был избран императором Священной Римской империи, коронован в Ахене 24 октября 1273 г. и стал родоначальником австрийской королевской династии Габсбургов. Источником сюжета баллады стало сказание швейцарского летописца Эгидия Чуди (ум. в 1572 г.), автора «Chronicon Helvetorum», откуда Шиллер почерпнул и сюжет трагедии «Вильгельм Телль»:

«1266. В этот год ехал граф Рудольф Габсбургский (впоследствии король) с своими слугами на охоту; выехав один с своим конем на луг, вдруг слышит он, звенит колокольчик, и скачет чрез кусты на звон узнать, что там такое. И видит он священника со Св. Дарами и впереди его причетника с колокольчиком. Сошел граф с коня и преклонил колена пред святыней. А было это у воды, и вот священник поставил Св. Дары подле себя и стал разуваться, собираясь перейти ручей, который разлился, вброд, ибо вода снесла мосток. Граф спрашивает священника, куда он идет? — “Нес Св. Дары умирающему, — отвечает священник, — да вот, снесло мост на ручье; надо перейти так, чтоб не опоздать к больному”. Тогда граф Рудольф приказал священнику со Св. Дарами сесть на его коня и поспешить к больному. Вскоре вслед за тем к графу подъехал один из его слуг, на лошадь которого он пересел и продолжал охотиться. Возвратившись, священник сам привел к графу коня с великой благодарностью за милость, оказанную ему. Но граф Рудольф сказал: “Не попустит никогда Господь, чтобы я или кто из моих слуг сел на коня, несшего Владыку и Создателя моего; если вы думаете, что вам не годится владеть им, то посвятите его на службу Господню; ибо я отдал его тому, от кого у меня и душа, и тело, и честь, и добро”. — “Господин, — ответил священник, — да возложит на вас Господь саны и почести и ныне и во веки веков, на земле и на небеси”. — На следующее утро Рудольф поехал в один монастырь на Лиммате между Цюрихом и Баденом навестить одну благочестивую монахиню. И говорит она ему: “Господин, вчера вы почтили Господа, подарив священнику коня; и за то всемогущий наградит вас и ваше потомство, так что и вы и ваше потомство дождетесь высших земных почестей”» (цит. по: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей: В 4 т. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. СПб., 1901. С. 457. Комментарий А. Г. Горнфельда).

Шиллер, впервые публикуя балладу, сделал к ней следующее примечание: «Чуди, при посредстве которого дошел до нас этот анекдот, рассказывает также, что священ-

нослужитель, имевший это приключение с графом Габсбургским, сделался впоследствии духовником при курфюрсте Майнцском [один из семи избирателей, имперский канцлер. См. комм. к ст. 7. — О. Л.] и немало способствовал тому, чтобы при ближайших выборах, последовавших после великого междоусурствия, обратить внимание курфюрста на графа Габсбургского» (Там же. С. 457). Как отмечает Ц. С. Вольпе, «к образу Рудольфа Шиллер обратился не случайно. В конце XVIII и начале XIX вв. Германия была раздроблена. Немецкие националисты ощущали слабость феодальной Германии, проистекающую из ее раздробленности на ряд мелких государств и делавшую ее беспомощной в борьбе с армией Наполеона. Это подало повод к идеализации образа Рудольфа, объединителя Германии» (Стихотворения. Т. 1. С. 402).

Побудительный мотив Жуковского, обративший его внимание на балладу «Граф Габсбургский», представляется четко биографически мотивированным. В октябре 1817 г. Жуковский был назначен преподавателем русского языка к Великой княгине Александре Федоровне и приступил к занятиям (Дневники-1. С. 124) — таким образом, он сам оказался поэтом, вступившим в диалог с властителем; в его собственной жизни реализовался сюжетобразующий мотив баллады Шиллера «Граф Габсбургский», и факт первой публикации ее перевода в FWДН — издании, которое было предпринято именно в рамках педагогических планов Жуковского, как своеобразное учебное пособие для занятий русским языком с Великой княгиней, подтверждает это предположение. Переведя балладу, героями которой являются властитель и поэт, связанные единомыслием и взаимным уважением, Жуковский, скорее всего, хотел организовать по этой же модели и свои отношения с представителем русской императорской семьи. В своей недавно опубликованной работе «Политическое воображение Жуковского» И. Ю. Виницкий предлагает оригинальную и в целом убедительную концепцию политической аллюзионности баллады «Граф Габсбургский» событиям Лахенского конгресса (30 сентября — 21 ноября) 1818 г., интерпретируя балладу как «*профическое видение конгресса*», соотносимое с одним из ее сюжетных мотивов (предсказание великой будущности династии Габсбургов), усматривая стремление Жуковского придать образу Рудольфа Габсбургского черты официального мифа императора Александра I в переводческих новациях и тем самым вводя балладу в контекст «восторженной александриады» Жуковского 1810-х гг. (Виницкий И. Ю. Политическое воображение Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту. 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 64—98).

Представляется, что именно этим биографическим контекстом перевода обусловлены его основные особенности.

В формальном отношении русский поэт, как обычно, близок к тексту подлинника. Правда, он слегка сгладил и выпрямил необычный метр баллады Шиллера — дольник на основе амфибрахия с периодическим наращением или усечением, особенно начальной и конечной стоп, на один безударный или ударный слог. Русский перевод выполнен чистым амфибрахией, с чередованием нечетных 4-стопных с четными 3-стопными стихами, как и в балладе Шиллера. Строфику же и рифму Жуковский передает точно. Русский перевод написан 10-стишными строфами со схемой рифмовки аБаБввГддГ, которая, как отметил А. С. Немзер, представляет собой зеркальную инверсию чередования женских и мужских рифм в канонической строфе торжественной оды Ломоносова (см.: Немзер. С. 222). Но в том, что касается смысловых и образных акцентов перевода, Жуковский сделал ряд значи-

мых отступлений от общей идеи подлинника, придав образу певца-поэта в своем переводе по меньшей мере равное значение с образом монарха, психологическую характеристику которого Жуковский также изменил.

Общую тенденцию, определяющую смысловые отклонения Жуковского от шиллеровского текста, точно обозначила И. М. Семенко: «Для Шиллера, обеспокоенного раздробленностью Германии, образ графа Рудольфа фон Габсбурга был важен прежде всего как образ мощного и справедливого объединителя Германии. Жуковский перестраивает характеристику героя, наделяя его чертами кротости и душевной деликатности» (Семенко. С. 196). Это особенно заметно в двух эпизодах баллады: призывание певца на пир (ст. 24—27, где Жуковский заострил антитезу «царского духа» и общечеловеческой души властителя, тогда как у Шиллера в обоих случаях употреблено слово «Herz» — «сердце», а также ввел оригинальную характеристику певца: «утешитель, пленитель сердец» — у Шиллера «Bringer der Lust» — «приносящий радость»); встреча графа и священника у разлившегося ручья (ст. 71—74, где Жуковский предельно конкретизировал социальное неравенство *графа, нищего и пастыря* — у Шиллера «Graf» и «ein sterbender Mann» («умирающий человек») — во имя идеи всеобщего равенства людей перед Богом). «Увеличение в переводе авторитета религии влечет за собой увеличение авторитета поэзии, поскольку певец и священник — одно и то же лицо» (Семенко. С. 197; подробно об особенностях перевода см.: *Чешихин В. Е.* Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 56—60; см. также: *Лебедева О. Б.* В. А. Жуковский — переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера // ПМиЖ. Вып. 7. Томск, 1982. С. 29—30).

Один из первых откликов на перевод баллады «Граф Габсбургский» содержится в письме К. Н. Батюшкова к А. И. Тургеневу от 23 июня 1818 г.: «Жуковскому мой привет. Утешьте злодея: скажите ему, что баллада из Шиллера прелестна, лучший из его переводов, по моему мнению; что перевод из “Иоганны” мне нравится (...). Но “Горная песня” и весь IV N мне не нравится. Он напал на дурное, жеманное и скучное» (Батюшков. Т. 2. С. 499). Судя по контексту произведений, в котором упомянута «баллада из Шиллера», Батюшков ознакомился с 4—6 номерами FWДН, а поскольку во всем издании напечатаны только две баллады Шиллера, переведенные Жуковским, причем «Рыцарь Тогенбург» — в первом номере, то суждение Батюшкова относится, скорее всего, именно к балладе «Граф Габсбургский», напечатанной в четвертом номере издания. В. Г. Белинский счел перевод баллады «Граф Габсбургский» одним из лучших переводов Жуковского из Шиллера и включил его, наряду с другими переводами из Шиллера, в список лучших произведений Жуковского (Белинский. Т. 7. С. 200, 213).

Метрика, строфика и образный строй баллады «Граф Габсбургский» оказали определенное влияние на творчество А. С. Пушкина. А. И. Журавлева отметила общее родство пушкинской «Песни о вещем Олеге» с балладами Жуковского (*Журавлева А. И.* «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина // Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Л., 1970. Т. 434). И. М. Семенко и А. С. Немзер указывают на несомненную реминисцентность проблематики, метрики и строфики пушкинского стихотворения по отношению конкретно к балладе «Граф Габсбургский» (Семенко. С. 198—199; Немзер. С. 223—225). По справедливому замечанию А. С. Немзера, «соседство этой баллады с “Песнью о вещем Олеге” оказалось зафиксировано в читательском сознании следующего поколения». Мемуары современников сохранили свидетельство о том, что братья М. М. и Ф. М. Достоевские «как-то одновременно

выучили наизусть два стихотворения: старший брат “Графа Габсбургского”, а брат Федор, как бы в параллель тому, — “Смерть Олега”. Когда эти стихотворения были произнесены ими в присутствии родителей, то предпочтение было отдано первому, — вероятно, вследствие большей авторитетности сочинителя» (см.: Немзер. С. 225—226; Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1964. С. 81). Как фрагмент поэтической историософии Жуковского рассматривает эту балладу И. Ю. Виницкий. См.: *Виницкий И. Ю. Видение конгресса: Жуковский и миссия императора Александра // Виницкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М.: НЛО, 2006.*

Граф Габсбургский — В транслитерации антропонима, образованного от названия родового замка австрийских графов фон Габсбург (Habsburg), согласно традиции, сохранено написание Жуковского, отражающее русскую закономерность ассимиляции согласных по звонкости/глухости; звукосочетание «бс» в русском языке встречается только в латинизмах и заимствованиях из новоевропейских языков.

Ст. 2. *В старинных чертогах, на пире...* — В автографе с разночтением: «На пышном венчаея пире». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 6. *Богемец напиток в бокалы цедил...* — К этому стиху при первой публикации баллады Шиллер сделал следующее примечание: «Для тех, кому известна история того времени, добавлю еще, что я хорошо знаю, что при короновании Рудольфа король Богемии не отправлял своей обязанности» (цит. по: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей: В 4 т. / Под. ред. С. А. Венгерова Т. 1. С. 457). Король Богемский Оттокар был против избрания Рудольфа Габсбургского и на его торжественной коронации не исполнял обязанностей имперского виночерпия.

Во всех прижизненных публикациях баллады, включая С 5, слово «бокал» в ст. 6 и 21 дано в иной транслитерации: «покал». В настоящем издании восстановлено написание автографа: «бокал».

Ст. 7. *И семь избирателей, чином...* — Имеются в виду 7 немецких князей, которые по обычаю являлись избирателями императора Священной Римской империи и имели в имперской иерархии постоянные наследственные должности: архиепископ Майнцский — имперский канцлер, архиепископ Трирский — канцлер Бургундии, архиепископ Кельнский — канцлер Италии, пфальцграф Рейнский — имперский стольник (ср. ст. 5 «Там кушанья Рейнский фальцграф разносил»), герцог Саксонский — имперский маршал, маркграф Бранденбургский — имперский казначей, король Богемский — имперский виночерпий.

Ст. 16. *Бесцарственны, грозны прошли времена...* — В автографе: «Ужасны, безвластны прошли времена». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 18. *И воля зубить у меча отнята...* — В автографе: «И власть у слепого меча отнята». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 24. *Все царский мой дух восхищает...* — В автографе: «Все царскую душу пленяет». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 29. *Став кесарем, брошу ль обычай святой...* — В автографе, FWДН, БиП С 3—4 с разночтением: «Днесь кесарь, покину ль обычай святой». Канонический вариант — начиная с С 5.

Ст. 32. *Выходит, одетый таларом...* — В автографе, FWДН, БиП С 3—4 с разночтением: «Выходит одетя таларом». Канонический вариант — начиная с С 5. *Талар* — длинный плащ с капюшоном, напоминающий монашескую одежду.

Ст. 38. *Что душу волнует, что сердце манит...* — В автографе: «Что сердце волнует, что душу манит». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 41—50. *«Не мне управлять песнопевца душой ~ При звуках воспрянув, пылает»...* — Мотивы и образы этой строфы оказали влияние на 13-ю строфу незаконченной поэмы А. С. Пушкина «Езерский», а также на первую импровизацию итальянца в повести «Египетские ночи». Ср.:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет? (...)
Гордись: таков и ты поэт,
И для тебя условий нет.

(Пушкин. Т. 5. С. 169)

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет? (...)
Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он.

(Пушкин. Т. 8. С. 269)

Ст. 46. *Кто знает, откуда, куда он летит?..* — В автографе с разночтением: «Кто знает, куда и отколь он летит?» Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 52. *И голос приятный раздался...* — В автографе: «И голос могущий раздался». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 63. *С сердечною верой, с горячей мольбой...* — В автографе: «С горячею верой, с сердечной мольбой». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 66. *Свирепо надувшись от сильных дождей...* — В автографе: «Надутый потоком от сильных дождей». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 76. *Сплетенный из сучьев для пеших мосток...* — В автографе: «Для пеших сплетенный из ветвей мосток». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 86. *И весело в чашу на лов полетел...* — В автографе: «И в чашу лесную на лов полетел». Канонический вариант — начиная с FWДН.

Ст. 89. *Является к графу, смиренно коня...* — В автографе: «Ко графу приходит, смиренно коня»; в FWДН, БиП, С 3—4: «Приходит ко графу, смиренно коня». Канонический вариант — начиная с С 5.

Ст. 93. *Чтоб конь мой ничтожной забаве служил...* — В FWДН, БиП, С 3—4: «Чтоб конь сей ничтожной забаве служил». Канонический вариант — начиная с С 5.

Ст. 111. *Задумавшись, голову кесарь склонил...* — В FWДН, БиП, С 3—4: «И в думе главу Император склонил». Канонический вариант — начиная с С 5.

Ст. 116. *И слезы свои от толпы золотой...* — В FWДН, БиП, С 3—4: «И слезы, из глаз побжеавши струей». Канонический вариант — начиная с С 5.

О. Лебедева

Узник

(«За днями дни идут, идут...»)

(С. 141)

Автографы:

1) РНБ. Оп. 1. № 29. Л. 33 об.—38 — черновой текст всей баллады, без заглавия, с датой: «30 ноября», в двух вариантах (л. 36 — второй вариант с нумерацией строф).

2) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 37 — черновой прозаический текст 1—4 строф баллады, написан в два столбца.

3) РНБ. Оп. 1. № 78. Л. 35 об. — черновой, прозаический текст всей баллады и в стихах 1 и 2 строф.

4) РГАЛИ. Оп. 1. № 29. Л. 1—10 об. — беловой, написан в два столбца.

5) РНБ. Оп. 1. № 67. Л. 56—61 — прозаический перевод Жуковским баллады на немецкий язык без последней строфы.

К о п и я (РГБ. Ф. А. П. Елагиной. 22/12. Л. 17—19) — рукою А. П. Елагиной.

В п е р в ы е: Невский зритель. 1820. Ч. 1. Февраль. С. 79—85 — с подписью: «В. Ж...».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП, С 3—5, в С 3—4 в рубрике: «Баллады», в С 5 в оглавлении ошибочно указана дата: «1816».

Д а т и р у е т с я: октябрь 1814 г. — 30 ноября 1819 г. по расположению в рукописи.

Творческая история создания баллады «Узник» может быть воссоздана на основании черновых автографов. Процесс работы над балладой шел в два этапа.

Первый этап следует датировать октябрём 1814 г. В бумагах автографа № 3 хранится отдельный свернутый вдвое листок (л. 37—38 с оборотами), вложенный в тетрадь с набросками и черновиками произведений 1814 г. На л. 38 об. (л. 37 об. и 38 — чистые) написан план рабочей недели:

В(горник)	Старушка
Карбункул	
К В.К.	
С(реда)	К импер.
Ч(етверг)	К импер.

Речь идет о произведениях, над которыми работал Жуковский 14—21 октября 1814 г. — балладе «Старушка» и о «Послании к императору Александру». В письме к А. И. Тургеневу 20 октября 1814 г. Жуковский писал: «Вчера родилась у меня еще баллада — приемыш, то есть перевод с Английского» (ПЖТ. С. 128). Запись на л. 38 об. является основой для датировки наброска баллады, сделанного на оборотной стороне (л. 37). В два столбца на нем сделана запись. В правом столбце написан текст песни пленницы. Первоначальный вариант будущей баллады написан по мотивам элегии Андре Шенье (1726—1794) «La jeune captive» («Молодая пленница»), где в первой части рассказано от имени узницы о ее любви к жизни и страданиях в неволе, а во второй повествуется о поэте, слышащем песню узницы (см.: Стихотворения. Т. 1. С. 402).

Я молода / Птичка, облака, ветерок / Свобода / Не хочу умирать / Плачу и надеюсь / Прекрасный день / Меня за то, что люблю / Мечта еще живет в душе / Мне ль умирать? / Что я сделала / К пиру жизни готова / Смерть идет к (нрзб) / А для меня все еще цветет.

В левом столбце рассказано об узнике, слушающем пение девушки.

Песня / так она пела / а он прислушивался / Рыданье / Там за стеною / каждое утро / В одно утро нет песни / С тех пор и никогда / Но двери открыли / и его отпустили Свобода / но к чему она / Очарованья нет/ унылость / Но он отверг / Он смотрит на высоту / и видно окно / Все казалось / Он как будто ждал / С нею все оживало / Минувшее / Мечта / Он не видел своих (нрзб).

В той же тетради (автограф № 3), содержащей черновые и белые автографы баллад и стихотворений 1814 г., на л. 48 об. Жуковский написал в прозе вновь в два столбца более развернутый вариант будущей баллады, особо разработав мотив пения узницы и вынеся его в начало произведения.

Текст левого столбца: *Так / Сменяется день за днем / А я одна здесь плачу / Сквозь окно вижу синее небо / Иногда пролетит облако / Иногда птичка сядет / Пропоеет и улетит / Эти облака / Эти птички / Живы как мы когда-то / Но где-то свобода / Жить мы, птички / Только что еще начали мы прекрасные пути / пленительные сны / Я еще едва подошла к жизни / Мечта еще только что принесла пленительные сны / Я заглянула / Видела прекрасное / Мне ли умирать / С душою ⟨нрзб⟩ моею / Пробуждена / От игр к цепям / От цепи к гробу / Смерть, не мне ты / Иди к тому, кто тебя ждет / а для меня все еще прекрасно / Я не хочу умирать // Так голос пел / И он слушал / И душа его рвалась на природу / Казалось, все, что жизнь имеет прекрасное, там / Стеною отделен был от милой / Этот голос волновал его душу / Невинное лицо было ему близко / Звала пенем пленника / Прекрасным утром ⟨нрзб⟩ надежду / Все слышалось в этом голосе / Каждое утро он пробуждался / Темницы не было — он благословлял неволю / Смотрит с наслаждением на то небо, которое было там / Его жизнь была в этом голосе.*

Текст правого столбца: *Один звук / в один день голос был / Слышалось рыданье / И постепенно навсегда замолк / Он ждал и не дождался / Молодость, прелести, его покинул свет / Смотрел с надеждой на эту темницу которая счастьем его была / Душа его страстно стремилась в тот свет / Со стремлением к жизни ждал голоса / ждал, чтобы дверь открылась / Дверь открылась, не к свободе / Его встретили жить, но уядал / Безотрадный возвратился он к природе / Он не знает, кто она / Не знает, где ее след был, / Того, что ее не было в мире, / И равнодушный печальный жил.*

За прозаическим текстом следует черновой набросок двух строф баллады: первой и четвертой — это начало песни узницы и рассказа о слушающем ее юноше. Этот первоначальный вариант баллады написан по мотивам оды «La jeune captive» («Молодая узница») Андре Шенье (1726—1794), на что впервые указал Ц. С. Вольпе (Стихотворения. Т. 1. С. 402).

Ода Шенье была написана в тюрьме Сен-Лазар незадолго до казни поэта, посвящена его союзнице Эме де Куаньи (1769—1820) и опубликована в 1795 г. с заглавием «Ода молодой узнице, сочиненная Андре Шенье, заключенном в Сен-Лазаре (...)». Ода была перепечатана в 1796 г. и в 1801 г. (см.: Шенье А. Сочинения 1819. М., 1995. С. 523).

Черновой вариант «Узника» 1814 г. является одним из первых поэтических откликов на оду Шенье и вводит тему узничества в русскую литературу.

Жуковский трансформирует сюжет оды в элгическом ключе, акцентируя драматизм переживаний двух юных героев, заключенных в темницу и разделенных «холодной стеной». Певица Жуковского, подобно узнице Шенье, горестно оплакивает свою молодость, обреченную на насильственную гибель посреди цветущей, торжествующей красоты природы. В отличие от оды Шенье Жуковский более широко развертывает сюжетную линию, связанную с узником: у Шенье описанию героя посвящены 2 строфы из 9, у Жуковского — 10 из 24. Слушающий пение узник проникается у Жуковского, как и герой Шенье, любовью и надеждой. Финал в тексте Жуковского носит меланхолический характер («Безотрадный возвратился он к природе / (...) / И равнодушный печальный жил») и отличен от концовки оды

Шенье, где в последних двух строфах говорится о том, что герой, «сбросив тяжкий гнет томительных часов, // Слова преображал в мелодию стихов, // И простодушно пели струны» (*Шенье А.* Указ. соч. С. 152. Пер. Е. Гречаной).

По содержанию и лирической тональности задуманное произведение было близко написанным в 1814 г. «Теону и Эсхину», балладам «Золова арфа», «Эльвина и Эдвин», «Алина и Альсим». Выбор сюжета баллады в 1814 г. во многом был продиктован печальными раздумьями Жуковского о невозможности устроить счастливую семейную жизнь с Машей Протасовой, о необходимости таить чувства и осознавать себя невольниками, лишенными права на любовь.

Вновь Жуковский обратился к сюжету об узниках в 1819 г. Черновой автограф № 1, датируемый «30 ноября», и дает развернутую картину процесса работы Жуковского над «Узником» как движения от элегической тональности к драматически напряженной разработке сюжетной коллизии и характера узника, к усилению таинственного звучания любовной темы. Жанровое движение от элегии к балладе было обусловлено рядом обстоятельств. В конце августа 1819 г. в Париже вышел сборник «*Euvres complètes de André de Chénier*» («Полное собрание сочинений Андре де Шенье») с предисловием «О жизни и сочинениях Андре Шенье», написанном его издателем Анри де Латушем. «Часть тиража составили экземпляры с приплетенными нотами к оде “Молодая узница” (именно такой экземпляр был в библиотеке А. С. Пушкина): “Молодая узница”, Андре де Шенье, положенная на музыку Вернье, первой арфой Королевской академии музыки, членом Общества детей Аполлона» (*Гречаная Е.* Примечание // *Шенье А.* Указ. соч. С. 472). Выход этого издания, напомнившего о трагической судьбе казненного поэта и представившего в полноте собрания сочинений неповторимость и обаяние художественного мира Шенье, не могло не взволновать поэтическое воображение Жуковского, у которого с 1814 г. лежало незавершенное вольное переложение «Молодой узницы». Но теперь на увлечение одой Шенье наложилось восхищение поэзией Байрона, пережитое Жуковским в 1819 г.

А. И. Тургенев писал 13 августа 1819 г. П. А. Вяземскому, поклонявшемуся Байрону и сокрушавшемуся по поводу кажущегося ему равнодушия Жуковского к английскому поэту: «По всем признакам, он точно воскресает, и гений — воскреситель его есть Вугон (...)» (ОА. Т. 1. С. 286). В ответ на присланный Вяземским перевод восьми строф из «Чайльд Гарольда» Тургенев 22 октября 1819 г. писал: «Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы все лето читали. Жуковский им бредит и им питается» (ОА. Т. 1. С. 334). В письме от 13 августа Тургенев сообщил важную деталь: «Я восхищаюсь уродливым произведением Байрона: “Манфред”, трагедия. Жуковский хочет выкрасть из нее лучшее» (ОА. Т. 1. С. 228). В библиотеке Жуковского (Томское собрание) хранится издание: «*Manfred. A tragedy by Lord Byron. Leipzig, 1819*» (Описание. № 758) с карандашными пометами поэта. В бумагах Жуковского (РНБ. Оп. 2. № 33) сохранился экземпляр книги («Шильонский узник») издания 1818 г., на страницах которого в 1821 г. будет сделан перевод поэмы Байрона. Знакомство с «Шильонским узником» в 1819 г. сказалось в развитии ранее сделанного вольного переложения оды Шенье. На возможность влияния «Шильонского узника» на Жуковского при создании баллады «Узник» указал Ц. С. Вольпе (Стихотворения. Т. 1. С. 402).

В автографе № 1 зафиксирован момент «вторжения» байроновских мотивов в текст создаваемой баллады. Написав 29 строф (нумерация поэта), воссоздававших

полностью замысел 1814 г. (соответствующих семнадцати в последней редакции) и включивших новые строфы, а именно — обращение юноши к любимой, на л. 35 справа Жуковский написал столбиком план, в котором отчетливо обозначены два мотива, которые можно связать с чтением «Манфреда»: мотив звезды и мотив печального одиночества:

- С нетерпением
- Свобода у дверей
- (нрзб)
- Задумчивость
- Звезда
- Гаснул
- В молчании

Закончив на л. 35 17-й строфой, Жуковский написал текст баллады от начала до конца. Во вновь написанном тексте поэт развернул мотив обращения узника к погибшей возлюбленной, подобный заклинанию Манфреда к Астарте. Пишется новый текст (18—19 строфы в форме несобственно прямой речи), а образ узницы обретает для героя значение в символе звезды. (У Байрона: «I have outwatch'd the stars // And gazed o'er heaven in vain in search of thee» (Я вглядывался в звезды и тщетно искал тебя на небесах) — у Жуковского: «Но тихо в сумраке ночей // Он бродит // И с неба темного очей // Не сводит: // Звезда знакомая там есть; // Она к нему приносит весть...»)

Печатью влияния «Манфреда» и «Шильонского узника» Байрона отмечена и работа над образом узника. В автографе № 1 психологический рисунок героя имел более резкий, драматичный характер с чертами мучительной отчужденности от людей — «дикостью немой», «холодностью» (см. постишный комментарий). В финале баллады Жуковского, как и в «Манфреде», герой умирает, но освещение этого конца у Жуковского и Байрона противоположно. Манфред умирает непримиренным, и аббат «страшится думать, куда уходит он от земли». Герой Жуковского улетает вослед звезде: «О милом весть и в мир иной // Призванье... <...> Все то, чего душа ждала, // И жизнь в улыбке отошла».

Завершая работу над текстом «Узника» в 1819 г., Жуковский использовал сюжетные и психологические детали «Манфреда» и «Шильонского узника» Байрона, сообщая своей балладе философскую наполненность и драматическую напряженность в требовании физической и духовной свободы. Не принимая байроновского бунтарства, Жуковский элегизирует тему узничества, впервые им заявленную в русской литературе, акцентируя общечеловеческий, гуманистический пафос. В этом отношении показательно восприятие баллады Вяземским. В письме к Тургеневу от 10 января 1820 г. он пишет: «“Затворник” прелестен, но как его черт не дернул заговорить с невидимой соседкою? Они влюбились бы друг в друга, и я уморил бы обоих в страданиях Танталовых. Таким образом кусок был бы жирнее.

Кто след ее забытых дней
Укажет?
Кто знает, где она цвела?

Уголовная палата, тюремщики, летописи тюремные. Я не шучу: меня это своею неистинною поразило» (ОА. I. С. 7). Для Жуковского, в противовес Вяземскому, необходима была именно балладная атмосфера таинственной, невысказанной любви

двух близких, но загубленных душ как выражение всеобщего мирового неблагополучия и противостояния злу великих сил любви и нравственности.

В архиве поэта сохранился прозаический перевод Жуковским «Узника» на немецкий язык, относящийся к самым последним годам жизни поэта. См. об этом: *Gerhardt D. Eigene und überetzte deutsche Gedichte Žukovskijs // ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ a GARLAND of essays offered to professor Elisabeth Mary Hill. Cambridge, 1970. S. 138—143.*

Близок к Вяземскому критик Сына Отечества. В «Письме к Издателю» за подписанием «NN» помещен разбор «Узника», в котором высокая оценка Жуковского как «Корифея Русских Поэтов нашего поколения» сочетается с критическими замечаниями в адрес выражений, создающих атмосферу неопределенности и загадочности, как то: «тайно-небесное», «след ее забытых дней» (СО. 1820. Ч. 62. С. 24—26).

«Действительно очаровательной» «романической балладой» назвал «Узника» И. И. Козлов, которого Жуковский посетил 25 декабря 1819 г. и читал балладу «Узник». А 26 декабря, как пишет И. И. Козлов, Жуковский «принес мне “Манфреда”, 3 и 4 песню “Чайльд Гарольда” — у меня есть 1-я и 2-я, и от доброго дружеского чувства подарил мне эти восхитительные творения лорда Байрона, поэта моего сердца. Это новогодний подарок. Я его благодарил от всей души. Я прочел ему его романическую балладу; она действительно очаровательна» (Старина и новизна. 1906. Кн. 11. С. 42).

Влияние баллады «Узник» сказалось в разработке темы узничества в русской литературе, включая многочисленные переводы оды «La jeune captive» Шенье на русский язык (см. *Гречаная Е. А. Андре Шенье в России // Шенье А. Указ. соч. С. 448—471*). Особый интерес в этом аспекте представляет стихотворение А. С. Пушкина «Андрей Шенье» (1825), в котором, по словам В. Г. Белинского, русский поэт «создал поэтическую апофеозу всей его [Шенье] славной жизни и славной смерти» (Белинский. Т. 5. С. 250). Пушкин чутко воспринял контаминацию идей Шенье и Байрона в балладе Жуковского. В Посвящении к стихотворению Пушкин поставил рядом двух европейских поэтов, подчеркнув на фоне всеобщего увлечения байронизмом исключительную значимость поэзии Шенье — «певца любви, дубрав и мира» (Пушкин. Т. 2 (1). С. 397). Пушкинское стихотворение построено на развитии реминисценций из Шенье. Уже две первые строфы, задающие тон и содержание всей элегии, варьируют мотивы оды «La jeune captive» («усталая секира», «жертва», «задумчивая лира», «юный певец», «казнь»). Название X-й Оды («Узница») введено в текст стихотворения, и образ героини овеван элегической меланхолией баллады Жуковского: «{...} может быть, и *Узница*. Моя // Уныла и бледна, стихам любви внимая {...}» (Пушкин. Т. 2 (1). С. 400). Однако пушкинская рецепция отлична от Жуковского. Герой элегии уподоблен самому поэту Шенье, что закреплено в Примечаниях к стихотворению. Узник Пушкина — певец не только любовных страданий, выразивших неблагополучие в мире потрясенной красоты, но «это образ лучшего поэта Франции, поэта-гражданина, вдохновленного Революцией и Революцией казненного» (*Аверинцев С. С. «Но ты, священная свобода...».* Отзвуки Великой французской революции в русской культуре // *Новый мир*. 1989. № 7. С. 186).

В. Г. Белинский определил «Узника» как «одно из самых благоуханных романтических произведений Жуковского» (Белинский. Т. 7. С. 196).

Баллада положена на музыку в 1832 г. А. А. Плещеевым.

Ст. 1—2. *«За днями дни идут... // Напрасно... — В автографе № 2: «За днями дни медлительно идут // А нет свободы!»*

Ст. 7. *Смотрю в высокое окно... — В автографе № 1 следовал текст: «3. Порою птица (птичка — вариант) запорхнет // Из рощи мне пичужка // На ней свободу принесет // И в вышине подружка (нрзб) // Там сердце улетело // И душу всю с собой умчало! // 5. В облака на вышине // Вы птицы ... От вас одних во глубине // Темницы // Ко мне щебетали о том, что воля в мире есть! // О воле принесет молву // Что в мире и во сне мне снится // Уж до нее не доживу».* (Далее все варианты, кроме специально оговоренных, даются по тексту автографа № 1.)

Ст. 19—23. *Лишь миг весенним бытием ~ Душа готовилась любить... — «Минуту юным бытием // Цвела я, // Минуту на пиру земном // Была я! // <Жильцы весенние земли зачеркнуто> // Едва мечта ко мне пришла! // Едва душа себе самой // Сказалась // Едва (нрзб) пленительным // Спозналась // Едва готовая любить // И все покинуть, все забыть».*

Ст. 30. *Меж ними холодная стена... — «Меж ними темная стена». После этого стиха следовал черновой текст: «Еще природа предо мной // Вся дышит, // душа везде привет родной // В ней слышит. // Мой день надеждой оживлен // И тих младенчески мой сон, // Еще люблюсь синевой // Небесной // И рощи зелени живой // Древесной // Мой день надеждою живет // И тих младенчески мой сон // Понятно мне журчит поток, // Неслышно дышит ветерок (вариант: Еще поплещет ветерок, // И тихо зажурчит поток»).*

Ст. 39. *Сидит, раздумью предана... — «Печальным думам предана».*

Ст. 41. *Младенчески прекрасны вид... — «Тиха, младенчески тиха».*

Ст. 42. *И слезы падают с ланит... — В автографе № 1 после этого стиха следовал текст: «И смотрит на нее порой // Уныло // И ловит (нрзб) // Взор милой // Ее в ней душу узнает // И ей свою передает».*

Ст. 48. *Огонь ее младых ланит... — «Ему темница стала с ней // Вселенной, // И просит тягостных цепей // Священных, // И с наслажденьем видит взор // Тяжелый на двери запор».*

Ст. 53—54. *Согласной думой и тоской // От неба участи одной... — Варианты: Одной свободы от небес // И с ней сливать уладу слез; Одной любовью от небес // Сливаеяся утехой слез; В прискорбном наслажденьи слез // Одной судьбиной от небес.*

Ст. 90. *И тщетно ждет он... все молчит... — В автографе № 1 после этого стиха следует: «Проходит день, пошел другой // Напрасно! // Следов нет жизни за стеной // Ужасной! // Там поселилась (вариант: воцарилась) тишина! // И неприступная стена».*

Ст. 91. *Увы! удел его решен... — Варианты: Смерть унесла ее; И смерть взяла ее.*

Ст. 103—104. *Но холодно принял он привет // Свободы... — Увы! ее не принял он // Привета.*

Ст. 107—108. *Напрасно будут проходить... // Погибшего не воззреть... — Вся прелесть бытия ушла, // И жизнь вотще его звала!*

Ст. 117. *Задумчив, грустиво немой... — Варианты: Задумчив, дикостью немой; Безмолвен, грустию немой.*

Ст. 120. *Он в людстве сумрачен и тих... — Он в людстве холоден и тих. После этого стиха следовало: «Вотще манит его краса // Природы, // Вотще зовут его леса // И воды; // Ничто душе не говорит! // Воспоминание молчит».*

Ст. 125—126. *Исполнен смутного огня, // Стоит он, голову склоня...* — «Туманным пламенем горит // И в даль недвижимо глядит».

Ст. 132. *Она к нему приносит весть...*— В автографе № 1 после этого стиха следует текст: «Что там далеко над звездой // Он знает, // Что он согласно с ними быть // Внимает. // Что знает он, что он любим // Любимой».

Ст. 137. *Ее краса оживлена...* — «Его звезда оживлена».

Э. Жилыкова

Мщение

(«Изменой слуга паладина убил...»)

(С. 146)

Автограф (РГАЛИ. Оп. 1. № 18. Л. 1) — белой.

Впервые: Невский зритель. 1820. Ч. 1. Февраль. С. 85, с подписью: «В. Ж...».

В прижизненных изданиях: С 3—4 в разделе: «Баллады», в С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Уланда)». БиП. Ч. 1. С. 41—44.

Датируется: июнь 1820 г.

Маленькая балладная трилогия из Уланда («Мщение», «Три песни», «Гаральд»), датируемая традиционно 1816 г., относится предположительно к началу — июлю 1820 г. Трудно определить точное время написания, но два текста («Мщение» и «Три песни») находятся в архиве в непосредственной близости со стихотворением «Песня (“Отымает наши радости...”»)» — л. 1 об. Черновой автограф «Песни» хранится в РНБ (Оп. 1. № 29. Л. 43) и расположен между датированными автором листами: «16 июня <1820>» (л. 42) и «10 июня <1820>» (л. 43 об.). Между л. 42 и 43 вырвано два листа. Можно лишь предполагать, но не утверждать, что на них находились черновые автографы баллад «Мщение» и «Три песни».

Перевод баллады И.-Л. Уланда «Die Rache», написанной 3 февраля 1810 г. и опубликованной в том же году в журнале «Pantheon», № 2. Повествование Уланда, предельно сжато и напряженно. В нем нет ни одной лишней детали. Каждое двустишие (кроме первого) содержит два законченных действия, парность которых подчеркивается парной мужской рифмовкой. Повествование ведется спокойно, ничем не выдавая авторского отношения к событиям. Поэт использует нейтральную лексику, однотипный синтаксис, его четырехударный дольник также ориентирован на передачу обыденной разговорной речи.

Жуковского к произведению, несомненно, привлекла всегда волновавшая его тема возмездия за совершенные преступления. Это созвучие мысли автора и переводчика во многом обусловило и очень точную передачу русским поэтом всего поэтического строя стихотворения, что особенно удавалось ему в переводе тех произведений, «с которыми (по выражению В. Г. Белинского) натура его связана родственною симпатиею» (Т. 7. С. 207).

Одновременно с этим перевод Жуковского более связан с литературной, нежели с фольклорной (у Уланда) традицией. Он более эмоционально наполнен и напряжен, чем оригинал. Элемент этической оценки происшедшего появляется с первых строк текста. Если у Уланда читаем: «Der Knecht hat erstochen den edelen

Herrn, // Der Knecht wär selber ein Ritter gern» (Слуга заколол благородного господина, / Слуга сам хотел стать рыцарем), то у Жуковского: «Изменой слуга паладина убил: // Убийце завиден сан рыцаря был».

Уланд на протяжении всего стихотворения именуется героя либо «Knecht» (слуга), либо «er» (он). Жуковский сразу называет слугу «убийцей», мотив убийства — зависть, и совершено убийство не в честном бою, а «изменой». Жуковский не именуется убитого «благородным», как Уланд, что придает элемент социальной оценки событию: благородного господина убил подлый слуга. Но, напротив, называет участников драмы рядом, как некую неразрывную, исторически детерминированную пару — господин (рыцарь) и его оруженосец (слуга), тем самым еще раз подчеркивается предательская сущность убившего.

Созданию мрачного колорита действия баллады способствует семантическое значение лексики, с помощью которой ведется описание, лексики более литературно-поэтической, чем простонародная лексика уландовского стихотворения: «убил», «свершилось убийство», «ночная пора», «труп», «поглощен... рекой», «утопил». Одновременно с этим в балладе Жуковского используются и слова с оттенком архаичности, такие как «мщение» (не «месть»!), «сан рыцаря», «паладин», которых нет в оригинале, но которые способствуют созданию ощущения романтической рыцарской старины.

В балладе сохранен объем и система образов, характер рифмовки. Вместо четырехударного дольника Жуковский использует четырехстопный амфибрахий с парной мужской рифмовкой, что, по мнению С. А. Матяш, явилось «впечатляющей поэтической акцией» поэта (Ж. и русская культура. Л., 1987. С. 90). В автографе рыцарь и паладин пишутся с заглавной буквы; стихи 4, 6 и 12 заканчиваются восклицательным знаком, а стихи 7, 9 и 11 вместо двоеточия завершаются тире, хотя, унифицируя знаки препинания в каноническом тексте, Жуковский оставляет тире во второй строфе.

В 1859 г. положено на музыку А. С. Даргомыжским («Паладин»).

Ст. 2. *Убийце завиден сан рыцаря был...* — В автографе: «Завиден убийце сан рыцаря был».

Ст. 6. *И в них на коня паладиново сел...* — Паладин — название легендарных сподвижников Карла Великого и короля Артура. В данном случае — верный, прославленный рыцарь.

Н. Реморова

Три песни

(«Споет ли мне песню веселую скальд?..»)

(С. 146)

Автограф (РГАЛИ. Оп. 1. № 18. Л. 1) — белой.

Впервые: Соревнователь просвещения и благотворения. СПб., 1820. Ч. 10. № 4. С. 79—80. Подпись: «В. Ж.».

В прижизненных изданиях: С 3—5. С 3—4 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Уланда)».

Датируется: июнь 1820 г.

См. обоснование датировки в комм. к балладе «Мщение». Н. К. Кульман публикует ее в составе альбома С. А. Самойловой (гр. Бобринской). См.: *Кульман Н. К.* Рукописи В. А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. Александра Алексеевича и Алексея Александровича Бобринских // *Известия 2-го Отделения Императорской АН.* Т. 5. Кн. 4. СПб., 1900. С. 1087. № 33.

Перевод одного из ранних стихотворений И.-А. Уланда «Die drei Lieder», написанного им 10 ноября 1807 г. и опубликованного в «Tröst Einsamkeit» (1808. № 14).

Главный герой баллады Уланда — молодой (ein Jüngling) дружинный певец, одинаково хорошо владеющий и арфой и мечом, которые у него всегда при себе: «Die Harf in der Hand, das Schwert an der Lende», такие певцы были при всех королевских, княжеских, феодальных дружинах времен Средневековья.

Имя короля, во владениях которого происходит действие — Зигфрид (Sifrid — южнонемецкая форма имени Зигфрид) — единственная деталь, позволяющая предполагать, что действие происходит в немецких землях и что в основу баллады положено одно из немецких сказаний. Делать на этом особый акцент автор, житель Вюртемберга (Тюбинген), вряд ли стремился, хотя нет сомнения, что народная основа баллады обнаруживается и в лексике (преимущественно разговорной), и в употреблении редуцированных форм, в тавтологической рифме рефрена.

Если в более поздней балладе («Die Rache», 1810) Уланд будет говорить о возмездии за преступление как о своеобразном «персте судьбы», то в «Трех песнях» королю-убийце в смертельном поединке, в честном бою мстит его подданный.

Композиционной особенностью баллады является наличие во втором, третьем и пятом четверостишиях рефрена, повторяющего основную часть предыдущей строки и выражающего суть каждой из «песен» певца королю-убийце. Форма рефрена также несколько необычна: в каждой строке его содержится своеобразное «обращение» к читающим или слушающим — повторить только что сказанное:

Ст. 8. «Und aber: «Hast ihn meuchlings erstochen!»

Ст. 12. «Und aber: «Musst fechten auf Leben und Sterben!»

Ст. 20. «Und aber: «Liegt in seinem roten Blute!»

Это анафорически повторяющееся «Und aber» — своего рода призыв-аллюзия к разоблачению, справедливому суду и заслуженной каре тем, кто совершает насилие над человеком, призыв, созвучный бурной эпохе начавшихся национально-освободительных войн против наполеоновского нашествия.

Баллада написана четырехтактным дольником с парной мужской и женской рифмовкой внутри четверостиший.

Русский поэт при переводе баллады заменяет размер на четырехстопный амфибрахий со сплошной мужской парной рифмовкой.

Жуковский, создавая свои «Три песни», привносит в балладу скандинавский колорит, назвав короля Освальдом, а героя определив как *скальда*. Понятие *скальд* изначально несет в себе культурно-историческую окраску: они существовали только в определенную историческую эпоху, на достаточно ограниченной (Исландия и Скандинавия) территории и были создателями уникальной поэзии, не имеющей аналогов в других странах. Это не просто дружинные певцы, но люди, впервые в истории средних веков осознавшие, что вдобавок ко всем другим доблестям они обладают особым качеством — умением слагать стихи, за что пользовались особым

уважением и претендовали на индивидуальность, которая могла быть выражена только в неповторимости формы, тогда как содержанием должны были служить не мифологические, а реальные события. Песня скальда — его деяние, и слова ее воспринимались как истина, вне зависимости от того, хвалебную или хулительную песнь он создал.

Жуковский, который живо интересовался историей как русской, так и западноевропейской, по справедливому замечанию В. И. Резанова, «не был чужд непосредственного влияния кельтической и скандинавской поэзии» (Резанов. Вып. 2. С. 66). При этом, на наш взгляд, в отличие от многих современников, он не ставит знака равенства между «кельтической» поэзией, воспринимаемой через Макферсона и его «Оссиана», и гораздо менее известной читателям скандинавской поэзией, знакомство с которой в конце XVIII в. только-только начиналось.

Одним из первоисточников этого «узнавания» стала книга: P. A. Mallet (1750—1807). *Introduction a l'Histoire du Danemark ou l'ontraite de la religion, de Lois, des moeurs et des usages de anciens Danios*. 1785, переведенная на русский язык и опубликованная в СПб. в 1785 г. С любым из этих изданий Жуковский мог быть знаком. В то же время в его библиотеке (Описание. № 1993) имеется книга другого исследователя — Ф. Рюса (Rühs СН. F.; 1781—1820) «Эдда. С введением о северной поэзии и мифологии» («Die Edda. Nebst einer Einleitung über nordische Poesie und Mythologie... Berlin, 1812»), содержащая пометы владельца. Эту книгу поэт не только внимательно читал, но и конспектировал, о чем свидетельствует его архив (РНБ. Оп. 1. № 88), где находится тетрадь с конспектом «Северной мифологии и поэзии» с собственноручной надписью «Извлечения из Рюсовой Эдды».

Интерес Жуковского к скандинавской поэзии и мифологии был достаточно длителен, и, находясь в Дерпте, он не только посещает лекции г. Эверса (1781—1830), профессора, читавшего историю средних веков, но и просит А. И. Тургенева «поскорее купить (...) книгу: Rühs, Handbuch der Geschichte des Mittelalters» (РС. 1901. № 4. С. 136). Книга вышла в Берлине в 1816 г. В библиотеке поэта эта книга также есть (Описание. № 1994), хотя и более позднее издание. Не исключено, что идея замены уландовского *Harfner*'а на скальда и перенесение места действия в скандинавские земли (король Освальд), явилась как раз под влиянием увлечения русского поэта исландской историей и культурой — более суровой, более прозаичной, где никогда не было поэтизации женщины, что так характерно для кельтской мифологии и произведений Оссиана-Макферсона. Замечание же Д. М. Шарыпкина (Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 147—148), что на характер изменений при работе поэта с балладой Уланда повлиял Мильвуа с его поэмой «La rançon d'Egil» («Выкуп Эгиля», 1808) представляется лишь как одно из возможных влияний, не более. Да, Жуковский переводил стихотворение Мильвуа в 1810 г. («*Garabe au tombeau de son coursier*» — «Песнь араба над могилою коня»), вероятно, знал и его поэму. Но в поэме речь идет о совсем иной ситуации: о выкупе жизни самого скальда Эгиля Скаллаgrimссона с помощью создания им самим хвалебной песни королю Эйрику. Положенная в основу поэмы Мильвуа сага так и называется — «Выкуп головы».

Создавая свои «Три песни», Жуковский, отбросив некоторые внешние детали: указание на место действия, на толпу (*die Schar*), присутствующих в зале, отказавшись от рефрена, — несколько психологизирует и драматизирует саму ситуацию, введя в балладу несколько строк, не имеющих соответствия в оригинале. Так, во второй строфе он заостряет причину вражды скальда к королю. Если у Уланда ска-

зано, что король убил брата певца («Meinen Bruder hast du meuchlings erstochen!»), то у Жуковского речь идет об убийстве отца. Жуковский не называет скальда юношей. Скорее он зрелый человек, осознающий мир в единстве прошлого и настоящего.

Первая песня создана не им, в ней — «старина», прошлое, из которого вытекает настоящее. Могущественный убийца забыл о совершенном им преступлении, но злое дело было запечатлено в песне. Сын убитого знает ее: «Та песня: *отца моего ты убил*».

За преступлением должно следовать наказание. «Ужасна» вторая песня, второй акт драмы. Сын должен отомстить — он должен убить своего врага, убить могучего короля. И если убийство отца было совершено тайно, в дремучем лесу, то месть должна быть осуществлена в открытом противостоянии — *«бейся, убийца, со мной!»* В переводе Жуковского король прямо назван убийцей.

Описание поединка скальда и короля дано в более напряженном ритме, чем соответствующие строфы оригинала. Динамичность описания усилена: вместо двух первых стихов оригинала — один стих у Жуковского: «Он в сторону арфу, и меч наголо», вместо 16 речевых единиц — 7; вместо «Und fochten lange mit wildem Shalle, // Bis der König sank in der hohen Halle» (И долго сражались под дикие звуки, // Пока не упал король в высоком зале) — экспрессивно насыщенные строки: «И бешенство грозные лица зажгло; // Запрыгали искры по звонким мечам — // И рухнул Освальд — голова пополам».

Последняя песня — гимн в честь торжества справедливости, в честь победы, одержанной уже самим скальдом, поэтом и воином одновременно. Отмщение совершилось: «Убийца повержен в крови».

Как справедливо замечает Л. С. Абишева, «у Жуковского ликование по поводу совершившегося возмездия дано в ином плане», чем у Уланда. Месть совершилась «не только по отношению к кому-то, но и в честь кого-то» (Абишева Л. С. Уланд в переводах В. А. Жуковского и Л. М. Михайлова // Филол. сб. Алма-ата, 1973. Вып. 2. С. 72). Отсюда и появление так не понравившейся В. Каплинскому «девы любви», что в совокупности с другими отклонениями от текста Уланда привело исследователя к убеждению, что «Три песни» — «самая неудачная баллада Жуковского» (Каплинский В. Я. Жуковский как переводчик баллад // ЖМНП. 1915. № 1. С. 15). Отметивший почти те же отступления русского поэта от оригинала, С. П. Шестаков, напротив, находит перевод «чрезвычайно удачным» и полагает, что «переводчик наш несомненно превзошел подлинник» (Шестаков С. Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. С. 35. С. 6).

Автограф, соответствующий каноническому тексту С 5, насыщен патетической интонацией за счет обилия восклицательных знаков (ст. 5, 6, 8—17, 19, 20).

В. Г. Белинский же в свое время, говоря о Жуковском, причислял «Три песни» к «самым лучшим, или самым характеристическим его произведениям» (Белинский. Т. 7. С. 213).

Комментируя балладу, Ц. С. Вольпе указывает, что «в 20-е гг. XIX в. в Петербурге ходила пародия А. Е. Измайлова на “Три песни”»: «Любезный мой крестник! Изволь, одолжу...». Пародия эта — эпиграмма на Ф. Булгарина» (Стихотворения. Т. 2. С. 398). Процитированная строка взята из стихотворения А. Е. Измайлова «Слёнина лавка». Как начинаемый ею отрывок, так и все стихотворение целиком, на наш взгляд, пародией не являются, ибо их нельзя рассматривать как литера-

турную критику ни по отношению к Жуковскому, ни к Булгарину. Думается, что здесь можно говорить о наличии элементов перифраза баллады Жуковского, включенного в шуточное стихотворение А. Е. Измайлова, напечатанное, как утверждает публикатор П. И. Бартенов, впервые в составе бумаг князя В. Ф. Одоевского (РА. 1864. Стб. 812—813). Стихотворение Измайлова направлено против «журналистов-монополистов», представителей «торгового направления» в словесности, Булгарина и Греча, и перекликается с его же сатирическими сказками «Фадей с фонарем», «Судья Фадей» и басней «Слон и собаки». Поскольку более поздних публикаций стихотворения обнаружить не удалось, приведем его целиком.

Слёнина лавка

У Слёнина в лавке на креслах сижу,
На книги, портреты уныло гляжу.
Вот бард наш Державин, вот Дмитриев, Крылов!
А вот Каталани — под нею Хвостов.

Тимковского цензора тут же портрет.
Есть даже Гераков — Измайлова — нет!
Авось доживу я до светлого дня!
Авось в книжной лавке повесят меня!

Чу! Чу! Колокольчик в сенях зазвенел.
Хозяин с улыбкой к дверям полетел.
Кого-то к нам в лавку лукавый принес?
Не граф ли? Нет, польский задорный наш пес!

Измайлова видя, бледнеет вдруг он,
И крестному батьке отвесил поклон.
Приходит Рылеев, Бестужев и Греч —
Язык ему надо немножко пресечь.

Вот Сомов вбегает, вот входит Козлов!
А вот из Сената заехал Хвостов!
В собрании этих почетных людей
К Измайлову речь обращает Фадей.

«Что? сказочки нет ли какой на меня?»
Есть! бойся ты сказок моих, как огня.
Любезный мой крестник! Изволь, одолжу:
Три новые сказки тебе я скажу:

1. Кусал пес задорный большую свинью,
А я его кинул под лед в полынью.

2. С поляком бездушным я бился вдвоем —
И с боя бежал он в слезах с фонарем.

3. Безграмотный ротмистр беглец был у нас,
Судью его посадили в приказ. —

Булгарин взял шляпу и вон побежал —
А то бы Измайлов еще продолжал.

Н. Реморова

Гаральд

(«Перед дружиной на коне...»)

(С. 147)

Автограф (ПД. № 2806. Л. 1—1об.) — черновой.

Впервые: Соревнователь просвещения и благотворения. СПб., 1820. Ч. 9. № 3. С. 311—313. Подпись: «Ж.».

В прижизненных изданиях: С 3—5. С 3—4 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Уланда)». БиП.

Датируется: (20 июля 1820).

Автограф представляет собой отдельный листок, заполненный с двух сторон. Можно лишь предположить, что три баллады писались в одно время. Н. К. Кульман, опубликовавший альбом С. А. Самойловой (гр. Бобринской), не дошедший до нас, но, возможно, где-то хранящийся, приводит авторскую датировку «Гаральда» (*Кульман Н. К.* Рукописи В. А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. Александра Алексеевича и Алексея Александровича Бобринских // Известия 2-го Отделения Императорской АН. Т. 5. Кн. 4. СПб., 1900. С. 1087. № 33. С. 1087. «20 июля 1820 г.» Павловск. № 32).

Перевод стихотворения И.-Л. Уланда «Harald», написанного им 10 марта 1811 г. и впервые опубликованного в альманахе «Dichterwald» в 1813 г. Как указывает Ц. С. Вольпе, в основу баллады положена одна из многочисленных скандинавских легенд о короле Дании и Швеции Гаральде Хильдетанде (VII — нач. VIII в.). Подобно легендам о Карле Великом (Франция) или Фридрихе Барбароссе (Германия), в северных сагах существует сказание о мнимой смерти Гаральда: Гаральд не умер, но уснул, чудесно заворуженный (Стихотворения. Т. 2. С. 398).

Не будучи буквальным, перевод Жуковского близок оригиналу. Перевод «Гаральда», Жуковский воссоздает всю целостность поэтического содержания оригинала: увлеченность рыцарской героической романтикой; восхищение богатством народной фантастики, облагороженной и отшлифованной в горниле рыцарской и романтической литературы; элегический психологизм центрального эпизода баллады — погребения героя в заколдованный сон.

Русский поэт использует тот же ритм и размер стиха — чередование четырехстопного и трехстопного хорей со сплошными мужскими клаузулами, стремится к сохранению особенностей синтаксического членения внутри строф, анафорических повторов, вопросительной интонации вслед за оригиналом. Все это, несомненно, свидетельствует о восхищении его богатством и красочностью произведения Уланда.

Из сколько-нибудь значительных отступлений Жуковского от немецкого текста можно отметить лишь несколько незначительных изменений, не меняющих, а скорее дополняющих выразительность произведения. Так, Жуковский выделяет в балладе «рефрен» — «Гаральд, боец седой», который повторен в ст. 2, 31 и 48, в то время как в оригинале в соответствующих случаях используются различные эпитеты: «kühne» — «отважный» (ст. 2, 26), «stolz» — «гордый» (ст. 34) и «alt» — «старый», «древний» (ст. 52). В то же время в предпоследней строфе (ст. 48) герой назван седобородым и седоволосым (Mit grauem Bart und Haar), что ближе к общеевропейской

традиции в характеристике эпического героя, ибо там именно эти эпитеты символизируют мудрость, опытность, зрелость персонажа (см., напр., французский героический эпос «Песнь о Роланде»). И повторяемая Жуковским в качестве рефрена указанная выше строка лишь заостряет внимание читателя на высоких достоинствах героя, одновременно акцентируя его внимание и на присутствующем в данной балладе песенно-романсном начале, характерном для многих произведений Уланда.

В то же время в другом случае, когда в ст. 41—44 поэт описывает чудесным сном скованного Гаральда, упомянутые им «седые кудри, борода» будут такими же зримыми и буквально осязаемыми деталями, как и привнесенные переводчиком «у ног копье и щит», придающие фигуре героя объемность и монументальность.

В переводе Жуковского есть еще одна небольшая замена. У Уланда войско Гаральда окружено «легкой толпой эльфов» («der Elfen leichte Schar»), уносящей воинов в страну фей («im Feenland»), трактуемую в средневековых произведениях как страна вечного блаженства. В этом соседстве эльфов и фей есть определенное смешение «исторических стилей», недостаточно мотивированное в данном случае. Эльфы — духи низшей мифологии германских народов, восходящие к скандинавским альвам. Это духи природы, воздуха, атмосферы, маленькие человечки, любящие водить хороводы в лунные ночи, их музыка завораживает и заставляет танцевать даже неживую природу. Феи — также принадлежат к низшей мифологии народов Западной Европы, но связаны преимущественно с кельтской и романской культурой. Это сверхъестественные существа, обитающие в лесах и водных источниках, имеющие вид прекрасных женщин, иногда с легкими крыльями, они способны к изменению облика, владеют волшебством и обычно делают людям добро. Большую роль феи играли в рыцарских романах и народных сказках Западной Европы.

Описанные в балладе фантастические события подобны тем, какие описывались в народных сказаниях и рыцарских романах как деяния фей.

Жуковский эльфов не упоминает, а все чудесное связывает с таинственной силой имеющих женский облик прекрасных фей, легких и неуловимо подвижных, манящих суровых воинов лаской и нежностью в неведомый им мир «волшебной стороны». Устоять против этих чар смог лишь «Гаральд, боец седой», за что и был погружен в чудесный вечный сон.

Особого разговора заслуживает строфа «Гаральда», входившая как в рукопись, так и во все прижизненные издания поэта, кроме пятого, и не включаемая в основной текст произведения во всех посмертных изданиях Жуковского, но приводимая в комментариях:

Чей сладко так приманчив глас?
 Что душу всю мутит?
 Что прижимается и льнет
 К бойцам под твердый щит?

Эта строфа, соответствующая 4-й строфе оригинала, переведена Жуковским наиболее «вольно» по сравнению с другими строфами этого ряда. На ее исключительность в этом плане обратил внимание С. П. Шестаков (*Шестаков С. Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903*). По мнению В. Каплинского, поэту недостает «воздушности в этом описании фей» (*Каплинский В. Я. Жуковский как переводчик баллад // ЖМНП. 1915. № 1*). Но ведь «воздушности» нет и в соответствующей строфе оригинала, где читаем: «Was wirft mit

Blumen um und um? // Was singt so wonniglich? // Was tanzet durch der Krieger Reih'n, // Schwingt auf die Rosse sich?» (Что бросается цветами со всех сторон? // Что поет так маняще? // Что танцует между рядами воинов, // Вскакивает на лошадей?).

Расхождение оригинала и передачи его Жуковским носит не формальный, но принципиальный характер. У Уланда речь идет о внешнем проявлении действия фей, об их игре: они забрасывают воинов цветами, поют, танцуют, садятся на их коней. Жуковского, которого всегда интересовал душевный мир человека, для которого в год создания баллады очень остро стоял вопрос о возможности личного счастья, интересует прежде всего то, «что душу всю мутит», то есть внутреннее, душевное потрясение, которое испытывают воины от соприкосновения с чудесными существами, «что прижимаются и льнут», проникая «бойцам под твердый щит». И следующая строфа (ст. 13—16) как бы подхватывает тему манящей женской ласки, влекущей нежной руки, становясь закономерным продолжением строфы, ныне пребывающей лишь в примечаниях комментаторов.

Как и положено в балладе на сюжет старинной легенды, этому чуду пробуждения чувств в душе суровых воинов дано чудесное же объяснение: «То феи...».

Проблематичной остается причина изъятия приведенной строфы в С 5, поскольку он включал ее во все прижизненные издания (С 3—4). Считается, что Жуковский, находившийся во время печатания издания во Франкфурте, тщательно подготовил его, составил подробный план издания и проверял присылаемую ему корректуру, и все же в С 5 оказалось много неточностей. Можно предположить, что пропала строфа также относится к их числу, и отсутствие ее лежит не на совести поэта, а на совести издателей.

Ст. 5. *Отбиты вражьи знамена...* — В автографе: «Отбиты в драке знамена». Зачеркнуто: «Добыча вражьи знамена».

Ст. 13. *Что так ласкает, так манит?..* — Зачеркнуто: «лобзает».

Ст. 14. *Что нежною фуюкой...* — Зачеркнуто: «легкою».

Ст. 21. *Лишь он, бесстрашный вождь Гафальд...* — Зачеркнуто: «храбрейший».

Ст. 25. *Пропали спутники его...* — В автографе: «Его дружины верной нет», а стих «Пропали спутники его» зачеркнут.

Ст. 43. *Седые кудри, борода...* — «Седые кудри и брада», зачеркнуто «и брада».

Н. Реморова

Замок Смальгольм

(«До рассвета поднявшись, коня оседлал...»)

(С. 149)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 8—9 — черновой, ст. 1—144, следующие два листа вырваны из тетради, без заглавия).

К о п и и:

1) ПД. № 27777. Л. 1—4 об. — авторизованная копия на бумаге с водяным знаком: «1822», под заглавием «Иванов Вечер. Шотландская Баллада». Над заглавием написано Жуковским: «Замок Смальгольм, или Иванов вечер». Слово «Баллада» зачеркнуто и заменено: «Шотландская сказка». В рукописи содержится другая редакция стихов 170, 185—188 (см. постишный комм.).

2) РГАЛИ. Оп. 1. № 14. Л. 2—5 об. — с заглавием: «Замок Смальгольм. Шотландская сказка», текст без деления на строфы.

3) ПД. № 9642. Л. 97—100 — список рукою Н. А. Селиванова (по архивной описи), с заглавием: «Замок Смальгольм, или Иванов день. Шотландская (сказка — зачеркнуто) Баллада», с датой: «24 июня».

В п е р в ы е: Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. № 2. С. 131—138 — с заглавием: «Замок Смальгольм. Шотландская сказка»; в конце подпись: «Жуковский»; текст без деления на строфы.

П е р е п е ч а т а н о: Новости литературы. 1824. № 7. С. 106—111. — с заглавием: «Дунканов вечер. Шотландская сказка» и с подписью: «Жуковский».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП. С 3—5. В С 3 в оглавлении: «Замок Смальгольм. Шотландская сказка, Вальтера Скотта. 1824»; в С 4 — в разделе: «Баллады»; в С 5 — в Оглавлении: «1822. Замок Смальгольм. Баллада Из Вальтер Скотта». В С 3—4 напечатаны обширные примечания. (См. постишные комм.)

Д а т и р у е т с я: между 12 мая и 14 августа 1822 г.

Работа над балладой датируется по расположению в рукописи: после «Разрушения Трои», начатом 12 мая 1822 г., и письмом к цензору (см. ниже). Заглавие дается по С 5 при всем существующем разное заглавий в авторизованной копии, копиях, первых и в последующих публикациях («Иванов вечер» // Стихотворения. Т. 1; «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» // СС 1. Т. 2, СС 2. Т. 2; «Замок Смальгольм» // ПСС. Т. 3).

Перевод баллады В. Скотта «The Eve of St. John» (1799), впервые опубликованной в 1801 г. в «Tales of Wonder» (Чудесные рассказы), изданных Льюисом, а затем в третьей части сборника В. Скотта «Песни Шотландских границ». Баллада «The Eve of St. John» отнесена автором к разряду подражания народным балладам, в которых изображена картина нравов из феодальных времен. Баллада для В. Скотта явилась школой овладения народным творчеством на пути создания поэм и эпоса в прозе.

Интерес Жуковского к поэзии и творчеству В. Скотта усиливается начиная с 1813 г. В связи с «Материалами для Владимира» Жуковский создает план-конспект перевода поэмы «Дева озера» (см.: БЖТ. Т. 3. С. 303—305).

Перевод баллады «The Eve of St. John» явился в определенной мере ответом на сетования друзей. Вяземский, недовольный обращением Жуковского — «свободного рыцаря романтизма» — к переводам латинских классиков, сетовал в письме к А. И. Тургеневу 3 июля 1822 г.: «Зачем бросил баллады?» (ОА. Т. 1. С. 269).

«Замок Смальгольм» среди баллад Жуковского необычен куртуазностью своего сюжета. Однако создание этой баллады может быть в определенной мере объяснено жизненной ситуацией, связанной с любовью друга Жуковского, А. И. Тургенева, к замужней женщине, к *Светлане* — А. А. Воейковой. В скрытой балладной форме, возможно, делался намек-предостережение Жуковского другу о грозном Божьем наказании за незаконную любовь. Одновременно в балладе сквозило понимание власти чувства и роковой тайны, связывающей любящие сердца, и предлагался единственный путь спасения — через обращение с покаянием к Богу. В этом же 1822 г. Жуковский в альбоме Саши сделал рисунки, возможно, не без влияния раздумий над отношениями Тургенева и семьи Воейковых—Протасовых и впечатлений от художественных образов баллады В. Скотта. По описанию на одном

из рисунков — «(...) на изрытом утесе, у подножия башни или маяка, фигура воина в шлеме, смотрящего в морскую даль; на одном из скалистых выступов имя: Tourgueneff»; (...) На другом — «имя Catherine (Екатерина Афанасьевна) красуется на рисунке: гора, обращенная к морю, на ней фигура в облачении католического монаха с крестом в руке» (Веселовский. С. 216).

В обращении к балладе В. Скотта сказался поворот Жуковского к созданию лироэпических произведений В 1821 г. на материале английской поэзии Жуковский создал две повести в стихах: перевод «Пери и Ангела» из Мура и «Шильонский узник» Байрона. В 1822 г. поэт обратился к балладе В. Скотта, отмеченной эпическим характером.

В переводе, по словам Жуковского, «соблюдена вся возможная верность» (РНБ. Оп. 2. № 38. Л. 3): сохранены объем, балладная строфа, сюжет, диалоги, имена и названия, характеры героев. Но воссоздавая исторические реалии средневекового быта и нравов Шотландии и Англии, Жуковский из Вальтер-Скоттовского «подражания народной балладе создал литературную балладу, напоминающую рыцарскую повесть в стихах» (Реизов Б. Г. В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер») // Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексева М.; Л., 1966. С. 446).

Отличия проявились в ряде изменений: чередование 4- и 3-ударного дольника заменено 4- и 3-стопным амфибрахией, активно используется лексика, связанная с созданием стихии таинственного и рокового. Стихи В. Скотта: «It was near the ringing of matin-bell, // The night was well-nigh done» (Это было близко к звону колокола, зовущего к заутрене, в полной ночи) переводятся: «Уж заря занялась: был таинственный час // Меж рассветом и утренней тьмой», усиливается музыкальное звучание стиха, устраняется целый ряд шотландских имен и названий, допускаются «неточности» при изображении исторических деталей (см. подробно: Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 439—446; Эткинд. С. 101—104).

Главное отличие перевода от оригинала касалось психологического рисунка характера героев: преобладающий интерес В. Скотта к исторически точному воссозданию типа героя средневековой эпохи в его внутренней крепости, резкой определенности черт характера Жуковский перенес на изображение нравственных коллизий и переживаний, захвативших в неразрешимом треугольнике всех участников драмы — Смальгольмского барона, Ричарда Кольдингама и молодую госпожу. Жуковский углубляет и элегизирует картину их духовной жизни. В переводе усиливается звучание любовной темы. Слова, сказанные молодой госпожой об Ивановой ночи у В. Скотта: «(...) the eve is sweet (...) is worth the whole summer's day» (Ночь накануне Иванова дня сладка (...) и стоит целого летнего дня) развернуты Жуковским в поэтическое описание чувства влюбленной женщины: «(...) безмятежная ночь // Пред великим Ивановым днем // И тиха и темна, и свиданьям она // Благосклонна в молчанье своем» (ст. 73—76).

При изображении психологического состояния героев Жуковский, в отличие от характеристик В. Скотта, кратко фиксирующих жесты и состояние, акцентирует внимание на передаче процесса протекания самого чувства. О рыцаре Кольдингаме, услышавшем о панихиде, сказано: «He turn'd him around, and grimly he frown'd; // Then he laugh'd right scornfully» (Он повернулся и мрачно нахмурился, а затем презрительно засмеялся). Жуковский переводит: «Он нахмурился глядел, он как мертвый бледнел, // Он ужасен стоял при огне» (ст. 89—90). Две строки ориги-

нала о горести госпожи («That lady sat in mournful mood; // Look'd over hill and vale» (Госпожа сидела в печальном настроении, глядя на холмы и долину) Жуковский превратил в детально выписанную картину душевного потрясения : «(...) с печалью в лице, // Одинок-унылая, там // Молодая жена — и тиха, и бледна, // И в мечтании грустно глядит // На поля, небеса...»

В течение двух лет перевод Жуковского не был допущен цензурой к печати. В письме от 14 августа 1822 г. (РНБ. Оп. 2. № 38. Л. 3—4 об.) министру духовных дел и народного просвещения кн. А. Н. Голицину Жуковский выразил свое несогласие с цензурным комитетом, высказавшим в адрес сочинения упреки в соблазнительном содержании и безнравственности, в оскорблении церкви. Жуковский возражал: «Богослужебные обряды описаны в “Освобожденном Иерусалиме” и у нас в “Россияде”, “Владимире”, во многих лирических стихотворениях. И кто же думает за то упрекать авторов в неуважении святыни? Смею думать, что я не менее цензоров знаю, сколь предосудительно представлять образы церкви в неприличном виде или с намерением их унижить, сделать смешными — но есть ли что-нибудь подобное в переведенной мною Балладе Вальтера Скотта? Я позволяю себе утверждать, что цель оной нравоучительна и что в рассказах и описаниях соблюдено строгое уважение не только к вере и нравам, но и к малейшим приличиям» (РНБ. Оп. 2. № 38. Л. 3 об.). Баллада, по мнению цензоров, «не только полезного для ума и сердца не заключает, но и совершенно чужда всякой нравственной цели» (Там же. Л. 6. См. подробно: *Сухомлинов М. И.* Материалы для истории просвещения в России // Приложение к ЖМНП. 1866. С. 37—48, 94—95).

Цензурный комитет в ответ на запрос кн. А. Н. Голицина представил обширный доклад с подробным изложением содержания баллады, выписками из английского текста и переводом, сравнением и комментированием их, нашел 23 неверности и выставил требования: изменить заглавие «Иванов вечер», поскольку в «Иванов день (в июле и августе месяце) обыкновенно бывает пост, по уставу Грекороссийской церкви», «между тем как читателям предлагается чтение о соблазнительных делах» (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 27—27 об.); приглушить фантастическое начало, так как, по мнению цензоров, «описание соблазнительных действий и особливо страшных явлений убитого рыцаря Кольдинггама (...) может более разгорячать и пугать воображение, нежели наставлять простых людей» (л. 27 об.); «вести Примечание, объясняющее исторические события и заимствования от народных преданий» (л. 28); исключить упоминания священников, монахов, слова «поминки», «знамение»; наконец, написать другой финал, в котором осуждена была бы «великость пороков и преступлений», тогда как в «представленной картине соблазнительной жизни трех лиц (выбранных из людей высшего сословия) читатель не видит сокрушения преступной жены, сделавшей несчастным вместе и своего мужа, который от ревности и свирепости сделался убийцею одного своего врага и желал открыть других подобных врагов. Из одного того, что Барон и его молодая жена скрылись друг от друга и от света в уединении монастырском и, надевши монашеское платье показывались, один *мрачным и дичащимся* людей, а другая *грустная* и не обращающая глаз на свет, читатель еще не уверится о сокрушении их сердца и примирении их с Богом и между собою посредством истинного покаяния» (Там же. Л. 28 об.—29). На это замечание цензоров содержится ответ Жуковского: «И так мы в угодность их должны думать, что раскаяние не есть возвращение к добродетели, что оно, изливаясь в слезах пред алтарем в сих святых обителях, где все вещает о смерти и

вечности, следственно, о покаянии, не может своею таинственною силою примирить преступника с небом — такое мнение противоречит не одному человеческому разуму, а учению Бога-Спасителя! Как же утверждать, что писатель, представляющий злодея, заключившего себя в стенах монастырских для покаяния, проповедует противное вере, что он оскорбляет святыню! В переводе моем нет точного слова *раскаяние* единственно потому, что его нет в оригинале, что я не хотел сделать из стихов прозу и что само слово здесь нимало не нужно для полной ясности» (Там же. Л. 4).

При публикации Жуковский убрал из заглавия «Иванов вечер», оставив только «Замок Смальгольм» («Соревнователь просвещения и благотворения») или дав название балладе «Дунканов вечер» («Новости литературы»), с заменой в тексте «Иванова вечера» на «Дунканов вечер»; в С 3—4 Жуковский поместил обширные примечания, в основном явившиеся переводом предисловия и примечаний В. Скотта; изменил текст 185—188 стихов со словом «знамение» (см. постишный комм.). Во всем остальном текст баллады был сохранен без изменений, чему во многом способствовало письмо к Жуковскому кн. А. Н. Голицына, подведшее черту под историей с цензурными запретами: «Милостивый Государь мой Василий Андреевич! (...) Вам нет нужды озабочивать себя защищением Вашего характера, известного просвещенной публике. Один критик, как мне случилось заметить, в известном произведении Фон-Визина не одобряет того, что он для шутки поставил на сцену Церковнослужителя и для смеха же употребил его для изречения некоторых слов из Священного Писания. На что именно замечает критик, что писатель допустил сие, не приметив, к чему могут вести такие шутки. С сим суждением согласается многие почитатели Священного Писания, но из сего никто беспристрастно не выведет того заключения, будто сие производится осуждение над характером писателя, и будто он обвиняется или в намерении написать вредное, или в неспособности различать оное от полезного» (РНБ. Оп. 2. № 38. Л. 37—37 об.).

О цензурных гонениях на балладу Жуковского упоминал Пушкин в черновой редакции «Путешествия из Москвы в Петербург»: «В славной балладе Ж.(уковского) назначается свидание накануне Ив.(анова) дня; цен.(сор) нашел, что в такой великий праздник грешить неприлично, и никак не желал пропустить бал.(ладу) В. Ск.(отта)» (Пушкин. Т. II. С. 238).

Перевод получил высокую оценку В. Г. Белинского: «“Замок Смальгольм”, прекрасная баллада Вальтера Скотта, прекрасными стихами переведенная Жуковским, поэтически характеризует мрачную и исполненную злодейств и преступлений жизнь феодальных времен. По языку это одно из удивительнейших произведений Жуковского» (Белинский. Т. 7. С. 178).

Баллада «Замок Смальгольм» и история запрета ее цензурой явились материалом для создания литературных пародий А. А. Дельвига («До рассвета поднявшись, извозчика взял...»), А. Е. Измайлова («Русская баллада»), где комически выведены цензоры А. Бируков, А. Красовский и Карл фон Поль, К. Бахтурина («Барон Брамбеус») (см.: Русская стихотворная пародия Л., 1960. С. 252—254. 286—290). Пародия Дельвига «понравилась Жуковскому и очень забавляла его» (Дельвиг А. И. Полвека русской жизни. Воспоминания. М.; Л., 1930. Т. I. С. 67). Пародией на «Замок Смальгольм» явилась «Баллада» («До рассвета поднявшись, перо очинил») М. Ю. Лермонтова (1837) (см.: Нейман Б. В. Лермонтов и Жуковский // Русский библиофил. 1914. № 6. С. 13—14).

Замок Смальгольм (*Smailholm* или *Smallholm-Tower*), где полагается сцена происшествия, описанного в сей балладе, известен любителям Шотландских древностей и живописных видов. Он стоит на возвышенном месте, неподалеку от северных пределов Графства Роксбургского и в самой середине пустынных утесистых гор, называемых *п е с ч а н ы м и с к а л а м и* (*Sandiknow-stags*). Доселе цело главное здание, огромная четверугольная башня: окружающий ее широкий двор был обнесен стеною, ныне упавшею, и сверх того защищаем почти отовсюду глубоким оврагом и болотом; приближение к оному возможно только с западной стороны, и то по крутой, каменистой тропинке. Комнаты замка, как во всех пограничных Шотландских крепостях, расположены по одной в каждом ярусе и соединяются узенькими лестницами; стены в девять футов толщины; кроме внутренних деревянных дверей, вход загражден извне железною решеткою; на кровле два *б а р т и з а н а*, или платформа, кои могли служить и для обороны в случае осады, и для прогулки и обозрения окрестностей. Одна из ближайших к замку гор господствует над прочими; она называется: *Watchfold* (*с т о р о ж е в а я*); тут в смутные времена беспрепятственной войны с Англией, зажигался маяк и стоял караул. У стены, вне двора, и теперь еще видны развалины часовни.

Вальтер Скотт, автор сей баллады, в младенчестве своем жил в соседстве Смальгольма, иногда и в самом замке, который принадлежит одному из его родственников, и по чувству благодарности поэтической захотел прославить его стихотворною сказкою: формы оной (между прочим частые рифмы на полустихия) заимствованы им из народных *б ы л е в ы х п е с е н* южной Шотландии (*Border-tale*); содержание имеет сходство с одним старинным преданием, доныне сохранившимся у суверенных Ирландцев (С 3. С. 429—430).

Ст. 4. *Он коня, торопясь в Бротерстон...* — *Б р о т е р с т о н* — уединенная лощина в горах, за несколько миль от Смальгольма (С 3. С. 430).

Ст. 7. *Не в кровавом бою переведаться мнил...* — В автографе: «Не в упорном бою переведаться мнил» (далее все черновые варианты приводятся по тексту автографа).

Ст. 14. *Отуманен и бледен лицом...* — «Отуманенный бледный лицом».

Ст. 15. *Через силу и конь, опенён, запылён...* — «Утомившийся конь, опенен, запылён».

Ст. 17. *Анкрамморския битвы барон не видал...* — «Со времен Эдуарда I до начала семнадцатого века, эпохи соединения Шотландии с Англией, военные действия в сопредельных областях сих государств почти не прекращались. Часто между монархами существовали мирные договоры, даже родственные связи, но их подданные не покидали оружия; они попеременно раздражали своих соседей, или мстили им внезапными нападениями, грабежами, убийствами. Так в 1544 году лорд Эверс и баронет Бриан Латон ворвались с вооруженными толпами в окрестности Лиддс-дедя и, опустошая их, принуждали жителей присягать королю английскому. Ими, как повествуют очевидцы, выжжено около двух сот замков, домов, церквей; убито более четырех сот человек; множество отведено в плен и с ними (замечание, достойное шотландской экономии) целые стада лошадей, рогатого и мелкого скота. Сказывают, что Генрих VIII обещал отдать сим хищникам разоренный ими край в феодальное поместье; услышав о том, Арчибальд Дуглас Граф Ангусский поклялся, что напишет жалованную грамоту на них *с а м и х* острым пером и кровавыми чернилами. “Узнают, прибавил он, каково ругаться над гробами моих предков!”; ибо лорд Эверс и Бриан Латон истребили могильные камни Дугласова рода в аббатстве Мельрозском. В 1545 году они опять вступили в Шотландию; с ними было

3000 наемных иностранных воинов, 1500 англичан из ближних графств и 700 присягнувших Англии шотландцев. Сей второй набег еще более первого ознаменован делами бесчеловечия: лорд Эверс, взяв Брумгауз, сжег не только замок, но, как утверждает Леслей, и владелиницу оного, престарелую почтенную женщину со всем ее семейством. Дошедши до Мельрозского аббатства и снова разграбив оное, англичане отступили к Джедборгу; в сем месте их догнал граф Ангусский с тысячею человек конницы; к нему вскоре присоединился и славный Норман Леслей: он начальствовал войсками графства Файвского: лорд Эверс, вероятно, опасаясь переправляться через речку Тевиот в виду шотландцев, остановился среди полей, принадлежащих деревне А н к р а м -М у р; полководцы шотландские со своей стороны не знали, идти ли им вперед. Пока они рассуждали о том, прискакал с небольшим числом своих отборных ратных людей (r e t a i n e r s) баронет Вальтер Скотт — Боклю: ему, как опытнейшему воину того времени, историки Буханан и Питтскотти приписывают успех последовавшего за сим сражения. По его совету, граф Ангусский отступил с занятой им горы и, расположив свои войска у подошвы оной, на равнине, называемой П а н и е р г, или П е н и е л ь -Г е и г, отправил часть легкой конницы еще далее назад. Увидев ее на одном из крайних к горизонту холмов, англичане сочли сие знаком общего бегства шотландцев и устремились за ними в погоню; но едва достигли оставленной Дугласом высоты, как им представилась главная сила шотландских к о п е й щ и к о в (spearmen), готовая к бою. Тогда шотландцы двинулись вперед и с яростью ударили на английские войска, усталые, изумленные, и сверх того ослепляемые лучами заходящего солнца и облаками пыли, которые навевал на них сильный встречный ветер. Говорят, что в минуту нападения, цапля, испуганная шумом, поднялась из ближнего болота: “Жаль, сказал граф Ангусский, что здесь нет моего сокола; у нас бы разом было две потехи”. Как скоро смешались ряды англичан, то невольные присяжники их шотландцы, ждавшие лишь сего случая, сорвали с себя красные английские кресты, присоединились к единосемцам и, убивая бегущих неприятелей, восклицали: “П о м н и Б р у м г а -у з !” В сей битве погибли лорд Эверс, баронет Бриан Латон, сын его, множество других знатных людей и 800 рядовых воинов; 1000 человек взяты в плен, в том числе лондонский альдерманн Рид, которого Генрих VIII, в наказание за изъясненное им несогласие на добровольную подать, отправил сражаться с шотландцами; впоследствии, торгуясь о выкупе, Рид нашел, что его победители еще неуступчивее короля в делах денежных. Генрих VIII, узнав о смерти Эверса, грозился отомстить графу Ангусскому. Дуглас отвечал с чувством достойным своего рода: “Неужели мой шурин (сноска внизу: Граф Ангусский был женат на одной из сестер Генриха, Маргарите, вдове Шотландского короля Якова IV.) сердится за то, что я, как добрый шотландец, оплатил Ральфу Эверсу за разорение отеческой земли и отеческих гробов: кажется, предки мои того стоили; они были лучше нас и короля Генриха; а он за это хочет отнять у меня жизнь; пусть отведает: ему худо знакомы горы Кирнетбльские; в них я подержусь против всей его английской армии”.

Место, на коем была сия славная в шотландских летописях битва Анкрамморская, называется Л и л и а р д и н ы м к о с о г о р о м (Lyliards-edge), по имени одной воинственной женщины, тут погребенной; иные старики еще видали ее надгробный камень со следующею надписью:

Fair maiden Lyliard lies under this stane;
Little was her stature, but great was her fame;

Upon english louns, she laids many thumps,
And, when he legs was cutted off, she fought upon her stumps.

Перевод: «Под сим камнем лежит прекрасная дева Лилярд; она была роста малого, но велика славою; ею нанесены англичанам многие язвы и, потеряв ноги в бою, она, держась на коленях, еще сражалась» (С 3. С. 430—434).

Ст. 85—86. *«Он уйдет к той поро: в монастырь на горе // Панихиду он позван служить...»* — «Нужно ли объяснять нашим читателям, что здесь греческое слово п а - н и х и д а (всенощная) употреблено в смысле особенного рода службы, а вообще молитвы об усопших, и что церковные обряды, о коих упоминается в следующих стихах, принадлежат к богослужению римско-католической веры. В 1545 году она была еще господствующею в Шотландии, хотя уже и прежде сего времени являлись в ней многие проповедники начатой Лютером реформации; первые, Патрик Гамильтон аббат Фернейский и Генрих Форест Бенедиктианский монах, с некоторыми из их последователей, сожжены по приговору Духовного Судилища, и даже учреждена почти Инквизиторская Комиссия на новых еретиков; в оной председательствовал Джемс Гамильтон-Феннер, незаконнорожденный брат графа Аррана, бывшего Регентом королевства. Только в 1561 году объявлена в Шотландии общею верою — Реформатская по учению Кальвинову, и сим торжеством протестанты были обязаны воспоможению, явному и тайному, английской королевы Елизаветы» (С 3. С. 434—435).

Ст. 118. *Где подьмелется мрачный Эльдон...* — «Эльдон — высокий холм с тремя коническими вершинами, над самым городом Мельрозом, в которые любопытные приезжают смотреть развалины великолепного монастыря. В Эльдоне, как повествуют, под деревом давно уже ислевшим, произносил свои предсказания славный поэт и прорицатель XIII столетия Томас Лирмонт, владелец замка Эрсылдона, прозванный The Rhymer, то есть Р и ф м о - и л и с т и х о - т в о р е ц» (С 3. С. 435).

Ст. 170. *Там скитаюсь теперь мертвецом...* — «Там скитаюсь один мертвецом».

Ст. 173. *Содрогнулась она и, смятенья полна...* — Варианты: «И она поклоняясь и крестом оградясь»; «Трепетала она и смятенья полна».

Ст. 175. *Дай один мне ответ — ты спасен ли иль нет?..* — «Сей порыв бескорыстной нежности в преступной, изумленной страшным видением женщине, достоин замечания. Она забывает все: горечь потери, мщение супруга, ужас разговора с пришельцем из другого света, и только спрашивает: ее несчастный любовник не погиб ли душою за нее за незаконную страсть, коей она была предметом. Читатель чувствует, что такое сердце еще способно возвратиться к добродетели, и что Вера будет его путеводителем» (С 3).

Ст. 185—188. *И печать роковая в столе вожжена ~ Закрывала с тех пор полотном...* — «И ужасное знаменье в стол вожжено: // Напечатался (изразилися — вариант) пальцы на нем; // На руке обожженной чернеет пятно: // И закрыта с тех пор полотном».

Ст. 193—196. *Сей монах молчаливый и мрачный — кто он? ~ То его молодая жена.* — «Здесь опять должно заметить необыкновенное искусство автора. Вместо того, чтобы с школьным риторством описывать первые действия раскаяния, почти всегда одинаковые, он вдруг переносит воображение читателя к другой эпохе. Прошло много лет; в самом соседстве Смальгольма позабыты и могущественный феодальный владелец, и славная красотою жена его; даже память ужасного, сверхъестественного происшествия изглажена иными новейшими; но для виновных ничто не миновалось; чувство преступления живет и возрождается в грызущей себя совести;

оно, как в первые часы, наполняет всю душу сих отшельников, безмолвных, безутешных, на веки... но не безнадежных, ибо пред ними алтарь Любви всепрощающей». (С 3. С. 435—436).

Э. Жилкова

Торжество победителей
 («Пал Приамов град священный...»)
 (С. 155)

Автограф (Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd. 9. Abt. 1. S. 49) — черновой, карандашный набросок ст. 129—156; в книге из библиотеки Жуковского (собрание ПД). См.: Описание. № 2754.

Копия (ПД, № 9678. Л. 3—5) — рукою неустановленного лица в рукописном сборнике 1820—1840-х гг., без ст. 129—140.

Впервые: СЦ на 1829 г. СПб., 1828. Отд. 2. С. 3—9 — с указанием на источник перевода: «Из Шиллера» и подписью: «В. Жуковский», без ст. 129—140.

В прижизненных изданиях: БП, БиП, С 4—5. В С 5 — среди произведений 1829 г. Везде текст полный.

Датируется: вторая половина 1828 г.

Творческая история баллады полна загадок: до сих пор не обнаружен ее автограф, по которому делалась первая публикация, непонятна причина пропуска ст. 129—140 на страницах СЦ и время их написания (до первой публикации или после), вызывает удивление отсутствие всяких свидетельств Жуковского о работе над текстом произведения.

Баллада является переводом стихотворения Ф. Шиллера «Das Siegesfest» (1803). Баллада Шиллера была задумана как античная хоровая песнь с так называемую антифонной композицией (два перекликающиеся голоса). В письме к Гёте от мая 1803 г. Шиллер сообщал: «Торжество победителей» представляет собой воплощение идеи, которую подал мне ваш кружок полтора года тому назад в связи с тем, что все хоровые песни, если они только не исходят из подлинно поэтического материала, впадают в плоский тон песен вольных каменщиков. Я хотел здесь как бы бросить себя в тучные поля “Илиады”, чтобы взрастить урожай там, где мог бы лишь пожинать его» (Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 420).

Связь сюжета баллады с поэтикой гомеровского эпоса разрушила каноны хоровой песни. Шиллеру удалось создать героическую балладу, воскрешающую характерные черты античного мирозерцания. Эту сторону шиллеровского произведения точно передал В. Г. Белинский: «И нигде с такою полнотою и такою силою не выразил он [Шиллер], не воспроизвел он поэтического образа Эллады, как в “Торжестве победителей”. Эта пьеса есть апофеоза всей жизни, всего духа Греции; эта пьеса — вместе и поэтическая тризна и победная песнь в честь отечества богов и героев. Она написана в греческом духе, облита светом мирообъемлющего созерцания греческого. Шиллер говорит не от себя: он воскресил Элладу и заставил ее говорить от самой себя и за самоё себя» (Белинский. Т. 7. С. 201).

Назвав перевод Жуковского «образцом превосходных переводов», Белинский впервые заметил свободу русского поэта в передаче подлинника: «если при тща-

тельном сравнении иные места окажутся не вполне верно или не вполне сильно переданными, — зато еще более найдется мест, которые в переводе сильнее и лучше выражены» (Там же. С. 204). В исследованиях о переводе Жуковского эта мысль будет варьироваться с акцентировкой различных отступлений от подлинника. Так, Вс. Чешихин, отмечая «ослабление» 4-й строфы, «смягчение красок поэтического образа» в 6-й, снятие фривольностей, идеализацию Нестора, приходит к выводу о том, что «благодаря отдельным гениальным штрихам» перевод Жуковского может «вполне заменить подлинник» (*Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера*. Рига, 1895. С. 23). По мнению Ц. С. Вольпе, «перевод Жуковского обнаруживает глубокое проникновение в античное мирозерцание», но «Жуковский часто самостоятельно разрабатывает мифы, использованные Шиллером» (Стихотворения. Т. 1. С. 407). И. М. Семенко замечает: «Жуковский увеличивает философскую афористичность, абсолютно гармонирующую со структурой баллады Шиллера» (Семенко. С. 222). С. В. Тураев подчеркивает, что переводчик «блестательно передает трагическую интонацию этого праздника победы», но представляет тему судьбы не с точки зрения античного мировоззрения, а «в христианско-религиозном смысле» (Жуковский и литература конца XVIII—XIX века. М., 1988. С. 284).

С формальной точки зрения перевод Жуковского необычно точен: сохранено количество стихов, характер рифмы, строфика, однако в содержательном отношении отступления от подлинника существенны и имеют свою логику. Русский поэт вносит в текст баллады Шиллера мотив несправедного суда: «Суд окончен; суд решился»; «суд их часто слеп бывал»; «кто на суд являсь кровавый, славно пал за отчий дом»; добавляет отсутствующие у немецкого поэта характеристики победленных: «благороднейшие пали»; «нет великого Патрокла», «скольких бодрых жизнь поблекла», «лучших бой похитил ярый!», «жертва гибельного гнева», «слава Гектору во гробе!», усиливает тему страданий: «будем в гробе увядать», «О сколь мертвые счастливы!», «Пей страданий утоленье», «Пей, страдалица!..», «Сколь ужасная над нею // Казнь была совершена» (подробнее см.: Янушкевич. С. 180—181. (Курсив мой. — А. Я.)

Подобные коррективы Жуковского по отношению к тексту-источнику были не случайны. Перевод «Торжества победителей» создавался в атмосфере последекабристских событий и их осмысления поэтом. Трагическая смерть Сергея Тургенева в мае 1827 г. на глазах у Жуковского, судьба Николая Тургенева, заочно приговоренного к смертной казни, страдания Александра Тургенева, изучение материалов Следственной комиссии по делу декабристов и работа над «Запиской о Н. И. Тургеневе», встречи с матерью сосланных декабристов Е. Ф. Муравьевой, ходатайство Жуковского перед Николаем I о возможности поехать в Сибирь А. В. Якушкиной (подробнее см.: Дубровин. С. 45—94) — все эти события мая 1827 — мая 1828 г. не могли пройти бесследно для поэзии Жуковского. Как и в случае с балладой «Ахилл», где античный колорит органично соотносился с героикой Отечественной войны 1812 г., баллада «Das Siegesfest» Шиллера в переводе Жуковского обрела аллюзионный подтекст и стала своеобразной «тризной в честь минувшего». Об историческом контексте баллады и ее аллюзионных смыслах см. так же: *Виницкий И. Ю.* Дымящийся Пергам: «Торжество победителей» и общественные настроения 1828 года // *Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М.: НЛО, 2006.

Символично-аллюзионный смысл баллады Жуковского особенно очевидно выступает в общем контексте альманаха Дельвига—Пушкина «Северные цветы на

1829 год». Его поэтический отдел открывается «Торжеством победителей». Затем в 16-ти стихотворениях А. С. Пушкина, в анонимно напечатанных трех стихотворениях сосланного Кюхельбекера, баснях Крылова, переводах «Ирландских мелодий» (из Мура) М. Вронченко и П. Вяземского, стихотворениях Е. Баратынского, И. Козлова и др. создается «общественное мироощущение», обнаруживаются «явные следы» эпохи (подробнее см.: *Вацуро В. Э.* Северные цветы: история альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 4, 76).

Альманах вышел в свет в самом конце 1828 г. (ц. р. от 27 декабря). 3 декабря 1828 г. А. А. Дельвиг в письмах П. А. Вяземскому и А. С. Пушкину с удовольствием сообщал, что Жуковский «мне нынче подарил с лишком 800 стихов, щедро и славно» (*Дельвиг А. А.* Сочинения. М., 1986. С. 333). В письме к А. И. Тургеневу от 2 (14) сентября 1828 г. Жуковский, говоря о смерти Сергея Тургенева и судьбе Николая Тургенева, о необходимости «более твердого и спокойного взгляда», сообщает о своем переводе «отрывков из Илиады» (ПЖТ. С. 247). Как известно, эти «отрывки», своеобразная «Ахиллиада» Жуковского, были напечатаны в СЦ на 1829 г. вместе с «Торжеством победителей». Вероятно, как и Шиллер, Жуковский, «бросив себя в тучные поля “Илиады”», увидел продолжение ее героини в переведенной балладе. Это позволяет предположить, что перевод «Das Siegesfest» создавался во второй половине 1828 г., скорее всего в сентябре-ноябре.

Исходя из указания Дельвига об объеме предназначенных для публикации в СЦ текстов Жуковского (а издатель альманаха, плативший гонорар авторам по количеству стихов, не мог быть неточен), можно предположить, что ст. 129—140 «Торжества победителей» имелись в первоначальном автографе, так как без них оказалось бы всего 792 ст. («Торжество победителей» — 128 ст.; «Видение» — 36; «Отрывки из Илиады» — 600; «Море» — 28); с ними же было бы 804, т. е. «с лишком 800 стихов».

До Жуковского балладу переводили А. Мансуров (ВЕ. 1822. № 8) и А. Писарев (Труды Вольного общества соревнователей просвещения. 1828. Т. 17 — с заглавием: «Пиршество греков победителей»); после него — Ф. Тютчев (Раут. М., 1851. С. 75—80 — с заглавием: «Поминки. Из Шиллера»).

Ст. 1. *Пал Приамов град священный...* — Обозначение Трои по имени ее мифического царя Приама. Во время взятия города он укрылся у алтаря Зевса Геркея и был там убит Нептолемом.

Ст. 2. *Грудой пепла стал Пергам...* — Имеется в виду цитадель Трои.

Ст. 18. *Их сливался тихий стон...* — В первых публикациях (СЦ, БП, БиП) вместо эпитета «тихий» было «тяжкий».

Ст. 20. *Невозвратный Илион...* — Второе название Трои. Отсюда заглавие «Илиады» Гомера.

Ст. 26. *Жертву сам Калхас заклал...* — Калхас, греческий прорицатель, предсказавший продолжительность Троянской войны и придумавший хитрость с деревянным конем.

Ст. 37. *Царь народов, сын Атрея...* — Речь идет о предводителе греческого войска, мифическом царе Микен Агамемноне.

Ст. 39. *Вслед за ним на брег Сигей...* — Сигей, мыс на северо-востоке Малой Азии, при входе в Геллеспонт.

Ст. 49—50. *И не всякий насладится // Миром, в свой пришедши дом...* — Далее говорится о пророчестве Одиссея, который, вдохновленный Афиной, предсказывает

судьбу Агамемнона: после возвращения из Трои домой он был убит своей женой Клитемнестрой (по другой версии, ее любовником Эгисфом или обоими).

Ст. 65. *И погиб виной Париды...* — Т. е. Париса, одного из виновников Троянской войны.

Ст. 74. *(Оилеев сын сказал)...* — В первой публикации (СЦ) этот стих, как и ст. 98, 110, был напечатан без скобок. Скобки появились в последующих изданиях. *Оилеев сын* — Аякс Оилид (малый Аякс), сын локрийского царя Оилея, выступивший с 40 кораблями против Трои.

Ст. 79. *Нет великого Патрокла...* — Друг Ахилла, павший от руки Гектора.

Ст. 80. *Жив презрительный Терсит...* — Ферсит (Thersites), участник Троянской войны, символ трусости. В «Илиаде» Гомера изображен хромоногим, безобразным и болтливым.

Ст. 81. *Смертный, царь Зевес Фортуне...* — До С 5 этот стих имел другую редакцию: «Смертный! вечный Дий Фортуне...»

Ст. 93. *Мир тебе во тьме Эрева!...* — Эрев (Эреб; от лат. Erebus — мрак), порожденная хаосом подземная тьма; часто употребляется в смысле подземного царства.

Ст. 121. *Нестор, жизнью убеленный...* — В греческой мифологии сын царя Нелея; был старейшим среди греческих воинов, осаждавших Трою, снискал себе славу красноречием и мудростью. Его имя стало символом знания и учености.

Ст. 129—140. *Пей, страдалница! печали ~ Вмиг тоску в ней усыпил...* — Эти стихи отсутствовали в первой публикации, хотя, видимо, имелись в автографе (см. преамбулу).

Ст. 133. *Вспомни мать Ниобею...* — Ниоба (Ниобея), в греческой мифологии дочь малоазийского царя Тантала, жена царя Фив — Амфиона. Мать семерых сыновей и семерых дочерей, она за насмешки над богиней Лето, родившей только двоих — Аполлона и Артемиду, была отмщена: Аполлон и Артемида поразили стрелами всех ее детей. Амфион закололся мечом. После их гибели она превратилась от горя в каменную скалу. Ее образ стал символом великого страдания. Подобно Ниобе, и многодетная Гекуба потеряла всех сыновей и мужа.

Ст. 137—138. *Но и с нею, безотрадной, // Добрый Вакх недаром был...* — Эта версия об утешении Ниобы в вине принадлежит Жуковскому и не подтверждается ни текстом Шиллера, ни античными мифами.

Ст. 145. *И вперила взор Кассандра...* — Образ дочери троянского царя Приама и Гекубы, пророчицы Кассандры, ее трагическая судьба привлекли внимание Жуковского еще раньше. В примечании к первой публикации перевода шиллеровской баллады «Кассандра» (1809) он особенно подчеркнул «ее несчастный дар предвидеть будущее» (ВЕ. 1809. Сентябрь. С. 258).

Ст. 147. *На пустынный брег Скамандра...* — Река в долине Трои.

А. Янушкевич

Кубок

(«Кто, рыцарь ли знатный, иль латник простой...»)

(С. 160)

Автографы:

1) ПД. № 27779 — черновой, неполный, ст. 1—30 (первые 5 строф).

2) Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd. 9/1. S. 96—101 — черновой, начиная со ст. 49 (9-я строфа) до конца баллады (С. 99—100 отсутствуют); на нижнем форзаце тома автограф ст. 157—162 (заключительная строфа). В оглавлении тома против названия баллады проставлена рукою Жуковского дата: «1831». См.: Описание. № 2754.

3) РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 10—10 об. — белой, с незначительной правкой, ст. 1—72 (строфы 1—12); л. 40—41 об. — белой, с незначительной правкой, ст. 73—162 (строфы 13—27; ст. 115—120 — строфа 20 — отсутствуют), с датой на л. 40: «10 марта».

К о п и я (РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 3—4) — рукою переписчика, с правкой Жуковского и датой: «10 марта, 1831», выставленной его же рукою. На л. 4, на верхнем поле листа, записан автограф ст. 115—120 (строфа 20). Текст копии с учетом правки соответствует первопечатной редакции.

В п е р в ы е: БиП. Ч. 2. С. 77—86, БП. С. 77—86, без даты и указания на источник перевода.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 4—5. В С 4 без даты и указания на источник перевода, в С 5 в подборке стихотворений 1829 г.

Д а т и р у е т с я: 8—9 апреля 1818 г. — 10 марта 1831 г.

Перевод баллады Ф. Шиллера «Der Taucher» («Ныряльщик»), выполненный Жуковским под названием «Кубок», имеет долгую и сложную творческую историю, восстановить которую позволяют сохранившиеся рукописи его текста.

Первый замысел перевода баллады «Ныряльщик» относится к апрелю 1818 г. (автограф № 1). Черновой вариант перевода первых 5 строф баллады записан на отдельном листке, с заглавием: «Кубок». В правом верхнем углу листа проставлены следующие даты: «8—9 — Taucher», «9, 10, 11, 12 — Цейкс». О том, что речь идет об апреле 1818 г., свидетельствуют автографы на оборотной стороне листа, где записан черновой вариант первой строфы баллады и тут же — черновой автограф стихотворения «Ответ кн. Вяземскому на его стихи “Воспоминание”», написанного в апреле 1818 г. (до 17-го; см. комм. в т. 2 наст. изд.). 17 апреля 1818 г. Жуковский отослал это стихотворение Вяземскому в Варшаву в датированном письме (РА. 1896. Т. 3. С. 205); 17 апреля 1818 г. родился великий князь Александр Николаевич (см.: Дневники-1. С. 129), и это на некоторое время прервало работу Жуковского над всеми его стихотворными замыслами (ср. оборванный на 9-й строфе автограф баллады «Граф Гапсбургский» — см. комм.), а к дальнейшей работе над переводом баллады «Ныряльщик» Жуковский в 1818 г. уже не вернулся.

Можно предположить, что в апреле 1818 г. перевод баллады Шиллера «Ныряльщик» был задуман для FWДН как своеобразная контрастная параллель балладе «Граф Гапсбургский» — оба сюжета выстроены на одних и тех же мотивах отношения земного властителя к высшим силам — божественному Провидению — и к подданным, только сам характер этих отношений антитетичен: если в образе графа Гапсбургского представлен гуманный властитель и добродетельный христианин, то царь в «Ныряльщике» превышает полномочия власти в обоих направлениях, губя подданного в дерзкой попытке узнать божественные тайны.

Следующий этап работы Жуковского над переводом баллады относится к временному промежутку от июля 1822 г. до начала октября 1823 г. и зафиксирован в первой части автографа № 3, где белая рукопись первых 12 строф баллады расположена между автографом баллады «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»

(№ 30, л. 8—9 об., июль 1822 г.; см. комм.) и автографом стихотворения «Ангел и певец» («Кто ты, ангел светлоокой...»), датированного 5 октября 1823 г. (см. комм. в т. 2 наст. изд.). Обратившись вторично к тексту баллады, Жуковский довел перевод до 12-й строфы включительно и создал почти окончательный вариант, лишь слегка исправленный в копии, которая отражает заключительный этап работы над переводом.

Свидетельства этого вторичного обращения Жуковского к тексту баллады Шиллера, которое, видимо, сопровождалось твердым намерением закончить перевод, сохранились в переписке Дельвига, Пушкина и Жуковского 1824—1825 гг. 10 сентября 1824 г. А. А. Дельвиг, извещая Пушкина о подготовке первого выпуска альманаха «Северные цветы» и сообщая, какие стихотворения дают ему Жуковский и Баратынский, осведомил адресата: «Жуковский дает мне Водолаза Шиллера» (Пушкин. Т. 13. С. 108). Несколько позже, в начале 1825 г., когда альманах «Северные цветы» вышел без перевода Жуковского, Пушкин в письме Жуковскому от 20-х чисел апреля (не позднее 24) 1825 г., сообщая адресату свое мнение о С 3, полученном в подарок от Жуковского, заметил: «Кончи, ради бога, Водолаза» (Пушкин. Т. 13. С. 167). Однако, как до сих пор считалось, и на этот раз перевод баллады остался незавершенным — момент вторичного обращения к нему совпадает с началом шестилетнего поэтического кризиса Жуковского.

Несмотря на это, черновой автограф в 9-м томе собрания сочинений Шиллера, принадлежавшего Жуковскому, где текст перевода начинается со строфы 9 (что дает возможность считать текст предшествующих строф готовым к тому моменту, когда поэт продолжил работу над переводом на страницах книги), и идет непрерывным массивом до конца баллады, позволяет предположить, что баллада «Ныряльщик» была вчерне переведена именно в момент вторичного обращения к ее тексту, но окончательная обработка перевода по неизвестным причинам была прервана после создания белового автографа 12-й строфы и отложена. Более того: можно предположить, что именно третье возвращение к работе над текстом баллады «Кубок», потребовавшее и обращения к черновому автографу на страницах книги, послужило своеобразным стимулом для серии переводов баллад и повестей Шиллера, выполненных в 1831 г., поскольку все они созданы после того, как Жуковский завершил свой перевод «Ныряльщика», и страницы книги хранят следы работы поэта над балладами «Поликратов перстень» (15—17 марта) и «Жалоба Цереры» (17—19 марта), а также повестью «Перчатка» (15—17 марта), беловые автографы которых расположены в описанной под № 3 рабочей тетради поэта сразу вслед за беловым автографом 13—27 строф «Кубка» («Перчатка» — л. 43 об.—44 об., «Жалоба Цереры» — л. 45—47).

Заключительный этап работы над текстом баллады «Кубок» зафиксирован во второй части автографа № 3 (№ 30, л. 40—41 об.), где в начале беловой рукописи на л. 40 проставлена дата: «10 марта», а также в копии, содержащей окончательную правку текста, совпадающую с первопечатным вариантом БиП (см. постишный комм.). Косвенным доказательством того, что эти рукописи представляют собой окончательную доработку вчерне написанного текста, может служить автограф ст. 115—120, 20-й строфы на свободном поле листа в копии: из-за отсутствия С. 99—100, вырванной из 9-го тома собрания сочинений Шиллера, невозможно установить, была ли эта строфа переведена в черновом автографе на страницах книги, но в беловой рукописи (автограф № 3) она отсутствует. Скорее всего, ее перевод был

дописан непосредственно в момент внесения окончательной правки в писарскую копию при подготовке текста баллады к печати в БиП.

Эта заключительная стадия работы Жуковского над переводом баллады «Ныряльщик» тоже нашла отражение в переписке А. С. Пушкина. 1 июня 1831 г. в письме П. А. Вяземскому Пушкин, ознакомившись, видимо, с цензурной рукописью БиП, сообщил адресату «(...) добрую весть: Жуковский точно написал 12 прелестных баллад и много других прелестей» (Пушкин. Т. 14. С. 170), а в письме к нему же от 11 июня 1831 г. конкретизировал это сообщение: «Он перевел несколько баллад Соувея, Шиллера и Гуланда. Между прочим Водолаза, Перчатку, Поликратово кольцо etc.» (Пушкин. Т. 14. С. 175). Эта переписка Пушкина с Жуковским, Дельвигом и Вяземским свидетельствует о том, что на каждом этапе работы Жуковского его друзья-поэты были осведомлены о его замысле перевода баллады «Ныряльщик» и с нетерпением ждали завершения работы.

Баллада «Ныряльщик» («Der Taucher») была написана Шиллером 5—14 июня 1797 г. и явилась первым опытом Шиллера в этом жанре. 3 июня 1797 г. Гёте, осведомленный об этом замысле Шиллера, высказал пожелание его скорейшего осуществления: «(...) утопите как можно скорее Вашего ныряльщика» (Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 359), а 18 июня 1797 г. Шиллер уже сообщил Гёте о том, что написал повесть «Перчатка», которую назвал «небольшой параллелью к “Ныряльщику”» (Там же. С. 360), что является еще одним свидетельством парности балладных сюжетов в творческом сознании немецкого поэта; эта особенность свойственна также и Жуковскому.

Непосредственный источник сюжета баллады «Ныряльщик», которым Шиллер мог воспользоваться, не установлен. Наиболее распространенная версия его знакомства с этим сюжетом сводится к тому, что он был сообщен ему Гёте, а последнему известен по книге иезуита Афанасия Кирхера (ум. в 1680 г.) «Mundus subterraneus» (Ч 2. Гл. 15), где излагается средневековая легенда о знаменитом итальянском пловце и ныряльщике по имени Николай-Рыба (Николаус Пеше, Nicolaus Pesce или Pescicola). Легенда повествует о том, как Николай-Рыба нырнул в Харибду за драгоценным кубком, который бросил в нее король (Харибда в греческой мифологии — морское чудовище, обитавшее в проливе между Италией и Сицилией. Трижды в день оно всасывало в себя воду и с ужасающим ревом выпускало ее обратно). Достав кубок из водоворота, ныряльщик рассказал королю об ужасах и обитателях подводных глубин, получив в награду за свой рассказ кубок. На вопрос, решится ли он снова спуститься в пучину, он ответил отказом, но, соблазненный посулом драгоценной награды от короля, страстно желавшего знать все тайны моря, Николай-Рыба вторично бросился в Харибду и больше уже не выплыл (более подробное изложение легенды — перевод соответствующего фрагмента из книги Афанасия Кирхера см.: *Цветаев Д. В.* Баллады Шиллера. Опыт объяснения. Воронеж, 1882. С. 35—37).

Таким образом, основа сюжета баллады «Ныряльщик» (так же, как и сюжета повести «Перчатка») — это мотив искушения, которое оказывается чреватым гибелью искушаемого человека и губит испытываемое чувство. О том, что Шиллер не был знаком с первоисточником легенды, свидетельствует его письмо к Гёте от 7 августа 1797 г., где автор баллады спрашивает адресата, кто такой Николаус Пеше, приняв героя легенды за ее автора: «Оказывается, я всего лишь переработал историю, которую некий Николаус Пеше изложил не то в прозе, не то в стихах» (Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. С. 385).

В формальном отношении перевод Жуковского несколько отличается от подлинника. Русский поэт передает амфибрахический дольник Шиллера, с периодическим усечением стопы на начальный или конечный безударный слог чистым амфибрахией, а также видоизменяет чередование трех- и четырехударных стихов: в шиллеровской строфе трехударным является только второй стих, остальные — четырехударные; в шестистишной, как и в подлиннике, строфе русского перевода два трехударных стиха — 2-й и 4-й. При этом саму структуру строфы, состоящей из катрена и дистиха, Жуковский сохраняет так же, как и схему рифмовки — абабВВ. Существенных образно-смысловых отступлений от текста оригинала, которые меняли бы шиллеровскую интерпретацию сюжета средневековой легенды, Жуковский не сделал: не случайно Белинский включил балладу «Кубок» в перечень лучших переводов Жуковского из Шиллера (Белинский. Т. 7. С. 200), а В. Е. Чешихин, отметив, что «ни одна из баллад Жуковского не отличается такой силой красок, как «Кубок», счел это произведение «лучшим переводом Жуковского, среди всех остальных, и Шиллеровых, и иных баллад» (Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 157—158. Подробно об особенностях перевода с указанием всех значительных отступлений см.: Чешихин. С. 154—158; Цветаев Д. В. Указ. соч. Гл. I. «Кубок»).

В 1820—1830-х гг. русские поэты неоднократно обращались к этой балладе Шиллера. До Жуковского ее перевел И. Покровский («Водолаз». Из Шиллера. СО. 1820. Ч. 62. № 21. С. 83), после перевода Жуковского очень точный в метрическом отношении перевод Авдотьи Глинки под названием «Водолаз» был опубликован в БдЧ (1835. Т. 11. С. 7—12; перепечатан в изд.: Стихотворения Шиллера в переводах Авдотьи Глинки. СПб., 1859); в 1839 г. балладу Шиллера под этим же названием перевел П. Алексеев (ОЗ. 1839. Ч. IV). Вольное подражание балладе «Ныряльщик», в контаминации с мотивами повести «Перчатка», в 1829 г. создал М. Ю. Лермонтов («Баллада» — «Над морем красавица-дева сидит...»).

Баллада «Кубок» в 1902 г. положена на музыку композитором А. С. Аренским (Баллада для соло, хора и оркестра, ор. 61).

Ст. 6. *Тому он и будет наградой победной*... — В БиП, С 4 с разночтением: «Тому он да будет наградой победной...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 21. *Он снял епанчу, снял пояс он свой*... — В автографе (здесь и далее имеется в виду беловой автограф баллады, описанный под № 3): «Он снял епанчу, снял пояс он свой...». И. М. Семенко приводит этот стих с опечаткой неизвестного происхождения: «Он снял епанчу, и снял пояс он свой...» (см.: СС. Т. 1. С. 62; СС 2. Т. 2. С. 143). Поскольку ни сохранившиеся автографы, ни прижизненные публикации баллады не подтверждают этого варианта, в наст. изд. текст выправлен по С 5.

Ст. 27. *Из чрева пучины бежали валы*... — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «Текли из жерла поглощенны валы...» Каноническая редакция начиная с С 5.

Ст. 29. *И волны спирались, и пена кипела*... — В БиП с разночтением: «И воды спирались, и пена кипела...» Канонический вариант начиная с С 4.

Ст. 31. *И вост, и свищет, и бьет, и шипит*... — По поводу этого стиха Гёте писал Шиллеру 25 сентября 1797 г., после посещения Рейхенбаха и Рейнского водопада: «(...) стих “И вост, и свищет, и бьет, и шипит” великолепно оправдался при наблюдении Рейнского водопада; меня поразило, насколько он охватывает все главные

моменты этого грандиозного явления природы» (Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. С. 425).

Ст. 49—51. *Над бездной утихло... в ней глухо шумит ~ Не смея от бездны, печально твердит...* — В автографе: «Над бездною тихо... в ней глухо шумит... // Очей от нее отвести // Не может никто и печально твердит...»

Ст. 55. *«Хоть брось ты туда свой венец золотой...»* — В БиП с разночтением: «И если б ты бросил венец свой златой...»; в автографе и С 4 «И если ты бросишь венец свой златой...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 65—66. *Но слышится снова в пучине глубокой // Как будто роптанье грозы недалекой...* — В автографе: «Но снова из темной пропасти чрева // Послышался гул отдаленного рева...»

Ст. 76. *И борется, спорит с волной...* — В автографе: «И бьется, и спорит с волной...»

Ст. 78. *Он левою правит, а в правой добыча...* — В автографе: «Десницею правит, а в шуйце добыча...»

Ст. 88. *И дочери царь приказал...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «И дочь свою царь подозвал...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 95—96. *И мыслью своей не желай дерзновенно // Знать тайны, Им мудро от нас сокровенной...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «Узнать никогда не желай дерзновенно // Того, что от нас Им во тьме сокровенно...» В БиП ст. 96: «Того, что от нас Им вовек сокровенно...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 97. *Стрелою стремглав полетел я туда...* — В автографе: «Меня как стрелою умчалю туда...»

Ст. 99. *Из трещины камня лилася вода...* — В автографе: «Из трещины камня свистала вода...»

Ст. 102. *И страшно меня там кружило и било...* — В автографе: «И страшно меня там вертело и било».

Ст. 109. *И смутно все было внизу подо мной...* — В автографе: «И смутное зрелось внизу подо мной...»

Ст. 114. *Морской глубины несказанные чуды...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «Морской глубины неописанные чуды». Канонический вариант начиная с С 5. Обобщением «несказанные чуды» Жуковский заменил мифологических чудовищ, упомянутых Шиллером в сравнительном обороте, — саламандр и драконов.

Ст. 115. *Я видел, как в черной пучине кипят...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «И зрел я, как в черной пучине кипят». Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 115—120. *Я видел, как в черной пучине кипят ~ Мокой ненасытннй, гиена морская...* — Эта строфа отсутствует в беловом автографе, ее текст вписан Жуковским в писарскую копию. Можно предположить, что первоначально поэт не собирался переводить эту строфу из-за конкретики ее содержания: у Шиллера в ней упомянуты «Der stachlice Roche» (колючий скат), «der Klippenfisch» (треска), «des Hammers greuliche Ungestalt» (жуткое безобразия рыбы-молота), «der entsätzliche Hai» (ужасная акула). Таким образом, комментарий Ц. С. Вольпе, указавшего на введение названий реальных рыб в переводе Жуковского («млат водяной», «уродливый скат», «однозуб», «мокой») как на лексическую новацию русского поэта, не совсем точен (ср. Стихотворения. Т. 1. С. 409). Как раз наоборот, эту строфу Жуковский перевел особенно близко к тексту подлинника.

Ст. 130. *Я в ужасе прочь от скалы!..* — В автографе: «И в страхе я прочь от скалы!..»

Ст. 131—132. *То было спасеньем: я схвачен приливом // И выброшен вверх водомета порывом»...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «То было спасеньем: обхвачен приливом // Я выброшен вверх водомета порывом...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 134—136. *«Мой кубок возьми золотой ~ В котором алмаз дорогой...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «Возьми же мой кубок золотой; // С ним вместе и перстень тебе подарю, // На коем алмаз дорогой...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 147. *«И будешь здесь рыцарь любимейший мой...* — В автографе, БиП, С 4 с разночтением: «И будешь ты рыцарь любимейший мой». Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 151. *В нем жизнью небесной душа зажжена... — В автографе: «И жизнью небесной душа в нем полна...»*

Ст. 155. *Тогда, неопианной радостью полный... — В автографе: «Тогда, неопианным пламенем полный...»*

О. Лебедева

Поликратов перстень

(«На кровле он стоял высоко...»)

(С. 165)

Автограф (ПД. 87 ⁶/₆, Fr. Schillers sämtliche Werke: In 12 Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd. 9/1. S. 63—64) — черновой, ст. 1—30 (первые 5 строф). В оглавлении тома против названия баллады «Der Ring des Polykrates» рукою Жуковского проставлена дата: «1831». См.: Описание. № 2754.

Копия (РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 5—5 об.) — рукою переписчика с многочисленными поправками Жуковского, с названием: «Поликратово кольцо» и датой: «17 марта», проставленной рукою Жуковского.

Впервые: БиП. Ч. 2. С. 19—24; БП. С. 19—24.

В прижизненных изданиях: С 4—5. В С 4 без даты и указания на источник перевода. В С 5 в подборке стихотворений 1829 г.

Датируется: 15—17 марта 1831 г., на основании дат в рукописном перечне стихотворений 1831 г. (РНБ. № 35. Л. 8 об.).

Перевод баллады Ф. Шиллера «Der Ring des Polykrates» («Кольцо Поликрата»). Баллада Шиллера написана в июне 1797 г. (закончена 26 июня), впервые опубликована в «Musenalmanach für das Jahr 1798». По свидетельству самого Шиллера, идея баллады о кольце Поликрата возникла в связи с замыслом Гёте написать балладу по сюжету легенды об Ивиковых журавлях, впоследствии переданным им Шиллеру: 26 июня 1797 г., посылая Гёте текст баллады «Кольцо Поликрата», Шиллер заметил: «Это — антитеза к Вашим журавлям» (Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 367). Действительно, оба сюжета соотнесены между собой исторически и тематически. Древнегреческий поэт Ивик, со смертью которого связана легенда о журавлях (см. комм. к балладе «Ивиковы журавли»), некоторое время был придворным поэтом Поликрата (ум. в 522 г. до н. э.), тирана острова Самос (расположенно-

го у западного побережья Малой Азии). Поликрату были присущи воинственность, страсть к роскоши и любовь к науке и искусству. Под его правлением остров Самос достиг экономического и культурного расцвета. Поликрат был коварно убит по приказу персидского сатрапа Оройта. История правления Поликрата изложена Геродотом («История», книга III, гл. 39—43), однако непосредственным источником сюжета баллады Шиллеру послужил пересказ легенды о его кольце, изложенной в «Истории» Геродота немецким моралистом Христианом Гарве (1742—1798) в его многотомном сочинении «Опыты о различных вопросах морали» (1796). Это издание есть в библиотеке Жуковского (*Garve Chr. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Von Christian Garve. Theile 1—5. Breslau, 1797—1802. См.: Описание. № 1073*).

«Не знаю, правильны ли были наблюдения древних над человеческою жизнью в этом отношении, но в течение долгого времени таково было их твердое и неизменное воззрение: необыкновенная удача есть предвестник несчастья. (...) Из многих примеров напомним читателю рассказанную Геродотом историю Поликрата, которому — в виду его непрерывных удач — старый его друг, король Египетский Амазис, написал письмо, где советовал добровольно лишиться драгоценнейшего из сокровищ, чтобы хоть какой-нибудь утратой умиловить завистливое божество, которое мстит за чрезмерное счастье. Поликрат выбрал перстень со смарагдом, который, будучи вырезан Феодором Самосским, представлял двойную драгоценность, — и как редкий камень и как чудное художественное произведение, — и выбросил его в море. Прошло некоторое время — и в громадной рыбе, поднесенной одним рыбаком государю, нашлось его кольцо. Узнав о том, что случай не хотел принять от его друга добровольной утраты, Амазис поспешил отказаться от всяких отношений с ним, ибо — сказал он, — он не хочет быть в дружбе с человеком, очевидно обреченным богами на гибель. И в самом деле, вскоре после этого Поликрат, оскорбив персидского сатрапа Орета, был взят им в плен и распят» (*Garve Chr. Ueber zwei Stellen des Herodots: Erste Stelle. Die Unterredung des Solons mit dem Krösus, im ersten Buche des Herodots, vom 30-ten bis 33-ten Kap. // Garve Chr. Op. cit. Breslau, 1802. Zweites Teil. S. 51—52. Русский перевод цит. по: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей / Под. ред. С. А. Венгерова: В 4 т. Т. 1. СПб., 1901. С. 428*).

Таким образом, оба балладных сюжета — легенда об Ивиковых журавлях и легенда о кольце Поликрата — действительно связаны между собой и хронологически, реальными отношениями своих исторических персонажей, поэта Ивика и тирана Поликрата, и тематически — той центральной ролью, которую в обеих легендах играет судьба. Причем тематическая связь — это действительно антитеза: в балладе «Ивиковы журавли» судьба мстит убийцам поэта, чья смерть повергла в несчастье всю Элладу, в балладе «Кольцо Поликрата» судьба, по видимости осыпая Поликрата счастливыми дарами, неприметно ведет его к трагической гибели. Переведа балладу «Кольцо Поликрата» почти через 20 лет после перевода «Ивиковых журавлей», Жуковский тем самым восстановил эту характерную для Шиллера парность балладных сюжетов, корреспондирующую с его собственным дублетным жанровым мышлением. Именно идея судьбы и ее неотвратимости акцентирована Жуковским в переводе баллады.

В формальном отношении перевод точен, Жуковский воспроизводит метрику (4-стопный ямб) и строфику баллады Шиллера — 6-стишная строфа с рифмовкой

ААБВВб. Самая яркая образно-смысловая тенденция перевода Жуковского — это последовательная замена шиллеровского слова «Glück» («счастье») словами «судьба», «судьбина», «фортуна», «рок», «невидимые власти», «незримые власти»: во всех случаях их употребления в русском переводе они являются лексически-ми новациями Жуковского. Эту закономерность перевода заметил В. Е. Чешихин, но в своей интерпретации счел ее недостатком, не увидев ее эстетической и идейной концептуальности. Ср.: «Уже из перевода первых строф видно, что Жуковский обратил мало внимания на часто встречающиеся слова «счастье, счастливый», тесно связанные с идеей произведения»; «Жуковский, с самого начала баллады сделавший ошибку, принужден нести все ее последствия и снова переводить вместо «счастья» — «судьба»; «Отсюда ясно, как проигрывает в настроении баллада, если ее закулисными героями являются не боги, представляющие подобие человеческих сил и стремлений, а бездушная, бесформенная судьба» (Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 145, 147, 149. См. также подробный анализ перевода с указанием всех значительных образно-смысловых новаций: Цветаев Д. В. Баллады Шиллера. Опыт объяснения. Воронеж, 1882. С. 73—78).

В письме П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г. А. С. Пушкин, видимо, ознакомившись с цензурным экземпляром БиП (ц. р. от 7 июня 1831 г.), сообщил ему об интенсивной работе Жуковского, упомянув в том числе и балладу «Поликратов перстень»: «Жуковский все еще пишет. Он перевел несколько баллад Соувея, Шиллера и Гуланда. Между прочим Водолаза, Перчатку, Поликратово кольцо etc. (...) Все это явится в новом издании всех его баллад, которые издает Смирдин в двух томиках» (Пушкин. Т. 14. С. 175).

До того, как Жуковский обратился к переводу баллады Шиллера «Der Ring des Polykrates», ее в 1829 г. перевел М. А. Дмитриев (Атеней. 1829. № 1). Белинский высоко оценил перевод Жуковского как один из лучших его переводов шиллеровских баллад (Белинский. Т. 7. С. 200) и включил его в перечень «(...) или лучших, или самых характеристических произведений» поэта (Белинский. Т. 7. С. 213).

Ст. 2. *И на Самос богатый око...* — В БиП с разночтением: «И на Самос блестящий око...» Канонический вариант начиная с С 4.

Ст. 6. *Царю Египта он сказал...* — Имеется в виду египетский фараон Амазис (570—526 до н. э.) — друг и союзник Поликрата.

Ст. 7. *Тебе благоприятны боги...* — В БиП с разночтением: «С тобою милостивы боги...» Канонический вариант начиная с С 4.

Ст. 10. *Но жив один, опасный мститель...* — подразумевается бывший сопративитель Поликрата, Силозон.

Ст. 20—21. *Меня послал к вам с этой вестью // Наш полководец Полидор...* — В БиП, С 4 с разночтением: «Меня с сей радостною вестью // Отправил вождь твой Полидор...» Канонический вариант начиная с С 5. Полидор — имя вымышленное.

Ст. 37. *И гость, увидя то, бледнеет...* — В БиП, С 4 с разночтением: «И гость при виде сем бледнеет...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 39. *Но ты не верь, здесь хитрый ков...* — В БиП с разночтением: «Не верь, она готовит ков...» Канонический вариант начиная с С 4.

Ст. 42. *От здешних близко берегов...* — В БиП, С 4 с разночтением: «Недалеко от сих бреггов...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 56—57. *Неизменяемо, казалось, // Я силой вышней был храним...* — В БиП, С 4 с разночтением: «И постоянно был, казалось, // Я силой вышнюю храним...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 60. *Я долг мой сыном заплатил...* — В БиП, С 4 с разночтением: «И долг мой заплатила им...» Канонический вариант начиная с С 5.

Ст. 74—75. *«Моим избранным достояньем // Доньине этот перстень был... — В БиП, С 4 с разночтением: «Моим избранным обладаньем // Всегда сей редкий перстень был...» Ст. 72 имеет еще и рукописный вариант: «Всегда сей дивный перстень был...» (копия). Каноническая редакция начиная с С 5.*

Ст. 87. *С неожиданной вестию бежит...* — В копии разночтение: «С чудесной вестию бежит...» Каноническая редакция — первопечатная.

О. Лебедева

Жалоба Цереры

(«Снова гений жизни веет...»)

(С. 168)

Автографы:

1) РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 47—48 об. — белой, с незначительной правкой и датами: «17 марта» (перед первой строфой) и «18 марта» (перед седьмой строфой).

2) Fr. Schillers sämtliche Werke: In zwölf Bände. Stuttgart und Tübingen, 1814. Bd. 9. Abt. 1. S. 50—53) — черновой, карандашный набросок ст. 1—12, 85—108; в книге из библиотеки Жуковского (собрание ПД). См.: Описание. № 2754.

К о п и я (РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 5 об.—6 об.) — писарская, с правкой Жуковского и датой: «19 марта». Заглавие: «Жалобы» рукою Жуковского исправлено на «Жалоба Цереры».

В п е р с ы е: БиП. Ч. 2. С. 35—40 — с указанием на источник перевода: «Из Шиллера».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БП, С 4—5. В С 5 среди стихотворений 1829 г.

Д а т и р у е т с я: 17—19 марта 1831 г.

Основанием для датировки баллады 1831 г. является контекст автографа и авторизованной копии: в них воссоздан хронологический порядок творческого процесса Жуковского марта-августа 1831 г. См. также рукописный перечень стихотворений 1831 г. (РНБ. Оп. 1. № 35. Л. 8 об.). Указание в С 5 на 1829 г. документально не подтверждается.

Баллада Жуковского является переводом одноименного стихотворения Ф. Шиллера «Klage der Ceres», написанного немецким поэтом 10 июня 1796 г. и опубликованного в «Musenalmanach für das Jahr 1797». Оно было своеобразным реквиемом по умершей от холеры 18-летней сестры Нанетты.

В основу сюжета положен античный миф о похищении Прозерпины, дочери Цереры, богом подземного царства Плутоном. Юпитер, сжалившись над Церерой, разрешил Прозерпине проводить полгода на земле. Поэтому Прозерпина стала не только мрачной богиней смерти, но и символом растительной жизни. Шиллер заострил трагизм мифа: у него Прозерпина не может посетить мать. Но растения, ухо-

дящие корнями в подземное царство, а цветами и листвою — в царство богини земного плодородия — Цереры, соединяют их сердца и связывают жизнь и смерть.

Обращение русского поэта к балладе Шиллера имело определенный автобиографический подтекст. Как точно заметил дореволюционный исследователь, «выражение, в котором нашла себя поэтическая скорбь Шиллера в этой элегии, не могло не привлечь Жуковского. Это стремление в далекое *туда*, томление души, разлученной с милыми умершими, — и, наконец, исход этой скорби — в красоте создания — художественно сочетает мысль романтической философии с чувством романтической любви, поэта-мыслителя с поэтом-страдальцем» (Загарин. С. 400. Курсив автора. — *А. Я.*). К этому необходимо добавить еще один знаменательный момент творческой истории перевода, странным образом прошедший мимо внимания комментаторов баллад Жуковского: перевод был закончен в годовщину смерти М. А. Протасовой-Мойер (умерла 18 марта 1823 г.).

Память о сестрах Протасовых (4(16) февраля 1829 г. умерла в Ливорно младшая сестра — А. А. Воейкова) постоянно жила в сердце Жуковского, и новый 1831-й год он начал с воспоминаний о них. «Можно сказать, — писал он 1 января А. П. Киреевской-Елагинной, — что я провел эти последние минуты прошлого и первые минуты нового года между двумя гробами. Чтоб поделиться с вами и этим добром, выписываю вам то, что писала Маша, встречая свой последний новый год...» (УС. С. 51). Развернутые фрагменты из предсмертных дневников Маши, которые приводит Жуковский, зримо воссоздают предчувствие смерти, томление души на пороге иного бытия.

Перевод из Шиллера с формальной точки зрения точен. Сохранены общий объем, рисунок стиха, рифма подлинника. Но уже первая строфа свидетельствует о внесении Жуковским в текст Шиллера своих настроений и индивидуального стиля. Во-первых, объективное описание наступившей весны, выполняющее в подлиннике функцию экспозиции, Жуковский переводит в сферу монолога Цереры. Во-вторых, отсутствующее у Шиллера восклицание: «Прозерпины, Прозерпины // На земле моей уж нет...», расширяет «пространство чувств» и усиливает субъективное начало. В-третьих, намечается символизация бытия, столь свойственная элегической поэтике Жуковского. Она проявляется уже в первом стихе, в образе «гения жизни», не имеющем аналога у Шиллера (ср.: «Ist der holde Lenz erschienen?» — «Возвратилась ли милая весна?»).

Эта тенденция выявления «своего» в «чужом» обнаруживается и далее. Жуковский максимально усиливает настроение подлинника. Мотив страдания и печали, берущий начало уже в конце первой строфы, последовательно нарастает на протяжении всего текста. Восклицания: «Там она!..», «Парки, парки, поспешите // С неба в ад меня послать; // Прав богини не щадите; // Вы обрадуете мать...»; «К ней дойдёт мой нежный клик...»; «Вы тоски моей улада, // Образ дочери моей...», эмоциональные эпитеты: «тьма дорог», «Сколь завидна мне, печальной, // Участь смертных матерей!», «Нас, безрадостно-блаженных, // Парки строгие щадят...», «Грустной душою о воле // И о матери полна...», «утраченная дочь», «печаль души моей», обилие анафор — всё это позволяет русскому поэту драматизировать ситуацию и выявить философию романтического двоемирия.

До Жуковского балладу Шиллера переводили С. Шевырев (МВ. 1828. Ч. 7. № 3. С. 271—276) и Н. Колачевский (МТ. 1829. № 13. С. 57—61 — с заглавием: «Стон Цереры»); после него Ф. Миллер и Н. Голованов.

Ст. 5. *Распустившийся дымится...* — В автографе: «Расцветающий дымится...»

Ст. 43—44. *Нас, безрадостно-блаженных, // Парки строгие щадят...* — Ср. первоначальный вариант: «Бережёт одних блаженных // Парки строгая рука...»

Ст. 53—56. *Близ супруга, на престоле ~ И о матери полна...* — В автографе это четверостишие выглядело так: «В грустной думе на престоле // Там сидела бы она, // О небесной помня воле, // Обо мне мечтой полна...»

Ст. 69—70. *Там ей быть, доколь Аида // Не осветит Аполлон...* — У Шиллера говорится о лучах зари. По мнению Ц. С. Вольпе, «здесь Шиллер намечает, а Жуковский вводит христианскую интерпретацию света», так как «античная мифология не знала учения о сошествии светлого бога в ад и о конце ада» (Стихотворения. Т. 1. С. 410).

Ст. 71. *Или радугой Ирида...* — Ирида, в греческой мифологии крылатая вестница богов, сходящая на Землю по радуге.

Ст. 72. *Не сойдет на Ахерон!..* — В греческой мифологии Ахерон — река в подземном царстве, через которую Харон переправлял души умерших.

Ст. 89. *Из руки Вертумна щедрой...* — Вертумн, римское божество этрусского происхождения, бог времен года и различных превращений (родственный Церере).

Ст. 115. *Подымается призванье...* — Начиная с С 4 в текст баллады вкралась опечатка, сохранившаяся в С 5 и последующих посмертных публикациях. Вместо: «*призванье*» — «*признание*». В автографе и первых публикациях — «*призванье*». Исправляем эту ошибку в наст. изд.

А. Янушкевич

Доника

(«Есть озеро перед скалой огромной...»)

(С. 172)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 50—52 об.) — черновой, сверху дата: «19 марта». Между л. 51 и 52 вырвано 2 листа.

Копия (РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 7—7 об.) — авторизованная, с датой: «20 марта».

Впервые: БиП: В 2 ч. Ч. 2. С. 25—32; БиП: В 1 ч. С. 25—32.

В прижизненных изданиях: С 4—5 (в С 4 в отделе: «Баллады», в С 5 в подборке стихов 1829 г., под заглавием: «Доника. Баллада. (Из Саути)».

Датируется: 19—20 марта 1831 г.

Март-июнь 1831 г. явился новым этапом обращения Жуковского к балладам Р. Саути. С их переводами связаны пометы Жуковского в Собрании сочинений Саути, принадлежавшем русскому поэту (Описание. № 2774). На нижнем форзаце т. 13 находится два списка баллад, созданных Жуковским по 1831 г. включительно, в том числе и переведенных из Саути. Кроме того, пометы имеются в оглавлении тома. Дополненные архивными материалами, они позволяют говорить «о наличии широкого и разнообразного интереса Жуковского к Саути» в начале 1830-х гг. (см.: БЖ. Т. 2. С. 473—475). Контекст рукописей, где находится автограф и авторизованная копия «Доника», свидетельствуют о ее переводе именно в 1831 г. Указание в С 5 на 1829 г. документально не подтверждается.

Впервые баллада «Доника» была опубликована в первом издании БиП, которое, по словам исследователя, «намечало своеобразную очную ставку двух этапов

творчества: баллад 1809—1822 гг. и баллад, созданных в 1831 г.» (Янушкевич. С. 184). Она была включена в состав второго тома, который «обозначал общую перспективу движения, путь к новым формам художественного мышления» (Там же). «Доника» перешла и во второе издание БиП, в «книгу итогов» (Там же). Это был вольный перевод одноименной баллады Р. Саути, написанной в 1797 г. Авторское предисловие осталось непереуведенным, что свидетельствует о стремлении Жуковского притушить местный, «финский» колорит. Приведем здесь это предисловие: «In Finland there is a castle, which is called the New Rock, moated about with a river of unsounded depth, the water black, and the fish therein very distasteful to the palate. In this are spectres often seen, which foreshow tither the death of the governor, or of some prime officer belonging to the place; and most commonly it appeareth in the shape of a harper, sweetly singing, and dallying and playing under the water. It is reported of one Donica, that, after she was dead, the Devil walked in her body for the space of two years, so that none suspected but she was still alive: for she did both speak and eat, though very sparingly; only she had a deep paleness on her countenance, which was the only sign of death. At length, a magician coming by where she was then in the company of many other virgins, as soon as he beheld her, he said, 'Fair maids, why keep you company with this dead virgin, whom you suppose to be alive?' when, taking away the magic charm which was tied under her arm, the body fell down lifeless and without motion. The following ballad is founded on these stories. They are to be found in the notes to the "Hierarchies of the Blessed Angels"; a poem by Thomas Heywood, printed in folio by Adam Islip, 1635» («В Финляндии есть замок под названием Нью Рок, окруженный каналом неслыханной глубины, вода в нем черная, рыба весьма неприятна на вкус. У воды часто видят призраков, они предвещают смерть либо коменданта крепости, либо кого-нибудь из старших офицеров. Чаще всего призрак появляется в виде сладкоголосого арфиста, играющего и резвящегося над водой. Рассказывают о некоей Донике, после смерти которой Дьявол на два года завладел ее телом, о чем никто не подозревал, потому что она была как живая, разговаривала и ела, хотя и очень помалу; и единственным признаком смерти была глубочайшая бледность лица ее. Однажды один чудотворец увидел ее в обществе других девушек, подошел и сказал: "Прекрасные девушки, зачем вы гуляете с этой мертвой девой, которую вы почитаете за живую?" И тогда уничтожились волшебные чары, и тело упало мертвым. Нижеследующая баллада основана на этой легенде. Ее можно найти в примечаниях к "Иерархии благословенных ангелов", поэме Томаса Хейвуда, 1635» — *The poetical works of Robert Southey*... P. 2). Место действия у Жуковского не конкретизировано, название замка, упоминание о Финляндии в 9-й строфе подлинника в переводе отсутствует. Предисловие, по-видимому, было опущено еще и потому, что оно включало в себя пересказ легенды, отличающийся строгой логикой, рационалистичностью.

Как свидетельствуют черновой автограф и его авторизованная копия, Жуковский, напротив, ценит в подлиннике обобщенное, легендарное начало, не подчиняющееся какой бы то ни было рационалистической заданности. Ему важно передать мир и человека в предельном внутреннем напряжении, в противоборстве скрытых противоположных начал. В связи с этим правке подверглись следующие стихи: 21, 48, 49, 50, 53, 63, 64, 99 (см. постишный комм.) — Жуковский ищет наиболее выразительные средства для передачи атмосферы тьмы, зловещего безмолвия, пугающего отсутствия движения. Но с другой стороны, настойчиво вводится мотив любви, гармонии жизни, разрушающей эту беспросветность (см. комм. ст. 23, 45,

55, 70, 85, 86, 87, 88). Ст. 23, 32, 86, 88 перерабатывались и в дальнейшем (от БиП к С 5 — приведены в комм.). Жуковский подчеркивал особую подвижность, непредсказуемость мирообраза, создаваемого в балладе (ст. 59, 101).

Принципиальным для Жуковского оказывается акцентирование внутренней противоречивости главной героини — Доники. В связи с этим в переводе сокращены в одну 7-я и 8-я строфы подлинника, что дало усиление внутреннего напряжения портретной характеристики Доники: «Лицо как день, глаза — как ночь» (у Саути нет этого противопоставления внешнего облика девушки и ее внутреннего мира). Так же, на контрасте (любовь — страх, любовь, тающая в темных очах), написано у Жуковского внутреннее состояние Доники-невесты. От себя введет переводчик и тонкую, глубокую психологическую характеристику героини в ст. 58.

Жуковский творчески самостоятелен, оригинален и в поэтике природоописания: подробности ради подробностей им опускаются. Оставлены только те детали, которые подчеркивают внутреннее единство человека и природы (см., напр., ст. 39—42). Состояние души героев, как в зеркале, отражается в пейзаже, а пейзаж, в свою очередь, одухотворяется, оживотворяется. Природа чутко реагирует на то, что происходит в душе героев, особенно Доники. Не случайно Жуковский изменяет описание поведения ее собаки: у Саути она «резвилась подле нее», у Жуковского — «лаяньем пугала пташек на кустах».

Жуковский с помощью одной детали может передать целое. Например, в описании брачного обряда в стр. 4 (от конца) вводятся слова: «иконы все померкли вдруг» — этим передается и настроение героев, и вся атмосфера в целом. Все отчетливее проявляется Жуковский эпическую сущность создаваемого им текста — установку на целостность изображения бытия, на равноценность всех составляющих эту целостность.

Заметна в ходе работы над рукописью и забота Жуковского о событийности повествования. Отсюда, например, правка ст. 97. Но самое главное — это, конечно, мировоззренческая широта, постановка одной из самых главных для Жуковского в конце 1820-х, в 1830-е гг. и в то же время вечной проблемы: человек и обстоятельства, судьба, поведение человека в условиях трагически несовершенной земной жизни. Об этом Жуковский писал А. И. Тургеневу: «Надобно жить с достоинством», «научиться смотреть на жизнь с настоящей точки зрения», «закалить душу против всего житейского» (ПЖТ. С. 228, 239). Об этом пишет в это же время и Пушкин. Получив БиП, Е. Баратынский отмечал: «В некоторых (балладах. — *И. А.*) необыкновенное совершенство формы и простота, которую не имел Жуковский в прежних его произведениях. Он мне дает охоту рифмовать легенды» (Татевский сборник. СПб., 1899. С. 32). Как утверждает исследователь, «этот отзыв не был данью вежливости. В нем заключалось стремление самого Баратынского к поэтическому выражению философской темы судьбы» (Янушкевич. С. 189).

Отражением многоплановости бытия является ритмическое многообразие стиха Жуковского, который, изменив размер Саути (4- и 3-стопный ямб с мужским окончанием — в переводе тоже разностопный ямб, употреблявшийся Жуковским довольно часто, но именно такое чередование — 5454, кроме «Доники», у Жуковского встречается еще только 2 раза), сохранил сам принцип чередования размера (разностопные размеры С. А. Матяш в отношении к творчеству Жуковского называет балладными размерами — см.: Русское стихосложение XIX века. М., 1979. С. 39), добавив к этому еще и чередование рифмы мужской и женской.

Ст. 16. *И в них ужасный шёпот был...* — В автографе и копии читается: «И в них ужасный ропот был» (далее все варианты, кроме специально оговоренных, даются по тексту авторгафа).

Ст. 21. *И каждый раз — в то время, как могилей...* — «И временем пред тем, когда могилей».

Ст. 23. *Пророчески, гармонией унылой...* — «Пророчески, гармонией (музыкою — зачеркнуто) унылой» (зачеркнуто); «Гармонией, пророчески-унылой», в копии — «Гармонией пророчески унылой», в БиП: «Пророческий, гармонией унылой».

Ст. 29. *И рыцарей толпа пред ней теснилась...* — «Тьма рыцарей кругом ее теснилась».

Ст. 32. *Счастливец этот был Эввар...* — В автографе, копии и БиП было: «Счастливец сей был Эввар».

Ст. 45. *Любовь в груди невесты пламенела...* — «Младая жизнь в душе невесты рдела», в копии: «Младая жизнь в душе ее воспламенела» (зачеркнуто), сверху другой вариант: «В ее молодой груди любовь горела».

Ст. 48. *Ей в душу вкрадывался страх...* — «И в грудь закрадывался страх».

Ст. 49. *Все было вокруг какой-то полно тайной...* — «Все было так торжественно и тайно», в копии: «Казалось», «Как будто» — зачеркнуто, «Все было вокруг (как будто) (казалось) (какой-то полно тайны) (дышало) какой-то полно тайной».

Ст. 50. *Безмолвно гас лазурный свод...* — «Спокойно гас лазурный свод».

Ст. 53. *Вдруг бездна их унылый и глубокой...* — «Вдруг глубина унылый и глубокой», в копии: «Вдруг бездна их (таинственный — зачеркнуто) унылый и глубокой».

Ст. 55. *Гармония в дали небес высокой...* — «И над водой гармония далеко», в копии: «Гармония на небесах далеко».

Ст. 59. *И вдруг... она трепещет, охладела...* — «И вдруг дрожит, взор меркнет» — зачеркнуто.

Ст. 61. *Оцепенев, в безумстве исступленья...* — В автографе: «Он весь оцепенел от исступленья», в копии: «Он весь оцепенел, он в исступленьи» — исправлено на вариант, ставший окончательным.

Ст. 63. *В Донике нет ни чувства, ни движенья...* — «Она лежит без чувства, без движенья».

Ст. 64. *Сомкнуты очи, мертвый лик...* — В автографе: «Потухли очи, бледен лик», в копии исправлено на вариант, ставший окончательным.

Ст. 65. *Он рвется... плачет... вдруг пошеввелились...* — В копии Жуковский пытался переделать стих: «Он рвется, плачет, но глядит» — зачеркнуто.

Ст. 77—78. *В ее глазах, столь сладостно сиявших, // Какой-то острый луч сверкал...* — В автографе: «И из очей, столь сладостно сиявших // Какой-то острый (странный — зачеркнуто в копии) (блеск — зачеркнуто) луч сверкал».

Ст. 85. *Но нежная любовь не изменила...* — «Но верная любовь не изменила».

Ст. 86. *С глубокой нежностью Эввар...* — В автографе, копии и БиП: «С глубоким чувством Эввар».

Ст. 87. *Скорбел об ней, и тайной скорби сила...* — «Скорбел об ней, но самой скорби сила».

Ст. 88. *Любови усиливала жар...* — В автографе, копии и БиП: «Его усиливала жар».

Ст. 95. *Иконы все померкли вдруг, и серный...* — «Иконы все потускли (исправлено на «померкли») вдруг и серный».

Ст. 97. *И вот жених...* — «Младой жених...», исправлено на «И вот...» в копии.

Ст. 99. *Но ужас овладел его душою...* — «Но в страхе он оцепенел душою».

Ст. 101. *И вдруг он вскрикнул... окружен лучами...* — «И вскрикнул он, увенчанный лучами».

Ст. 108. *Ужасно взвыл и улетел.* — В копии была попытка исправить этот стих: «С ужасным воплем улетел»; затем зачеркнуто.

И. Айзикова

Суд Божий над епископом

(«Были и лето и осень дождливы...»)

(С. 176)

А в т о г р а ф (РНБ. Оп. I. № 30. Л. 53—54) — черновой (ст. 1—68), под заглавием: «Суд Божий над епископом», сверху дата: «24 марта»; л. 55 об. — со стиха 69 до конца, внизу дата: «26 марта».

К о п и я (РНБ. Оп. I. № 36. Л. 8—8 об.) — авторизованная, под тем же названием. Рукою Жуковского датировано: «24—26 марта».

В п е р в ы е: БиП. Ч. 2. С. 55—61.

В п р и ж и з н е н н ы х **и з д а н и я х:** С 4—5 (в С 4 в отделе: «Баллады», в С 5 в подборке стихов 1829 г., под названием: «Суд Божий над Епископом. Баллада. (Из Саути)»).

Д а т и р у е т с я: 24—26 марта 1831 г. (в «Общем оглавлении» ошибочно датировано 1829 г.).

Основание датировки 1831-м г. то же, что и по отношению к балладам «Жалоба Цереры» и «Доника» (см. выше).

Вольный перевод одноименной баллады Р. Саути («God's judgment on a bischop»), опубликованной в «Morning Post» в 1799 г. В ее основе средневековое предание об архиепископе из Майнца Гаттоне, жившем в начале X в. Изложенное в прозаической форме, оно составляет содержание предисловия к балладе, которое Жуковским не было переведено. Баллада Жуковского отличается от подлинника и тем, что содержание первых 7 строф расширено в переводе до 9-ти. Так, например, введена прямая речь «изумленного народа» (строфа 5).

Далее перевод оказывается близким к оригиналу. Отступления начинаются вновь с 13-й строфы, с описания бегства епископа в башню. У Жуковского распространяется описание неприступности замка, сообщается, например, о подземном ходе из замка до Рейна и другие подробности. В результате одна строфа оригинала в переводе расширяется до двух. Тем самым подготавливается последующее описание вторжения мышей в башню, столь недосягаемую. При этом Жуковский опустил 14-ю строфу подлинника, посвященную описанию того, как мыши переплывают Рейн. Вместо этого в строфе 19 — более конкретная картина: зримо представленная молитва епископа.

Кульминацией в переводе становится момент перед вторжением мышей внутрь башни — время как будто останавливается, тормозится множеством деталей. У Саути эта картина передана в 2-х стихах («и громче, и громче доходило до его слуха, по мере их приближения, пиленье их зубов»). Пика эмоционального напряжения баллада Жуковского достигает в строфе 21, описывающей само вторжение мышей.

Причем если в подлиннике понадобилось для передачи этого момента даже расширить 4-стишную строку до 6-стишной (длинно перечисляются все направления движения мышей), то Жуковский этого не делает. Он вообще в своем тексте ни разу не нарушил единства строфики, у него везде — 4-стишия. Это нельзя не признать целесообразным для создания и нагнетания единой интонации однотонности, которой нет в оригинале. Сама эта интонация создает ощущение неизбежности кары для епископа и главное — усиливает впечатление ужаса картины, задача которой — вызвать сильнейшее эмоциональное потрясение у читателя. К тому же впервые в своем творчестве Жуковский применил здесь «длинный» дактиль (см.: Русское стихосложение в XIX веке. С. 89).

Все эти изменения подлинника были задуманы Жуковским изначально, об этом свидетельствуют автограф и авторизованная копия. Так, например, значительно переработана в копии (по сравнению с автографом) 7-я строфа (см. постишный комм.). Жуковский явно добивается снятия открытой назидательности повествования в пользу усиления его эмоционального напряжения. Конкретизацией эмоционально-психологических деталей вызвана работа над ст. 41—44, особенно над ст. 42. Правке подверглись и ст. 51—54: уже в автографе «скала» заменена на «утес». А в первой публикации полностью изменены ст. 51—52, введена нейтральная лексика, снята откровенная назидательность.

Особенно тщательно Жуковский работает над финалом баллады, начиная со ст. 63. Зачеркнуты были и первоначальные варианты ст. 67—68. Все внимание в балладе Жуковского сосредоточено на состоянии епископа, картина дается через его восприятие, поэтому вместо первоначального варианта «вдруг застонали» — «вдруг он испуган стенаньем»; «блещут» — «вспыхнули ярко»; правка «в его головах» — «над ним» — стилевая (см. ниже постишный комм.).

68-м ст. заканчивается автограф, хранящийся в РНБ, но авторизованная копия позволяет проследить работу Жуковского далее — над ст. 71, ст. 75 (в подлиннике это вообще отсутствует); ст. 78—79, 86—87 — здесь у Жуковского появляется мотив греха, передаваемый почти натуралистической картиной, вселяющей ужас, вызывающей потрясение. Именно о таком восприятии баллады писал Жуковскому В. К. Кюхельбекер в письме от 10 ноября 1840 г.: «Из новых пьес я уже успел прочесть некоторые; особенно поразили меня (...) прекрасные баллады: (...) “Суд над епископом” и “Роланд-оруженосец”» (В. А. Жуковский в воспоминаниях. С. 302. (Курсив мой. — И. А.)).

Ст. 25—27. *Вот уж столпились под кровлей сарая ~ Как же их принял епископ Гаттон?..* — В автографе и копии: «Вот уж в сарае столпилися гости, // Кто б ожидать мог подобныя злости, // Чем угостил их епископ Гаттон», в копии это зачеркнуто и исправлено на вариант, ставший окончательным.

Ст. 41—44. *Он обомлел; он от страха чуть дышит ~ В житницах съеден весь хлеб до зерна...* — В автографе: «Облит он потом» (зачеркнуто); «Волосы дыбом, от страха чуть дышит, // Скоро и весть он чудесную слышит (зачеркнуто), «Вот он» (зачеркнуто); Вдруг он чудесную ведомость слышит, // Злыми мышами (зачеркнуто) Наша окрестность мышами полна // Съеден мышами (зачеркнуто) В житницах съеден весь хлеб до зерна».

Ст. 51—52. *К берегу выйти из замка спешит: // «В Рейнской башне спасусь» (говорит)...* — В автографе и копии: «К берегу из замка пробраться спешит, // В Рейнской башне спасусь! Он мнит»; ст. 52 в таком виде был опубликован и в БиП.

Ст. 54. *Издали острым утесом казалась...* — В автографе: «Издали острой скалою казалась».

Ст. 63—65. *Ставни чугунные, каменный свод, // Дверью железною запертый вход. // Узник не знает, куда приютиться...* — В автографе: «Ставни снаружи», «Ставни огромные» (зачеркнуто) // Дверью железной захлопнут был вход (зачеркнуто) // Узник от страха почти бездыханен (зачеркнуто); в копии ст. 64 читался так: «Дверью железной захлопнутый вход».

Ст. 67—68. *Вдруг он испуган стенаньем глухим: // Вспыхнули ярко два глаза над ним...* — В автографе: «Вдруг застонали (зачеркнуто) // Блещут два глаза в его головах» (зачеркнуто, сбоку записан вариант, ставший окончательным).

Ст. 69—71. *Смотрит он... кошка сидит и мяучит; // Голос тот грешника давит и мучит; // Мечется кошка; невесело ей...* — В копии: «Кошка глядит на него и мяучит (исправлено на вариант, ставший окончательным) // Стон сей епископа давит и мучит (в первой публикации этот стих читается так: «Голос сей грешника давит и мучит») // Мечется кошка, тоскуется (слово зачеркнуто, сверху исправлено на “невесело”) ей».

Ст. 75. *Воеет преступник... а мыши плывут...* — В копии: «Вопит епископ», «Молится грешник» (все зачеркнуто, записан вариант, ставший окончательным).

Ст. 78—79. *Слышно, как лезут с роптаньем и писком; // Слышно, как стену их лапки скребут...* — В копии: «Слышит, как лезут с ворчаньем и писком, // Слышно, как когти их стену скребут».

Ст. 86—87. *Грешнику в кости их жадно впустили, // Весь по суставам раздернут был он...* — В копии: «Зубы в епископа» (зачеркнуто, дан окончательный вариант) // Весь по суставам разрушился он».

И. Айзикова

Алонзо

(«Из далекой Палестины...»)

(С. 179)

Автограф (РНБ. Оп. I. № 30. Л. 54 об.—55) — черновой, с заглавием: «Алонзо», с датой сверху: «28 марта».

Копия (РНБ. Оп. I. № 36. Л. 9) — писарская копия с исправлениями рукою Жуковского и авторской датировкой: «28 марта».

Впервые: БиП. Ч. 2. С. 11—15.

В прижизненных изданиях: С 4—5. В С 4 с подзаголовком: «Из Уланда», в С 5 с подзаголовком: «Баллада (Из Уланда)», С 5 ошибочно отнесена к 1829 г. БиП. Ч. 2. С. 11—15.

Датируется: 28 марта 1831 г.

Обоснование датировки 1831-м г. то же, что и по отношению к другим балладам 1831 г. (см. примеч. к балладе «Жалобы Цереры»).

Перевод баллады связан с возобновлением интереса к поэзии И.-Л. Уланда, к которому он впервые обращается в 1816 г. (переводы баллад «Гаральд», «Мщение», «Три песни»).

«Алонзо» является переводом баллады И.-Л. Уланда «Dugand», входящей в стилизованный под поэзию миннезингеров цикл, состоящий из пяти баллад. «Уланд вос-

пользовался рассказом о знаменитом юристе Вильгельме Дурантисе (1237—1296), который был влюблен в дочь владельца замка Бальби (у Уланда ее имя Бланка) и сочинил в честь ее ряд песен. Когда она заболела и умерла, Дурантис от горя также умер. Но Бальби снова ожила и ушла в монахини» (Стихотворения. Т. 1. С. 411). Жуковский меняет имена героев (Дуранд на Алонзо, Бланка на Изолоина) не только из соображений формального благозвучия, но, исходя из основной идеи: идеального созвучия душ и реального несовпадения судеб. Это продолжает тему баллад «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа», но в «Алонзо» происходит трагическое усложнение (мотив неустречи и на небесах). Жуковский изменяет размер: уландовский паузник уступает место четырехстопному хорее, стилизованному под романсеро. Возможно, это связано с влиянием перевода «Отрывков из испанских баллад о Сиде» (см. комм. в т. 4 наст. изд.). Во всяком случае, переводчика не смущает расхождение с реалиями, лежащими в основе баллады Уланда. Испанизированное имя героя (Алонзо) сочетается с оставшимся названием замка (Бальби), в черновом автографе героиня названа Кастелянкой (м. б., от Кастилия?).

Усилению мотива платонической любви служит упоминание Палестины, отсутствующее в подлиннике, являющееся одним из символов средневековой культуры (рыцарский идеал, «любовь издалека» трубадуров и миннезингеров, культ Прекрасной дамы). В черновом автографе существует вариант ст. 29: «Погасило трубадура» вместо: «Так угас в одно мгновенье // Молодой певец от слова».

Ритм «романсеро» точно соответствует созвучию любящих душ: оркестровка гласных варьирует основную тему, являясь почти сплошной анаграммой имен героев (из—л-н). Музыкальность, сознательно усиленная в переводе, соответствует образу «певца» (типологическому и особенно значимому в творчестве Жуковского), связанному с архетипическим мотивом чудесного воскрешения не столько словом, сколько пением (слово-известие прохожего о смерти Изолоины убивает Алонзо). Трагические любовные коллизии баллады вызывают ассоциации с образами вечных возлюбленных (Ромео и Джульетта, Паоло и Франческа). Жуковский в отличие от Уланда создает звуковой образ музыки тех небесных сфер, где Алонзо ищет свою возлюбленную (СС. Т. 2. С. 474). Образ музыки постепенно растворяется в абсолютной духовности, лишаясь земных оков и воплощается в образе эха. Ст. 6 чернового автографа: «Арфу звонкую подслушав» заменяется менее конкретным: «Струны звонкие подслушав», в конце Жуковский ищет варианты со значением «призыва» и отсутствия ответа. См. постишный комм. (ст. 57, 56, 60). Философия судьбы, прозвучавшая в «Алонзо», выражает характерное именно для начала 1830-х гг. умонастроение Жуковского: на первый план выходит не просто власть обстоятельств, а метафизическое противостояние человека и мира, когда «духовной силе любви прямо пропорциональна ее земная непрочность» (Семенко. С. 211).

Ст. 2. *Возвратясь, певец Алонзо...* — «Возвратясь, молодой Алонзо». Далее варианты, кроме особо оговоренных случаев, даются по автографу.

Ст. 5. *Там красавица младая...* — «Там младая Кастелянка».

Ст. 8. *И с альтана взор наклонит...* — Альтан — в средневековой архитектуре балкон, верхняя часть строения, возникает в связи с влиянием арабской культуры.

Ст. 14. *Видит он, к нему склонились...* — «Видит он, ему кивают».

Ст. 19. *«Не тревожь покоя мертвых...* — «Не смущай покоя мертвых».

Ст. 22. *«Не отвечивал ни слова...* — «Не сказал в ответ ни слова».

Ст. 27. *Так угас в одно мгновенье...* — «Так одно в минуту слово».

Ст. 28. *Молодой певец от слова...* — «Угасило жизнь младую»; «Угасило Трубадура».

Ст. 34. *Всех проник незапный трепет...* — «Всех объял незапный трепет» (копия).

Ст. 37—38. *От бесчувствия могилы // Возвратясь незапно к жизни...* — «Возвратясь к юной жизни // Умиленно спросила».

Ст. 43. *Изумленная спросила ...* — «Говорит как в сновиденьи». Варианты: «С робкой радостью»; «Нежно, робко спросила»; «С нежной радостной тревогой».

Ст. 48. *Сам заснул он, и навеки...* — «Он заснул и не проснется!»

Ст. 55. *И надеждой обольщенный...* — «И, надеждой он обманут».

Ст. 56. *Их блаженства пролетая...* — «По сияющим пустыням».

Ст. 57. *Кличет там он: «Изолина!»...* — «Воскликая: «Изолина». Варианты: «Он зывая»; «Он тоскуя»; «И зовет он».

Ст. 60. *Там в блаженствах безответных.* — «По блаженствам безответным».

Как указывает И. М. Семенко, «необычное в русской языковой стихии слово «блаженства» (множественное число) в оригинале не столь выдвинуто, поскольку для немецкого языка употребление абстрактно-понятийных слов во множественном числе более обычно. Жуковский смело воспользовался этой формой, канонизировал ее для русской поэзии (его опыт перенял Баратынский)» — СС 2. С. 474—475.

Н. Ветшева

Ленора

(«Леноре снился страшный сон...»)

(С. 181)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 61—66 об.) — черновой, без заглавия, над текстом дата: «29 марта», внизу дата: «1 апреля».

К о п и и:

1) РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 11—12 об. — авторизованная, с заглавием рукою Жуковского, сверху дата: «29 марта — 1 апреля».

2) ПД. Ф. 93. Оп. 3. № 516 (собрание П. Я. Дашкова). Л. 1—3 об. — без даты, с заглавием: «Бюргер. Ленора. Баллада».

В п е р в ы е: Телескоп. 1831. Ч. 3. № 10. С. 155—163, с подзаголовком: «Из Бюргера» и подписью: «В.».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП. Ч. 2. С. 41—53. С 4—5. В С 4 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Биргера)», отнесена к 1829 г. Д а т и р у е т с я: 29 марта — 1 апреля 1831 г.

Обоснование датировки 1831-м г. то же, что и по отношению к другим балладам 1831 г. (см. выше).

Перевод баллады Бюргера «Ленора» — третье обращение Жуковского к знаменитой балладе немецкого поэта (см. «Людмилу» и «Светлану»), отмеченное приближением к оригиналу и актуализацией нравственно-философской проблематики. «Ленора» Жуковского написана в ряду восьми баллад, созданных весной 1831 г. и образующих цикл, который характеризуется драматизацией проблемы судьбы человека и углубленной психологической разработкой коллизии земного и небесного в ситуации нравственного выбора.

Приближение перевода к оригиналу проявилось в восстановлении объема баллады — 256 строк (в «Людмиле» — 252), размера и построения строфы (в «Леноре» строфа содержит 8 стихов, в «Людмиле» — 12), в выборе поэтического размера (разностопный ямб, 43434433, абабввгг), в использовании, как у Бюргера, балладных рефренов («О горе мне! о горе!»; «Угасни ты, противный свет! // Погибни, жизнь, где друга нет!» и др.), приближающих стиль баллады к народной поэзии.

Следуя за оригиналом, Жуковский значительно усиливает эпический потенциал своей баллады: восстанавливает германский колорит, вводит исторические детали. Так, в тексте «Леноры», в отличие от «Людмилы», сохраняется упоминание о «короле Фридерике» и войне между прусским королем Фридрихом II (1740—1786) и императрицей Австрии Марией Терезией (1713—1780). См.: Стихотворения. Т. I. С. 412.

Драматизация нравственно-философского содержания конфликта обусловила изменения в поэтической структуре «Леноры». Жуковский ослабляет элегическую аранжировку баллады. В сравнении с «Людмилой» в «Леноре» создана иная поэтическая атмосфера и тип повествования: повествователь дистанцируется от героини, тон осердеченных медитаций, соучастия, заинтересованности в судьбе героини, проявляющейся в многочисленных вопросах и восклицаниях, в несобственно-прямой речи, начиная с первой строки, заменяется рассказом объективного и оценивающего несколько со стороны наблюдателя (см.: Янушкевич. С. 185). В «Леноре» меняется пейзажная манера Жуковского: в сравнении с «Людмилой» не только уменьшается объем зарисовок ночной природы (8—99 стихам (т. е. 19 строкам) в «Людмиле» соответствуют всего лишь 4 стиха, в «Леноре» — 2), но меняется сам колорит описаний. Так, в «Людмиле» картина хораודה теней заканчивается сравнением: «Вот поют воздушных лики: // Будто в листьях повилики // Вьется легкий ветерок, // Будто плещет ручеек». — В «Леноре» сохраняется впечатление легкости роя видений, но оно появляется странным контрастом в печально-осеннем пейзаже: «И летом, летом легкий рой // Пустился вслед за ними, // Шумя, как ветер полевой // Меж листьями сухими».

Вместе с тем повышенная сосредоточенность Жуковского на изображении процесса душевных потрясений героини в ситуации нравственного выбора, требующего решения, предопределили более возвышенный и поэтический аспект изображения таинственных сил в сравнении с тональностью оригинала. Жуковский исключает из текста своей баллады бюргеровское определение призраков «Gesindel» (сброд): строку «Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!» Жуковский переводит: «Ко мне, за мной, вы, плясуны!» В русской балладе многочисленные просторечия и бытовые выражения, используемые Бюргером, заменены эвфемизмами: строка «Wo? Wie dein Hochzeitsbetchen» (Где твоя свадебная постелька?) Жуковским переводится: «Где наш приют укромный?» или стихи «Ich darf allhier nicht hausen, // Komm, schürze, spring und schwinde dich» (Я не должен здесь прозябать, / Иди, подоткни платье, прыгай и садись) имеют вид: «Нельзя нам ждать, сойди, дружок; // Нам долгий путь, нам малый срок». Многочисленные звукоподражания, свойственные тексту Бюргера, которыми немецкий поэт передает динамику в изображении ночного путешествия и достигает близости к фольклору, но вместе с тем приземляет и снижает образ потусторонних сил, Жуковский заменяет поэтическими выражениями со значением пространственной и временной устремленности действия, подчеркивая заволаживающую беспредельность и фантастическую стихийность неземных видений.

Ст. 149—152 баллады Бюргера:	В переводе Жуковского:
Und hurre hurre, hop hop hop!	Помчались... конь бежит, летит,
Ging's fort in sausendem Galopp,	Под ним земля шумит, дрожит,
Daß Ros und Reiter schnoben,	С дороги вихри вьются,
Und Kies und Funken stoben.	От камней искры льются.
Ст. 181: Und immer weiter, hop hop hop!	И дале, дале!.. конь летит...

С усилением акцентировки переводчика на проблемах нравственного самоопределения связана замена описания внешних примет потрясения героини на характеристику ее психологического состояния: ст. 29—32 оригинала «Als nun das Heer vorüber war, // Zerrauft sie ihr Rabenhaar, // Und warf sich hin zur Erde, // Mit wütiger Gebärde» (И когда рать прошла, // Она растрепала свои черные, как вороново крыло, волосы, // И бросилась на землю // С неистовым жестом) в переводе Жуковского приобретают лаконичность и большую выразительность драматической потрясенности героини: «Когда же мимо рать прошла — // Она свет божий прокляла, // И громко зарыдала, // И на землю упала». В «Леноре» в сравнении с «Людмилой» Жуковский сохраняет все диалоги героини с матерью, представляя бунт Леноры как акт отчаяния и как ее трагическую вину. Стих Бюргера «Bei Gott ist kein Erbarmen» (У Бога нет милосердия) Жуковский переводит: «Сам Бог врагом Леноре...» или: «Sie fuhr mit Gottes Verschung // Vermessen fort zu hadern» (Она вступала в дерзкий спор // С Божьим Провидением) звучит как «Творца на суд она с собой // Безумно вызывала». Жуковский несколько устранил детали, характеризующие родственные, земные связи героев. Так, в переводе отсутствует имя жениха Леноры (у Бюргера — Вильгельм), все обращения к матери («O Mutter, Mutter!») заменены восклицанием: «O друг мой!» или: «O друг мой, друг мой!» — этим Жуковский достигает определенной отвлеченности, всеобщности ситуации и переводит внимание с земного смысла сюжета (страдания девушки, потерявшей жениха) на проблемы нравственно-философского содержания.

Публикация «Леноры» вызвала спор, начало которого относится ко времени создания «Людмилы» и дискуссии вокруг русских «подражаний» Бюргеру — Жуковскому и автора «Ольги» П. А. Катенина. Давнишний оппонент Жуковского, познаномившись с новым переводом «Леноры» и не зная еще имени его автора, назвал балладу слабой, но тем не менее побудившей его к «пересмотру» своего «подражания», т. е. «Ольги». В письме к Н. И. Бахтину от 29 августа 1831 г. Катенин писал: «(...) Голицын прислал мне недавно чей-то перевод все той же “Леноры” Бюргера и под названием немецким; перевод дрянь, и разве одно в нем достоинство, что размер подлинника сохранен в точности, но он заставил меня пересмотреть мое подражанье и кое-что исправить» (РС. 1911. № 8. С. 355). В письме от 23 сентября 1833 г., узнав об авторстве Жуковского, Катенин вернулся к спору о «Людмиле» и «Ольге», вспомнив защиту его баллады Грибоедовым: «(...) слово Грибоедова в споре с Гнедичем и дело Жуковского, вторым переводом признавшегося, что первый недостаточен, равно оправдали меня в предприятии “Ольги” несмотря уже на существование “Людмилы”» (Там же. С. 365). Это же суждение он повторил в статье «Ответ г-ну Полевому на критику, помещенную в Московском телеграфе» в апреле 1833-го г.: «(...) г. Жуковский, увидя свою ошибку, не словом, а делом признается в ней, и вторично переводит ту же Балладу» (Московский телеграф. 1833. № 11. С. 451). На это замечание в следующем номере этого же журнала ответил

К. С. Полевой: «Я уверен, что Жуковский перевел сию последнюю не для того, чтобы сознаться в ошибке своей, как говорит г. Катенин, а чтобы показать, сколь отлично это произведение от “Людмилы”. Иначе, зачем стал бы он помещать в новом издании своих сочинений и “Людмилу”, и “Ленору?” (Там же. 1833. № 12. С. 602—603).

Действительно, «собрание» под единым переплетом «Баллад и повестей» в 1831 г. демонстрировало новое качество поэзии Жуковского — с его глубоким интересом к проблеме нравственного самоопределения человека на драматическом пути его познания и постижения Божественного Промысла.

В 1832 г. А. А. Плещеев написал музыкальную балладу «Ленора».

Ст. 5. *Пошел в чужую он страну...* — Другой вариант в авторизованной копии (РНБ. Оп. 1. № 36): «Пошел в далекую страну».

Ст. 6. *За Фридериком на войну...* — Первоначально: «Он с Фридериком на войну».

Ст. 16. *Пустились в путь обратной...* — Первоначально: «Пошли домой обратно».

Ст. 38. *Мне жизнь не жизнь, а скорбь и зло...* — В автографе стих выглядел так: «Навеки счастье утекло» (зачеркнуто Жуковским) // Того и Бог не усмирят...» — Первоначально было так: «О друг мой, что во мне горит, // Того и Бог не утолит».

Ст. 61. *И ты, и ты об нем забудь...* — Первоначально: «Мой друг, и ты об нем забудь».

Ст. 110. *А я... от горьких, горьких слез...* — Первоначально: «А у меня от горьких слез» исправлено Жуковским на вариант, ставший окончательным.

Ст. 142. *Подем; все готово там...* — В автографе стих выглядел так: «Сойди ж скорей, готово там».

Ст. 150. *Под ним земля шумит, дрожит...* — В автографе: «Земля трясется от копыт».

Ст. 159—160. *Да что же так дрожишь ты?* — // «Зачем о них твердишь ты?»... — Первоначально: «Ты не боишься ль мертвых? // О нет! Что нам до мертвых» — зачеркнуто и дан окончательный вариант.

Ст. 164. *Голосят над могилой...* — Первоначально: «Да будет взят могилой».

Ст. 178—180. *Столпился хор проворно // И по дороге побежал // За ними тенью черной...* — В автографе следующие варианты: «Вслед за ними побежал», «Весь хор столпился, побежал», «Весь хор, как призрак черный» — зачеркнуто.

Ст. 182. *Под ним земля шумит, дрожит...* — Первоначально: «Земля трясется от копыт».

Ст. 191—192. *Да что же так дрожишь ты?* — // «О мертвых все твердишь ты!»... — В автографе: «Ты не боишься ль мертвых? // Оставь в покое мертвых» — зачеркнуто.

Ст. 193—196. *Вот у дороги, над столбом, // Где висельник чернеет, // Воздушный рой, свиясь кольцом, // Кружится, пляшет, веет...* — Первоначальные варианты: «И вот гляди» (зачеркнуто), «Смотри, смотри над головой» (зачеркнуто, дан окончательный вариант) // «В лучах луны (воздушный рой) — зачеркнуто // Кругом летал, свиясь кольцом // Воздушных стая веет».

Ст. 228—229. *Створ со стуком лопнул; // Они кладбище видят там...* — Первоначально: «Растворы врозь... Кладбище там!»; в первой публикации: «Запор со стуком лопнул».

Ст. 235—237. *Кусок одежды за куском // Слетел с него, как тленье; // И нет уж кожи на костях...* — В автографе следующий вариант: «С него убор тряпьем // Осыпался,

как тленье. // Глядит, нет кожи на костях, пропала» — зачеркнуто и дан окончательный вариант.

Ст. 239—240. *Нет каски, нет колета; // Она в фуках скелета...* — Первоначально следующие варианты: «И милый, словом, // Сидит пред ней остовом» — зачеркнуто; «И стал красавец, словом, // Ободренным остовом».

Ф. Канунова

Покаяние

(«Был Папа готов литургию свершать...»)

(С. 188)

А в т о г р а ф (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 54, 55 об., 56—60 об.) — черновой, без заглавия, в начале рукописи дата: «29 марта»; в конце: «5 апреля».

К о п и и:

1) РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 15 — авторизованная, текст первых семи строф. Поллиста оторвано.

2) РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 13—14 об. — авторизованная, с заглавием рукою Жуковского: «Покаяние» и датой: «29 марта — 5 апреля».

В п е р в ы е: БиП. Т. 2. С. 99—111.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: БиП, С 4—5 (в Оглавлении С 4 — «1829. Покаяние. Баллада»; в Оглавлении С 5 без даты).

Д а т и р у е т с я: 29 марта — 5 апреля 1831 года на основании чернового автографа.

Вольный перевод баллады В. Скотта «The Gray Brother» (fragment). Дата создания «Покаяния» устанавливается на основании расположения черновика автографа баллады среди произведений 1831 года и авторского списка баллад (РНБ. Оп. 1. № 35. Л. 8 об.), написанных в 1831 году: «(...) Ленора. 29 марта — 1 апреля; Покаяние. 29 марта — 5 апреля (...)».

Обращение Жуковского к балладе В. Скотта «Серый монах» было обусловлено характером разработки В. Скоттом волновавшей Жуковского темы духовного искупления грехов человеком через покаяние. Как и в «Леноре», написанной в эти же дни конца марта 1831 года, Жуковский в «Покаянии» обратился к важнейшей теме своего творчества — о путях нравственного самоопределения человека через внутреннее преодоление порока и греха. У Жуковского, вслед за В. Скоттом, событие баллады составляет не только сюжетная коллизия, полная таинственных и роковых обстоятельств, но более всего — психологическое бремя в душе героя. Баллада «The Gray Brother» привлекла Жуковского морально-этическим требованием исполнения нравственного долга перед людьми и Богом, драматической напряженностью развития духовных коллизий, таинственностью сюжета и поэтически проникновенным описанием природы родного края. Но Жуковский придал своей балладе большую драматическую и психологическую масштабность в сравнении с В. Скоттом, внося изменения, начиная с объема (у В. Скотта — 128 стихов, в переводе — 212), замены размера (у В. Скотта 3- и 4-стопный ямб с мужскими окончаниями, у Жуковского — 3- и 4-стопный амфибрахий с мужскими и женскими окончаниями), исключения из текста рудиментов присутствия повествователя (у

В. Скотта в 34-м и 77-м стихах повторяется «I weep»). Но более всего изменения проявились в переносе акцента с драматизма событий в нравственно-философский план. На полях автографа и авторизованной копии 1) Жуковский пишет два плана. Первый представляет собой разработку повествования и сюжетного развития баллады: «*Описание повести. Свершилось. Покаяние. Стоит в храме. Священник. Ревность // День, холм, лес. // Свершилось (нрзб) Ревность. Покаяние* (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 58 об.). Во втором плане Жуковский акцентирует ее нравственно-философский смысл: «*Бог. Человек. Счастье. Доброта. Смерть. Крест*» (РНБ. Оп. 1. № 36. Л. 15).

Баллада Жуковского отличается от «фрагмента» В. Скотта полнотой и завершенностью сюжета. В Предисловии к балладе «The Gray Brother» В. Скотт сообщает об историческом предании трагического содержания как одном из возможных источников баллады. В. Скотт рассказывает о владельце крупного имения, некоем Героне, у которого была красавица дочь, соблазненная Аббатом. Герон знал о том, что любовники продолжали встречаться через потворство кормилицы. Он составил план кровавой расправы — сжечь заживо в доме молодую пару — и, выбрав темную и дикую ночь, осуществил свой преступный замысел. Но В. Скотт не включил в текст баллады изложение этого трагического происшествия, окружив грех преступника роковой таинственностью. Жуковский в своей балладе снял покров тайны с греха — он ввел мотив убийства из ревности, описал картину пожара в часовне, нарисовал вид места трагедии и тем самым усилил меру реальной виновности героя. Фантастическое же и таинственное получило значимость нравственного события в последних пяти строфах, отсутствующих в оригинале: Жуковский рисует воспарение прощенного грешника с монахом — его ангелом-хранителем — и появление героя в храме у алтаря единственный раз, когда он «Пречистых даров причастился, // На небо сияющий взор устремил, // Сжал набожно руки... и скрылся».

В процессе работы над балладой (см. постишный комм.) Жуковский стремился актуализировать нравственно-философский аспект, не разрушая при этом балладной структуры оригинала. Так, Жуковский точно не воспроизводит пейзажей В. Скотта, более того — по ходу работы убирает многие имена и географические названия, оставив в тексте лишь «Шотландские» «горы голубые» («mountains blue»). Но сам принцип утверждения этических ценностей через картины родной природы получает развитие в балладе Жуковского в стилистике поэзии «невывразимого», делающей пейзажи символом Божественной спасительной силы для души человека.

Баллада получила высокую оценку А. С. Пушкина. В письме к П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 года он писал о Жуковском: «Также перевел(ел) неконченную балладу Вальтер Скотта *Пильгрим*, и приделал свой конец: прелесть» (Пушкин. Т. 14. С. 175.). В. Г. Белинский отнес «Покаяние» к ряду баллад, которые, по словам критика, «суть не что иное, как католические легенды средних веков» и «Покаяние» — «лучшая из них и по стихам и по содержанию» (Белинский. Т. 7. С. 178).

На сюжет и мотив финала баллады Жуковского неоднократно отзывался в своей поэзии Н. А. Некрасов: «Встреча душ» (1839), «Изгнанник» (1839), «Влас» (1855).

Ст. 1. *Был Папа готов литургию свершать...* — Папа — верховный глава католической церкви. Литургия — главное из богослужений, во время которого совершается таинство причащения. В Предисловии к балладе «The Gray Brother» В. Скотт

сообщает, что сцена, с которой начинается баллада, подсказана ему удивительным происшествием, извлеченным из жизни Александра Педена (Peden), одного из странствующих и гонимых учителей секты камеронов (Cameronians). Друзья и враги Педена верили в то, что тот владеет сверхъестественным даром. Так, войдя в дом для проповеди в графстве Эйр (Ayr), он почувствовал присутствие невидимого людям дьявола и потребовал изгнания его.

Ст. 2. *Сияя в святом облаченьи...* — В автографе и копии № 1: «Сияя в златом облаченье».

Ст. 9—10. *Органа торжественный гром восходил // Горé во святом фимиаме...* — В автографе: «И песней торжественной хор восходил // К небу в святом фимиаме». Далее все варианты, кроме специально оговоренных, даются по тексту автографа.

Ст. 16. *Дрожащие падают руки...* — «С трепетом падают руки».

Ст. 22. *В душе, погубленной отныне...* — «В душе отчужденной отныне».

Ст. 28. *Великий обряд покаянья...* — «Тайный обряд покаянья».

Ст. 29. *С толпой на коленях стоял пилигрим...* — Пилигрим — паломник, богомолец, идущий на поклонение святым местам.

Ст. 30. *В простую одет власяницу...* — Власяница — аскетическая грубая одежда из волос какого-либо животного.

Ст. 40. *Он бледен поднялся и скрылся...* — «Он бледен воспрянул и скрылся».

Ст. 42. *Преследуем словом ужасным...* — «И словом убитый ужасным».

Ст. 43. *К Шотландским идет он горам голубым...* — К Петландским идет он горам голубым (ср. у В. Скотта: «And Pentland's mountains blue»).

Ст. 47. *Вассалы к нему собрались на поклон...* — Вассал — землевладелец, подчиненный более крупному феодалу.

Ст. 59. *Как бледный убийца, ведомый на суд...* — «Как бледный преступник, ведомый на суд».

Ст. 91—92. *Там часто, задумчив, сидит он весь день, // Там часто и ночи проводит...* — В автографе дан другой текст: «Там в холод и зной постоянно и день и ночь он в молчаньи (вариант — в печали) проводит».

Ст. 111. *Но нравился боле ей скромный вассал...* — Варианты: «Но был ей милее смиренный вассал»; «Ей нравился боле вассал».

Ст. 113. *Соперника ревность была им страшна...* — «Могущего (грозного — зачеркнуто) ревность была им страшна».

Ст. 120. *Дерзнул он на страшное мщенье...* — «Свершил он ужасное мщенье».

Ст. 131. *И иноки пели хвалебный канон...* — Канон — жанр церковных песнопений, сложное многострофное произведение, посвященное прославлению какого-либо праздника или святого.

Ст. 139. *И тихой земли усыплением святым...* — «И ясной земли усыплением святым».

Ст. 143. *И в слух долетал издалека порой...* — «И тихо к нему (прорвался, раздавался — зачеркнуто) приносило порой».

Ст. 174. *Спасаящим нас благодатью...* — («Чарующих нас» — зачеркнуто); «Целящих грехи благодатью».

Ст. 193—194. *Лишь месяц их тайным свидетелем был, // Смотря сквозь древесные сени...* — В автографе: «Лишь месяц ночной их свидетелем был, // Сияя сквозь темные сени».

Ст. 210. *Пречистых даров причастился...* — Пречистые дары (Святые дары) — хлеб и вино, освященные и преосуществленные в Плоть и Кровь Христову во время Таинства Причащения.

Ст. 212. *Сжал набожно руки ... и скрылся.* — «Взглянул на поющих... и скрылся».

Э. Жилкова

Королева Урака и пять мучеников
(«Пять чернецов в далекий путь идут...»)
(С. 196)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 30. Л. 67—69 об.) — черновой, под заглавием: «Королева Урака и пять мучеников». Сверху дата: «7 апреля», конец текста обозначен датой: «28 мая».

Впервые: БиП. Ч. 2. С. 87—97.

В прижизненных изданиях: С 4—5 (в С 4 в отделе: «Баллады», в С 5 — в подборке стихов 1829 г. под названием: Королева Урака и пять Мучеников. Баллада. (Из Саути).

Датируется: 7 апреля — 28 мая (1831) г. (в «Общем оглавлении» ошибочно отнесено к 1829 г.).

Датируется на основании автографа в РНБ (Оп. 1. № 35. Л. 8 об.) рукою Жуковского дан перечень написанных в 1831 г. произведений с обозначением месяца и числа: «Доника. 20 марта. Суд Божий (над епископом). 24—26 марта. Ленора. 29 марта — 1 апреля. Урака. 7 апр(еля) — 28 мая».

Перевод баллады Р. Саути «*Quenn Orraca and the five Martyrs of Morocco*» (1803), в основе которой легенда, взятая из хроники Альфонса II, португальского короля, правившего в 1211—1228 гг., и из «*Historia Serafica*» Fr. Manoel da Esperanca. Об этом сообщается в кратком авторском прозаическом примечании к балладе, которое Жуковский не перевел («*This legendis related in the Chronicle of Alfonso II, and in the "Historia Serafica" of Fr. Manoel da Esperanca*» — *The poetical works of R. Southey...* Р. 181). Характерно, что и в самом тексте баллады переводчик не особенно акцентирует конкретность времени и отчасти места действия — уже в этом звучит стремление к обобщающему смыслу произведения, создаваемого Жуковским. Баллада переведена с небольшими сокращениями. Так, опущены: 1) строфа, в которой королева подробно говорит мужу о своей болезни; 2) строфа, описывающая внешние детали поведения королевы, увидевшей, что король присоединяется к процессии уже после нее; 3) две строфы о таинственных гостях в храме сведены у Жуковского в одну. Эти сокращения, тормозящие напряженное действие, как показывает автограф, были сделаны изначально. Кроме того, Жуковский сразу отказывается от деления текста на пять главок, как это было у Саути. Перевод представляет собой цельный текст, единство которого определяет сложный процесс взаимодействия внешнего события и внутреннего состояния героини. Жуковский отказывается и от паузника, примененного Саути.

Эта баллада впервые была опубликована во второй части БиП и вскоре в БиП (в одном томе), то есть в томах, составленных из баллад, созданных в основном в

1831 г. и намечающих, как указывают исследователи, путь формирования русского эпоса. Этим во многом и определялась правка в черновом автографе. Характер же перевода свидетельствует о принципиальном обращении Жуковского здесь к своей заветной мысли о способности человека верить в себя и о существовании Божественной, надличной силы, в конечном итоге все расставляющей по своим местам. Таким образом, переводчик заостряет философскую, религиозно-нравственную проблематику баллады. Интересно, что автограф, хотя он и черновой, имеет очень небольшое количество правок и они не связаны с трудностями перевода. Они носят стилистический, фонический, ритмический характер (ст. 33—36, 89, 92 — см. постишный комм.).

Первая публикация, однако, имеет некоторые очень существенные разночтения с автографом и с последней прижизненной публикацией в С 5: ст. 9 — риторически-возвышенное «внемли» заменено на доверительное обращение «послушай»; ст. 13—14 в БиП читаются как в автографе («В Марокке мы омоем землю кровью // И радостно, в тяжелый муки час...»), впоследствии Жуковский подчеркнет мотив веры, религиозного подвига («В Марокке мы за веру нашей кровью // Омоем землю, там в последний час...»); по той же причине в ст. 20 прилагательное «спасительна» заменено на существительное «спасение»; ст. 21—22 и 23—24 поменялись местами — Жуковский отказывается от логики подлинника и начинает строфу с указания на главное событие («Кто первый наши гробы встретит»); ст. 72 («На мне лежит болезни тяжкой бремя») заменено на «Я чувствую»: очень характерная правка для Жуковского, заботящегося о раскрытии внутреннего состояния героини.

Уже в автографе был зачеркнут вариант ст. 87—88 («Чтобы почтить, предупредя народ, // Угодников смиренною мольбою») и рядом записаны стихи, вошедшие во все публикации (и в первую, и в последнюю прижизненную) — Жуковский вновь подчеркивает суть (нравственно-психологическую, философскую, религиозную) поступка королевы, заставляющей короля первым встретить мощи угодников. В ст. 93 изменено только одно словосочетание (вместо «при слове сем» в автографе в публикации читаем «немедленно»), но это меняет ритм, скорость движения времени события внешнего, от которого напрямую зависит душевная жизнь героев. Характер разночтений автографа и редакций совпадает с характером перевода, в процессе которого заметно усиливается религиозная проблематика текста. Приведем лишь наиболее характерные примеры: в ст. 5 появляется характеристика Ураки «набожная» (отсутствующая в подлиннике), в ст. 7—8 введены слова чернецов («Ты нас в своих молитвах помяни, // А над тобой Христос с Пречистой Девой!»); в ст. 11—12 зазвучал мотив суда небесного; в ст. 16 — мотив любви в христианской его трактовке; в ст. 31—32 — мотив Божественной благодати; ст. 37—40 подверглись в переводе значительному изменению (ср.: «They have fought the fight, O Queen! // They have run the race; // In robes of white they hold the palm // Before the Throne of Grace» — *The poetical works of R. Southey... P. 182*); в ст. 149—152 явлен мотив чуда, спасения души; в ст. 143—144 — мотив святости.

Кроме того, переводчик добивается общей напряженности, драматизма повествования и главное — совпадения (соотнесенности) двух его линий: событийной (эпической) и эмоционально-психологической. Внутреннее состояние Ураки определяется не только волей Бога (хотя именно это Жуковский особенно акцентирует в своей балладе), но и окружающими ее, вполне земными обстоя-

ательствами, складывающимися трагически. В свою очередь, интерес к событию поддерживается именно тем, что в зависимость от его развития поставлена душа героини, ее переход от земного существования к новому, неземному. Так, в первой же строфе Жуковский сообщает читателям, что чернецов ждет смерть, а королеву — неминуемое испытание. Мотив неизбежности выбора подчеркнут и далее (ст. 69).

Однако Жуковский будет избегать открытой рационалистической заданности в изображении, он снимет в переводе прямые указания Саути типа «дурное предзнаменование», «мы будем молиться в день твоей смерти», «у нас есть время, мы можем задержаться». Особенно сильно изменен в переводе финал — он, по сути, написан самим переводчиком. Последние стихи баллады Саути, где все оказывается логически ясным и конкретным, Жуковский переводит, подчеркивая как раз идею универсальности ситуации, ее таинственного смысла, сложной соотносительности в ней случайного и закономерного, общечеловеческого и индивидуального. Эти идеи и мотивы будут характерны для многих поздних произведений Жуковского.

Ст. 17. *В Коимбру наши грешные тела...* — Коимбра — город в Португалии.

Ст. 33—35. *«Король Альфонзо, знает ли что свет // О чернецах? Какая их судьбина? // Приял ли ум царя Мирамолина...»* — В автографе: «Король Альфонзо, слышит ли что свет // О чернецах? Какая их судьбина? // Смягчил ли ум царя Мирамолина».

Ст. 89. *Меня всех сил лишает мой недуг...* — В автографе было: «Лишает сил моих меня недуг» — зачеркнуто.

Ст. 92. *Спеши ж вперед со свитою, мой друг...* — В автографе было: «А ты скорей вперед» (зачеркнуто, дан вариант, ставший окончательным).

Ст. 106. *Идут, поют, несут святые раки...* — Рака — большой ларец для хранения святых мощей, имеет вид саркофага и устанавливается в церкви.

Ст. 156. *Отец Франциск живой предводит нас...* — Возможно, имеется в виду Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226), основатель религиозного братства, которое после его смерти превратилось в католический орден францисканцев, живших не в монастырях, а в миру, странствовавших и проповедывавших.

И. Айзикова

Роланд Оруженосец
(«Раз Карл Великий пировал...»)
(С. 201)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 2 об.—4 об. и л. 6—7 об.) — л. 2 об.—4 об. — черновой с датой: «31 октября — 4 ноября» до слов: «Искусной выломан рукою»; л. 6—7 об. — чередование черновых и беловых фрагментов, часть писана сначала карандашом, а потом по карандашу чернилами с датой: «Tour du Peil. 5 ноября» (л. 6); л. 6 об. — дата сбоку: «6 ноября»; л. 7 — сбоку дата: «7 ноября»; л. 7 об., внизу: «Tour du Peil. 7 ноября».

Впервые: Новоселье. Ч. 2. СПб., 1834. С. 257—272. Подпись: «В. Жуковский». С пометой: «31 октября. 1832. Верне, на берегу Женевского озера».

В прижизненных изданиях: С 4—5. В С 4 в разделе «Баллады»; есть разночтения с первой публикацией. В С 5 имеются разночтения с текстом С 4. В С 5 с подзаголовком: «Баллада (из Уланда)», отнесена к 1833 г.

Датируется: 31 октября — 7 ноября 1832 г.

Перевод баллады немецкого поэта И.-Л. Уланда «Roland Schildträger» (1811); впервые опубликована в альманахе «Dichtewald» за 1813 г., написанной им во время пребывания в Париже, куда он отправлялся для изучения права, но где на протяжении 1809—1811 гг. усиленно занимался изучением романской филологии и старофранцузской поэзии, в которой значительное место принадлежит произведениям, связанным с именем Карла Великого и его паладина Роланда. В средневековых сказаниях Уланд ищет способы изображения человеческого величия, подвига, благородства — всего того, чего так недостает в современной ему немецкой действительности, в его родном Тюбингене, особенно в период, когда почти вся Германия находится под властью Наполеона.

Сюжет баллады Уланда восходит к старофранцузским сказаниям, сложившимся после «Песни о Роланде» и включавшим уже не только героическое изображение событий, но и элементы игры, непринужденного грубоватого юмора.

Баллада Уланда написана семистишиями с чередованием четырехстопных и трехстопных ямбических строк (Я 4343443) с мужской и женской рифмовкой (ababccdd). Общий объем баллады — 210 стихов.

Жуковский в своем произведении использует восьмистишие четырехстопного ямба с чередующейся мужской и женской рифмовкой (ababccdd). В результате объем баллады несколько увеличивается. В ней 240 стихов

Немногие писавшие о «Роланде оруженосце» исследователи (*Шестаков С.* Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903; *Каплинский В. Я.* Жуковский как переводчик баллад // ЖМНП. 1915. № 1) единодушны в том, что поэт достаточно точно передает сюжет, характер героя и окружающих его палладинов. Однако при сравнении баллады Уланда и произведения Жуковского выявляется значительное количество различий, относящихся прежде всего к форме передачи многочисленных деталей и ситуаций, которые и составляют поэтическую прелесть и неповторимость произведения.

К балладе «Роланд оруженосец» в полной мере могут быть отнесены слова поэта: «(...) у меня все чужое или по поводу чужого — и все, однако, мое» (СС. Т. 4. С. 544). Ее трудно назвать переводом. И вряд ли случайно она не включена в издание «Зарубежная поэзия...» (1985), а в сборнике Л. Уланда (Стихотворения. М., 1988), куда вошло 13 стихотворений в переводе Жуковского, данная баллада помещена в переводе В. Левика, более близком к оригиналу. Этот пробел восполнен в специальном издании «Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского» (М., 2000. С. 502—517; параллельные тексты).

Жуковский, работая с балладой Уланда, достаточно вольно перелагает отдельные строфы, добавляет или опускает отдельные характерные детали, сохраняя при этом стиль оригинала, его грубоватый юмор, энергичность и жизнерадостный дух произведения. Еще Шестаков замечал, что «свободные варианты» в передаче отдельных строк оригинала «придают свежесть и картинность описанию» (*Шестаков С.* Указ. соч. С. 11), сообщают ему большую экспрессию и динамизм, — добавим мы. Так, первая же строфа, повествующая о встрече Карла Великого с рыцарями

за круглым столом у Жуковского подана в духе описания подобной сцены в рыцарских романах как веселый и радостный пир. При этом, если у Уланда на 7 строк приходится 4 глагола (*sass, stellte, dürften, sah*), то у Жуковского на 8 строк 9 глаголов (пировал, был, ходил, трещал, гремел, шумел, пили, ели, горели).

Это усиление экспрессивности проходит буквально через все сцены, все эпизоды баллады. Так, если у Уланда: «*Sie haben Stahlgewand begehrt // Und hissen satteln ihre Pferd, // Zu Reiten nach dem Riesen*» (Они потребовали свою стальную броню // И велели седлать лошадей, // Чтобы ехать за великаном), то у Жуковского: «Мечи тяжелые берут; // Сверкают их стальные брони; // Их боевые пляшут кони» (ст. 22—24).

У У л а н д а: «*Wie wohl ihm war, des Helden Speer, // Des Helden Schild zu tragen!*» (Как он был рад нести копье героя, // Щит героя!). У Ж у к о в с к о г о: «Едва от радости он дышит; // Бодрит коня; конь ржет и пышет» (ст. 39, 40).

У У л а н д а: «*Er sah, es kam von einem Schild; // Den trug ein Reise gross und wild, // Vom Berge niedersteigend*» (Он увидел, что это сияние исходит от щита; // Его нес огромный и дикий великан, // Спускаясь с горы). У Ж у к о в с к о г о: «И там, как туча, со щитом, // Блестающим от талисмана, // Валит громада великана» (ст. 54—56).

Иногда Жуковский опускает какие-то детали, преимущественно те, которые не имеют принципиального значения для основного события, для главной идеи в понимании ее переводчиком. Так, он не называет место пира Карла Великого — г. Лахен, не перечисляет яств на столе, дорогую посуду на нем. Опускает Жуковский и часть шутливого монолога Наима Баварского, явившегося к Карлу с дубиной великана, сохранив в то же время юмор в речи персонажа, юмор, отличающий Наима от других паладинов, воспринимающих свою неудачу слишком серьезно. Он говорит: «... великан // Меня оставил в час кончины // Наследником своей дубины» (ст. 190—192).

Приведенные выше слова — часть монолога, весьма свободно пересказанного Жуковским. В балладе много стихов, целиком принадлежащих переводчику, но не искажающих повествование, а придающих ему особую непринужденность, живость и поэтичность. Таковы, например, строки: «Осьмое чудо красотою» (ст. 119); «Уж вечер, всюду мгла тумана» (ст. 135); «Но о случившемся ни слова» (ст. 140); «Рука, обвитая тряпичей, // С его огромной рукавицей» (ст. 163, 164); «И светятся, как звезды ночи, // Под шлемом удалые очи» (ст. 215, 216); «...щит открыл... // И луч блеснул с него чудесный, // Как с черной тучи день небесный» (ст. 223, 224); «И грянуло со всех сторон // Шумящее рукоплесканье» (ст. 225—226).

Баллада представляет интерес и в том отношении, что на ней наглядно видно, как тщательно работал поэт над текстом в рукописи, но и от издания к изданию. Так, в первой публикации (Новоселье) в соответствии с рукописью текст 9 стихов баллады отличался от канонического (С 5). Четыре из них были исправлены поэтом в С 4 и остались такими. При подготовке С 5 поэт исправляет еще 5 строк. Так, в С 4 были исправлены следующие строки первой публикации: ст. 11—12 «Не ловко веселиться нам, // Пока еще Артусов чудный»; ст. 121 «Он в платье скрыл добытый клад»; ст. 216 «Удалые под шлемом очи». В С 5 были исправлены одинаково читавшиеся и в «Новоселье» и в С 4 строки: ст. 41 «И скачут по лесу они»; ст. 50—53 «В лесной дали, сквозь темны сени // Вскочили серны» и ст. 52—53 «Вскочили серны и олени, // Живым испуганы лучем»; ст. 135 «Уж поздно; сумрак от тумана».

В балладе есть одна «описка», не исправленная поэтом и, судя по всему, не замеченная в свое время критикой, очарованной чудесными приключениями сред-

невековых героев. В третьей строфе баллады Жуковского перечислены отправляющиеся на поиск талисмана шесть рыцарей; имена двух из них не совпадают с уландовскими: Оливер (у Уланда — Рихард), Гварин, Гемон, Наим, Милон, Мерлин (у Уланда — Турпин). Сами по себе имена рыцарей ни у Уланда, ни у Жуковского никакой особой нагрузки не несут. И замена имен в переводе была сделана, вероятно, по чисто технической причине — большее соответствие стихотворному размеру. Однако Мерлин в этой доблестной компании оказался явно лишним. Мерлин — знаменитый средневековый чародей, колдун и прорицатель, но он никогда не выступает участником рыцарских походов, в отличие от Турпина — архиепископа и воина одновременно.

Итак, паладины отправились на подвиг. Однако вернулись они несколько в ином составе: Гемон (ст. 169), Турпин (ст. 178), Наим (ст. 185), Оливер (ст. 193), Гварин (ст. 201) и Милон (ст. 209). Таким образом, Турпин занял свое законное место, а чародей Мерлин, как и положено ему по чину, исчез, не оставив следа.

Ст. 12—13. *Когда еще Артусов чудный // Не завоеван талисман?..* — Артусов — принадлежавший королю Артуру (Артусу), легендарному королю, герою рыцарских романов; талисман — предмет, вещь, обладающая по поверью таинственной силой, а потому приносящая счастье, защиту от опасности.

Ст. 15. *Живет в Арденском лесе темном...* — Лес на склонах Арденнских (Ardennes) гор (территория Бельгии, Франции, Люксембурга), на плоских вершинах которых были болота.

Н. Реморова

Плавание Карла Великого

(«Раз Карл Великий морем плыл...»)

(С. 208)

Автограф (РНБ. Оп.1. № 37. Л. 5—6) — черновой с пометами: «4 ноября» (л. 5), «Tour de Peil. 5 ноября», с подсчетом стихов: «14 куплетов» / 56», с первоначальным заглавием: «Карла Великого плавание», исправленное рукою Жуковского на окончательное.

Впервые: С 4. Т. 4. С. 47—50.

В прижизненных изданиях: С 4—5. В С 5 с подзаголовком: «Баллада». В оглавлении подзаголовок: «(Из Уланда)». Имеются незначительные разночтения с С 4. Отнесено к 1833 г.

Датируется: 4—5 ноября 1832 г.

Перевод баллады И.-Л. Уланда «König Karls Meerfahrt» («Морская поездка Карла»), написанной Уландом 31 января 1812 г. и опубликованной впервые в «Deutscher Dichterwald von Justinus Kerner, Friedrich Baron de la Mott Fouqué, Ludwig Uhland u.a.», Tübingen, 1813.

Баллада создана на основании старофранцузских сказаний о Карле Великом и его двенадцати пэрах. Однако это вольная импровизация автора. Как указывают исследователи, эпизода с морским путешествием в Святую землю (Палестину) в сказаниях нет. По всей видимости, и автора, и впоследствии переводчика привлек-

ла идея представить характеры рыцарей (часть которых известна уже по «Песне о Роланде») в экстремальной ситуации: привычные к битвам на суше, они безоружны перед разбушевавшейся водной стихией, которая может восприниматься в символическом ключе (стихия бытия). Как говорит улановский Роланд, он в совершенстве владеет искусством фехтования и защиты («*fechten und schirmen*»), но ему не приходилось им пользоваться против волн и бури («*Vor Wellen und vor Stürmen*»).

В балладе 14 катренов (Я4343 МЖ). Первый — экспозиция действия; последний — счастливый финал, знаменующий конец тяжких испытаний для мореплавателей: «*Der König Karl am Steuer sass; // Der hat kein Wort gesprochen, // Er lenkt das Schiff mit festem Mass, // Bis sich der Sturm gebrochen*» (Король Карл находился у руля; // Он не сказал ни одного слова, // Он вел корабль с необходимой твердостью, // Пока не прекратилась буря).

Каждое из составляющих основное повествование четверостиший включает реплику одного из двенадцати сподвижников Карла, реплику, которая будучи произнесена перед лицом грозящей гибели, как бы раскрывает сущность характера и жизненной позиции каждого говорящего.

В переводе этой баллады Жуковский достаточно последовательно и точно следует за Уландом. Характеристики рыцарей у Жуковского, даваемые, как и в оригинале, через их реплики, практически совпадают с уландовскими и соответственно близки тому, что известно о персонаже по другим источникам. Так, соратники *Роланд* и *Оливьер*, храбрые и мужественные воины. Они и здесь не столько думают о личной гибели, сколько сожалеют о своей бесполезности, о невозможности воспользоваться в критической ситуации своим славным оружием, заветными мечами. *Гюртин*, успевавший в «Песне о Роланде» и сражаться с врагом, и отпускать грехи умирающим, и здесь обращается к Богу, прося у него милости ко всем присутствующим. *Наим*, фигурирующий в ряде французских источников как мудрый советник Карла, и здесь, в критическую минуту, сетует на невнимание окружающих к советам мудрых людей. *Ганелона*, известного по «Песне о Роланде» как предателя и помещенного Данте в девятый круг ада, «томит адская тревога», и в минуту опасности он думает только о себе: «Но только б я не утонул!.. // Они ж?.. Туда им и дорога!» К силам ада с просьбой «явить дружбу» обращается граф Рихард, который «много душ к ним в ад послал».

Среди присутствующих есть праведники и циники, есть оптимисты и пессимисты, эгоисты и альтруисты, весельчаки и нытики, и корабль — это срез человеческого общества. Все его обитатели предпочитают жизнь смерти, «сладкое вино» — «горькой воде морской», знают, что «гораздо лучше рыбу есть, чем рыбе на обед достаться». Но никто из них, людей достаточно энергичных и деятельных, не знает пути и средств к достижению главной цели. Даже желание «с друзьями (...) добро и зло делить» у них пассивно: «Что Бог велит, тому и быть! (...) Его святая власть над нами».

Кажется странным, что в балладе, название которой ориентирует на изображение деяния короля Карла, ему самому отведено две с половиной строки: «Раз Карл Великий морем плыл» (ст. 1) и «А Карл молчал: он у руля // Сидел и правил» (ст. 53, 54). Все «говорили», «молвили», «шептали», «кричали», призывали Бога и бесов. А он — «правил», вел это шумное общество разномыслящих людей по трудному, но верному пути к заранее поставленной цели, не тратя время на пустые разговоры, не обращая внимания на слова спутников, пусть и не всегда достойные, не подозревая в каждой реплике «злонамеренность», не стремясь «строгостью» привести всех

к единомыслию. Не это ли подлинная мудрость правителей, не это ли делает их истинно великими?

Думается, что этот вопрос был для Жуковского не менее важен, чем желание вслед за Уландом показать характеры рыцарей в экстремальной ситуации. Каким должен быть правитель, как он должен относиться к своим подданным, что для него главное в жизни — вот вопросы, которые поднимал поэт в своих произведениях. Таковы, например, переведенные им гекзаметрами в 1818 г. прозаические басни Лессинга «Дар волшебниц», «Меропс» (наст. изд. Т. 2. С. 102—103), таков его «Сид» (1831 г.), где дается противопоставление «великого Фердинанда» и его преемника Дона Санхо (см.: Т. 4 наст. изд.), такова и эта баллада.

О том, что это именно так, говорит и характер правки поэта, сделанной при подготовке С 5. В С 4 стихи 53 и 54 читались: «А Карл всё молча у руля // Сидел и правил». Это простое предложение звучит слишком обыденно. Причиной тому — употребление в данном контексте разговорного наречия «всё», основное значение которого — «все время», «всегда», «постоянно», что придает предложению некий «вневременной» оттенок, создавая ощущение параллельности (непересекаемости!) действий рыцарей и Карла.

В С 5 Жуковский перестраивает фразу: убирает разговорное «всё», заменяет наречие «молча» на глагол того же корня «молчал», вводит второе подлежащее «он» и разбивает фразу на две части, соединенные по принципу сложного объяснительного предложения и разделенные двусточием. «А Карл молчал:». Молчал потому, что был занят более важным делом: «он у руля // Сидел и правил». В стихотворной строке глаголы «молчал» и «правил» оказались выделены и синтаксически (они завершают соответствующие части сложного предложения) и, будучи поставлены перед ритмической паузой (конец стопы), получили дополнительное интонационное ударение. В этом контексте молчание Карла есть деяние — отказ от бесполезного говорения без реальных действий. И в оригинале и в переводе финал баллады открыт, но степень открытости разная. Если у Уланда баллада заканчивается словами о прекращении бури и, следовательно, об окончании тяжелых испытаний, то у Жуковского в тех же строках содержится мысль о возможном достижении высокой цели, которая уже видна и путь к которой — ясен: «Вдруг явилась // Святая вдалеке земля, // Блеснуло солнце, буря скрылась». Аллюзионное прочтение баллады (Карл — Николай I) принадлежит И. Ю. Виноцкому, см.: *Виноцкий И. Ю.* Кормщик: «Плавание Карла Великого» и миссия императора Николая // *Виноцкий И. Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое изображение В. А. Жуковского. М.: НЛО, 2006.

Баллада Жуковского написана четырехстопным ямбом с чередованием мужской и женской рифмовки. Строки 4 и 14 целиком принадлежат русскому поэту.

Н. Реморова

Рыцарь Роллон

(«Был удалец и отважный наездник Роллон...»)

(С. 210)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 14 об.—15 об.) — черновой карандашом. Сверху по карандашу — белой, с подсчетом стихов в конце: «19 куп(летов) / 76» «720 ст(ихов) = 44 стр(офам)», с датами: «5 декабря», «6 декабря. Vernex».

В п е р в ы е: БдЧ. Т. 2. С. 93—95. Подпись: «В. Жуковский». С пометой: «Верне, на берегу Женевского озера. 5 декабря 1832».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 4—5. В С 5 в тексте подзаголовок: «Баллада», в оглавлении — «(Из Уланда)».

Д а т и р у е т с я: 23 ноября (5 декабря) — 24 ноября (6 декабря) 1832 г.

Время работы над балладой зафиксировано в дневниках Жуковского: «23(5), среда ноября 1832. (...) Rechberger (...)...» (Дневники-1. С. 340). Эти же даты указаны в беловом автографе.

Вольный перевод баллады Л. Уланда «Junker Rechberger», написанной в феврале-марте 1811 г. Опубликована в «Poetischer Almanach für das Jahr 1812». Это был период резко выраженной ориентации поэта на прямое проявление протеста против феодальных порядков и на осмеяние феодально-рыцарской спеси.

В собраниях сочинений Уланда указывается, что фамилия Rechberger (Rechenberger) принадлежала «известному верхнешвабскому роду рыцарей-разбойников» («waren ein berühmtes oberschwäbisches Rauberrittergeschlecht»), и сказание о дерзком рыцаре, носившем это имя, зафиксировано во многих немецких источниках, в том числе и в «Немецких преданиях» братьев Гримм. Как указывает в комментарии Ц. С. Вольпе (Стихотворения. Т. 1. С. 413): «Написана баллада Уланда размером народной саги и воспроизводит характер и стиль народного творчества». Баллада пронизана иронией по отношению к незадачливому, потерявшему перчатку, а вместе с ней и душу, юнкеру, при этом Junker в устной народной речи равнозначно понятию «барич», «барчук».

Жуковского исторический контекст интересовал менее всего, тем более, что русскому читателю имя Рехбергер ничего не говорило ни исторически, ни семантически. А между тем оно может восприниматься как говорящее: Rechenberger — Rechen (южнонем. — чердак; Berger — горец, житель гор, то есть Rechberger — житель горных вершин, где находится знаменитый, исполненный страшных тайн Арденнский лес). И Жуковский меняет имя героя, отказывается от указания на его молодость, назвав его просто «Рыцарь Роллон».

Жуковского в этой балладе заинтересовала сама коллизия «игры с судьбой», готовность героя к риску, желание «переступить черту», грань, отделяющую божественное от дьявольского, нравственное от безнравственного. Эта идея наличествует и у Уланда, о чем говорит сам выбор героя — рыцарь-разбойник. Однако у Уланда она отодвинута на второй план и как бы «нейтрализована» ироничным, грубовато простонародным стилем изображения «приключения» лихого («keck») юнкера. Не случайно в оригинале сказано, что эта песня («Dies Lied») создана в назидание юнкерам, дабы они остерегались оставлять свои перчатки и отправляться в путь по ночам. Это назидание, составляющее содержание 22-й строфы, русский поэт опускает целиком. Ср.:

Рыцаря эта песня на пользу всегда,
Чтобы перчатки свои не бросали они никогда,
Чтоб оставались скромны и учтивы при том,
Если им ехать придется во мраке ночном.

(Перевод А. Гугнина цит. по: Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского. М., 2000. С. 618).

Если Уланд называет свое произведение «песней», к чему, вероятно, располагал сам ритм стиха, то Жуковский своего «Рыцаря Роллона» пишет четырехстопным дактилем со сплошными мужскими клаузулами и парной рифмовкой, что придает произведению открыто размеренную, повествовательную интонацию.

Можно согласиться с точкой зрения комментаторов (Ц. С. Вольпе, Н. В. Измайлов, И. М. Семенко), которые говорят об изменении Жуковским общего тона повествования, сглаживающего присущий оригиналу простонародный характер стиля. Действительно, поэт в своих произведениях избегает употребления просторечных или областных слов и оборотов, используя преимущественно литературно-поэтический стиль, исходя из убеждения, что литература — это не только самовыражение, но и средство воспитания, которое предполагает стремление к образцу. Поэт стремится выразить мысль как можно точнее, но без использования в языке внелитературных форм. Этот процесс длится у него от множества черновых вариантов к беловому, а в некоторых случаях и далее — от издания к изданию. Так, например, редактируя данную балладу от С 4 к С 5, он несколько изменяет ст. 6, где первоначально читалось: «Было так темно, так темно, хоть выколи глаз». Эта разговорная форма наречия «темно» была в С 5 заменена на литературную форму произношения: «Было темно, так темно, что хоть выколи глаз».

Невозможно согласиться с утверждением, что в противовес уландовскому тексту, в котором «отсутствует романтизация рыцарства», у Жуковского «сюжет подан в романтическом плане». Жуковский, как и Уланд, с первых же строк снижает образ Роллона, который определен им как разбойник, выходящий на большую дорогу «с шайкой своей», он не чтит святынь, он груб и запальчив, а его удалство и отвага проявляется лишь в готовности бросить вызов хоть самому сатане, которому он в сущности служил и до прямого заключения договора о расплате. Творя злодеяния, Роллон давно сделал свой выбор между добром и злом.

Удовлетворив просьбу нечистого «ссудить» ему на год перчатки, разбойник Роллон хочет узнать, «заплатит ли долг сатана», надеясь получить за свою услугу достойную мзду, не задумываясь о том, что в споре добра и зла испокон веку единицей расчета является душа. И все дальнейшее поведение Роллона — его страх, раскаяние, попытка заслужить прощение, спастись в монастырских стенах от расплаты с сатаной — не может искупить его преступлений.

Как и в других балладах, Жуковский то сокращает уландовскую строфу, то несколько развертывает сцену, то опускает лишние, с его точки зрения, подробности, то расширяет, детализирует описание. Примером такой детализации может служить описание адского коня, убившего Роллона и в финале унесшего поднявшегося из могилы мертвеца в иные пределы. В оригинале этот черный конек назван просто — «Räpplein», то есть «вороной». У Жуковского Роллон уже при случайной встрече в поле видит, что у «вороного коня» «глаза из огня» (ст. 39—40), он «статен, красив» (ст. 63), у него «грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь» (ст. 66).

В балладе Жуковского 19 катренов, у Уланда — 22.

Ст. 25. *Смело на страшиного гостя удафил Роллон...* — В первой публикации стих имел следующий вариант: «Смело на гостя ночного ударил Роллон».

Н. Реморова

Старый рыцарь

(«Он был весной своей...»)

(С. 213)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 16 об.—17) — черновой, с исправлениями чернилами поверх карандашного текста, с датой: «Верне, 8 декабря» и первоначальным (зачеркнутым) названием: «*Составешийся* рыцарь».

Впервые: БдЧ. 1834. Т. 2. С. 17—18, с пометой: «8 декабря. Verpex» и подписью: «В. Жуковский».

В прижизненных изданиях: С 4—5 в разделе: «Баллады». В С 5 с подзаголовком: «Баллада», ошибочно отнесено к 1833 г. С 4 в разделе «Баллады».

Датируется: 26 ноября (8 декабря) 1832 г.

Дневниковая запись от 26 ноября н. ст. 1832 г. фиксирует процесс работы Жуковского над балладой, ее быстрое написание в течение одного дня: «Перевел “Старого рыцаря”» (Дневники-1. С. 340).

Баллада стала символическим поэтическим автопортретом Жуковского, метафорой его места в культурном контексте 1830-х гг. Сам поэт считал ее переводом, о чем свидетельствует цитированная выше дневниковая запись, но публиковал без обычной для переводов ссылки (Из Уланда), поскольку изменения касаются как реального, так и глубоко символического уровней. Сюжет баллады Уланда «Graf Eberhard's Weißdorn» («Боярышник графа Эбергарда»), написанной 13 октября 1810 г. и опубликованной в «Poetischer Almanach für das Jahr 1812», основан на легенде о графе Эбергарде I (1445—1496), первом герцоге Вюртембергском, который был в Палестине в 1468 г. Жуковский игнорирует историко-культурные реалии, убирает все имена, заменяет ветку боярышника «святой оливой», добиваясь высокого уровня воплощения рыцарской идеи в образе «старого рыцаря» (верность идеалу вне зависимости от временной «конъюнктуры»). Простота уландовского повествования (формально подчеркнутая сплошными мужскими рифмами) последовательно подвергается романтизации. Жуковский вводит дополнительную строфу (между 6 и 7 у Уланда; у Жуковского седьмая), а в автографе пишет еще одну, но зачеркивает ее (между 4 и 5 строфой оригинала и перевода):

Пустила корень свой
Олива Палестины
И стала красотой
Приютная долины.

Распространенную характеристику реального рыцаря «Graf Eberhard im Bart // Vom Württemberger Land» (Граф Эбергард с бородой из Вюртембергской земли) Жуковский заменяет на простое *он*, одновременно неопределенное и символическое. Подвергается символизации образ ветки. У Уланда это «ein grünes Reis von einem Weißdorn» (зеленый росток боярышника), у Жуковского — «ветка святой оливы», увезенная из «земли обетованной», укорененная в «земле родной» и ставшая посредником между стариной и настоящим, романтическим двойником героя. Жуковский вводит отсутствующее у Уланда сравнение («как друг»), усиливая

параллелизм образов старого рыцаря и выросшего из ветки «древа»; он усиливает мотив духовной изоляции героя, контраст прошлого и настоящего и одновременно их преемственность в душе героя, вводя мотив «невыразимого сна», что отсылает читателя к важнейшим символам эстетики «невыразимого» в творчестве поэта (верность романтическому идеалу).

Средневековый рыцарский идеал, в 1830-х гг. воспринимающийся отчасти как анахронизм, сознательно культивируется Жуковским (переводные баллады «Роланд оруженосец», «Плавание Карла Великого», «Рыцарь Роллон»). Баллада-аллюзия «Старый рыцарь» особенно актуально звучит на фоне историософских размышлений Жуковского начала 1830-х гг. Ср., например, запись в дневнике 1832 г.: «28 (10), понедельник. Послание к великому князю. Древний мир. Новый мир. Россия. Главная мысль. Озеро и горы. Их символ» (Дневники-1. С. 340). См. также: Письмо к наследнику от 1 января 1833 // С 8. Т. 6. С. 391.

«Старый рыцарь» и баллада И. И. Козлова «Возвращение крестоносца (1834) становятся объектом пародии М. Ю. Лермонтова «Он был в краю святом...» (1834?). Лермонтов обыгрывает платонические мотивы и аскетизм образов, кажущиеся ему архаичными. Правда, непосредственное пародирование сюжета баллады Жуковского не входит в его задачу, он ограничивается сферой стилистических и фразеологических оборотов. Ср. у Жуковского: «С неверным он врагом, // Нося ту ветку бился // И с нею в отчий дом // Прославлен возвратился»; у Лермонтова: «Неверных он громил // Обеими руками, // Ни жен их не щадил, // Ни малых с стариками... // Вернулся он домой...»

Позднее Лермонтов сам напишет возвышенно-сублимированную медитацию «Ветка Палестины», типологически, а, возможно, и генетически, связанную с образным строем баллады Жуковского (см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 84—85).

В 1893 г. А. С. Аренским к балладе Жуковского написана музыка.

Ст. 1. *Он был весной своей...* — «Он был в весне своей» (БдЧ).

Ст. 12. *Прославлен возвратился...* — В автографе: «Как с другом, возвратился».

Ст. 23. *В невыразимый сон...* — В автографе: «В видений полный сон»; вариант: «В печально-сладкий сон».

Ст. 27. *И ветвями шумит...* — Первоначально в автографе: «И ветвями скрипит».

Н. Ветшева

Братоубийца

(«На скале приморской, мшистой...»)

(С. 214)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 12 об.—13, 13 об.—14) — черновой. На л. 12 об.—13 — сверху по карандашу перебеленные чернилами ст. 1—32; с датами: «2 декабря», «3 декабря»; л. 13 об.—14 — перебеленное чернилами по карандашу окончание с датой: «Вернех. 4 декабря» и подсчетом стихов в конце рукописи: «11 куп(летов) — 644 / 88».

В п е р в ы е: Подарок бедным на 1834 год. Одесса, 1834. С. 197—200 — без подписи, с пометой: «Верне, на берегу Женевского озера. 1833». В некоторых экземплярах этого издания отсутствуют последние страницы и текст Жуковского; это

позволяет сделать предположение о том, что баллада была допечатана уже после выхода в свет части тиража.

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 4—5 — с подзаголовком в тексте: «Баллада» и указанием в оглавлении: «Из Уланда» в подборке произведений 1833 года. Д а т и р у е т с я: 2(14) — 4(16) декабря 1832 года.

Перевод баллады И.-Л. Уланда «Der Waller» («Паломник»), написанной 17 декабря 1829 г. и опубликованной впервые в «Morgenblatt für gebildete Stände (Leser)». 1850. № 2. Stuttgart und Tübingen. В дальнейшем вошло в 5-е издание сочинений Уланда (1831 г.).

Процесс работы Жуковского над переводом отражен в его дневнике. Даты, представленные в рукописи, полностью соответствуют датам дневниковых записей за 1832 г., где читаем: «20 (ноября) (2) (декабря), воскресенье. Прогулка в Монтрё. (...) Чтение “Наля и Дамаянти”. Начал стихи.

21(3), понедельник. Прогулки по террасе. “Nal und Damaianti”. Der Wanderer. В вечеру чтение.

22(4), вторник. Кончил Wanderer. Первый снег, который в тот же день сошел» (Дневники-1. С. 340). Указанное в «Дневниках» заглавие баллады Уланда «Der Wanderer» («Путешественник») является синонимичным, поэтическим эквивалентом устаревшего слова «Der Waller» (Wallfahrer).

Баллада Уланда, привлекавшая внимание Жуковского, написана на сюжет одной из многочисленных западноевропейских легенд, в которых повествуется о Деве Марии как всепрощающей матери, распространяющей свое покровительство на каждого искренне и усердно к ней обращающегося. Согласно одному из апокрифов заступничества Богородицы могут удостоится даже окончательно осужденные грешники — участь их в аду будет облегчена. Одним из условий помощи страждущим в легендах является ежедневное произнесение ими молитвы «Ave Maria». В. Г. Белинский справедливо писал, что «Братоубийца», как и другие написанные в это же время баллады Жуковского «Покаяние» и «Королева Урака и пять мучеников», «суть не что иное, как католические легенды» (Белинский. Т. 7. С. 178).

Как считает В. Каплинский, Жуковского в балладе привлек «истинно христианский сюжет ее — помилование Божией Матерью грешника» и то, что «сам подлинник носит характер несколько сентиментальный» (Каплинский В. Я. Жуковский как переводчик баллад // ЖМНП. 1915. № 1. С. 7).

То, что баллада оказалась близка настроению и поэтическому мышлению поэта, доказывает факт достаточно близкого к оригиналу перевода, что, однако, не помешало проявиться и поэтической индивидуальности самого Жуковского. Так, переводчик меняет заглавие, назвав свою балладу «Братоубийца». Эта перемена подсказана ему самим текстом, где говорится, что идущий в отдалении от других паломников странник некогда совершил страшное преступление — в минуту гнева убил брата. С тех пор душа его не знает покоя, а тело его истязают вериги, выкованные им самим из меча, ставшего орудием убийства.

Уже в первой строфе Жуковский несколько изменяет обстановку действия, сосредоточив внимание на изображении Богородицы. Если у Уланда сказано просто: «Wo die reine Gottesmutter // Spendet ihres Segens Hort» (Где пречистая Богородица // Дарует свое благословенное убежище), то у Жуковского Богородица изображена в духе русской традиции, она предстает как чудотворная икона: «Богородице пре-

чистой // Чудотворный зрится лик; // С той крутой скалы на воды // Матерь Божия глядит» (...).

Жуковским усилена эмоциональность текста. Вместо описательных строк — «когда он взошел на утес и преклонился у ворот» даны строки: «Вот, как бы дорогой терний, // Тяжко к храму всходит он» (ст. 65, 66). Над этим образом поэт продолжает работать и после первой публикации. В С 4 ст. 65 читался: «Как путем колючих терний», но был заменен в С 5.

Усиливает Жуковский и изображение самоистязания грешника. У Уланда упоминается только звон цепей на ногах странника. В переводе образ развернут: «И к ноге прильнув кровавой, // Злая цепь ее грызет». (ст. 47, 48). Жуковскому же принадлежит образ «града свободы»: «А душа уж улетела // В град свободы, в божий град». У Уланда сказано иначе: «Aber frei ist schon die Seele, // Schwebet in dem Meer von Licht» (Но душа уже свободна, // Она парит в море света).

У Уланда баллада написана четырехстопным хореем с чередованием женских и мужских клаузул с рифмовкой по схеме: abcbdbeb. Жуковский в переводе использует тот же объем строфы (восьмистишия), тот же четырехстопный хорей, но с иным чередованием рифм: ababcdcd.

Н. Реморова

Уллин и его дочь

(«Был сильный вихорь, сильный дождь...»)

(С. 217)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 18—18 об.) — белой, с правкой по карандашу, с датировкой: «8(20) генваря» — в начале и «9(21) генваря 1833» — в конце.

Впервые: БдЧ. 1834. Т. IV. Ч. 1, июнь. Отд. 1. С. 31—32 — с заголовком: «Уллин и его дочь», с датой: «Верне. 1833. 10(22) Генваря» и подписью: «В. Жуковский».

В прижизненных изданиях: С 4—5. В С 5 с указанием в тексте: «Баллада»; в подборке произведений 1833 г.

Датируется: 8(20)—10(22) января 1833 г.

Перевод баллады «Lord Ullin's Daughter» известного шотландского поэта, литературного критика, одного из основателей Лондонского университета Томаса Кэмпбелла (1777—1844). Кэмпбелл вошел в литературу как автор многочисленных стихотворных произведений, среди них знаменитое «Гогенлинден» (1801), ставшие национальными песнями «Вы, моряки Британии...» (1801) и «Битва за Балтику» (1805), поэмы «Радости надежды» (1799) и «Гертруда из Вайоминга» (1809). Печатался в журналах «Morning Chronicle» и издаваемом им «New Monthly Magazine». Был автором статей в Эдинбургской энциклопедии, создателем биографических произведений «Жизнь Петрарки», «Жизнь миссис Сидонс». В 1818 г. издал антологию «Образцы английской поэзии» в восьми томах. При жизни поэта вышел сборник его стихов «Poems» (1803); наиболее полное посмертное издание «The complete poetical works» (1907). Подробнее о биографии и творчестве Кэмпбелла см.: *Гербель Н. В.* Английские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1875. С. 230—232.

Работа над переводом баллады «Уллин и его дочь» ведется Жуковским одновременно с балладой «Элевзинский праздник» Шиллера. Ср. запись в дневнике поэта: «8(20), воскресенье. Перевел “Уллина”. (...) 9(21), понедельник. Кончил “Уллина”. Начал “Eleusisches Fest”» (Дневники-1. С. 348). В автографе переводу из Кэмпбелла предшествуют переводы баллад из Уланда «Братоубийца», «Рыцарь Роллон», «Старый рыцарь», которые по времени приходятся на ноябрь-декабрь 1832 г. (см. также: Веселовский. С. 362). Процесс создания баллад Жуковского 1832—1833 гг. позволяет рассматривать их как сознательно формируемую художественно-эстетическую целостность со своими типологическими признаками и внутренней эволюцией. Баллады Жуковского этого периода вместе с книгой «Баллад и повестей» (1831) воспринимаются как своеобразная «антология баллады судьбы», внутренний сюжет которой составляет «судьба человечества и судьбы личности» (Янушкевич. С. 187, 188).

В центре баллады «Уллин и его дочь» оказывается христианско-романтическая трактовка философии судьбы и связанная с ней проблема внутренней свободы личности, ее нравственного выбора. В отличие от ранних баллад в «Уллине и его дочери» Жуковский существенно обновляет сюжет, соединяя в пределах 44 стихов два инвариантных мотива: «наказания грешника» и «обреченной любви». При этом сам стиль баллады (эмоциональный синтаксис, обилие параллелизмов, лексико-звуковая организация) остается достаточно традиционным и соотносится с лирикой поэта 1810-х гг. Эстетической доминантой текста Жуковского становится синтез «внешнего» и «внутреннего» события в балладе, который получает яркое воплощение в мотиве «прозрения» героя-антагониста (подробнее об этом см.: *Степанищева Т. Н.* Баллады Жуковского: границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре. Тарту, 1998. С. 104). Кроме того, религиозно-философские настроения Жуковского 1830-х гг. в процессе работы над переводом баллады дополняются восприятием истории и природы как оригинальных художественных текстов. Ср. его письмо из Верне (Швейцария) от 4 января 1833 г.: «Теперь читаю две книги. Одна из них напечатана моими берлинскими знакомцами (...) и называется Menzel's Geschichte unserer Zeit (“История нашего времени” Менцеля); а другая самую природою на здешних огромных горах (...) и то, и другое чтение приводит меня к одному и тому же результату» (цит. по: *Плетнев П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // *Плетнев П. А.* Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 202—203).

Поэтика поздних баллад Жуковского обусловила и принципы работы с подлинником. Произведение Кэмпбелла близко по содержанию к шотландской народной балладе «The Douglas Tragedy» («Трагедия Дугласов»), существующей в девяти вариантах. Сходные сюжеты встречаются в скандинавском фольклоре («Рибольд и Гульдборг»), в немецком («Хильдебранд и Хильда») и у многих других народов. Все эти баллады отражают древний обычай кражи (умыкания) невесты из враждебного клана или племени. См.: Чудесный рог: Народные баллады. М., 1985. С. 45—47; Английская и шотландская народная баллада: Сборник. М., 1988. С. 18—20, 35—39, 453; Эолова арфа. Антология баллады. М., 1989. С. 607.

Перевод Жуковского является вольным переводом. Русский поэт сокращает текст подлинника на 3 строфы (у Кэмпбелла 14 строф, у Жуковского 11); использует четырехстопный ямб с чередующимися мужскими и женскими окончаниями, что является характерной особенностью переводов Жуковского именно из англий-

ских поэтов (у Кэмпбелла чередование мужского четырехстопного ямба с женским трехстопным); меняет местами 12-ю и 13-ю строфы оригинала (у Жуковского соответственно строфы 9 и 10). Также Жуковский либо изменяет имена героев, либо наделяет безымянных героев собственными именами (в оригинале ульвский вождь назван: Highland, Lochgyle chief of Ulva's isle, героиня же вообще не имеет имени; у Жуковского — Рино, горный вождь и Мальвина); отбрасывает некоторые конкретные реалии английского текста (упоминание о серебре, которое герой предлагает рыбаку; три дня преследования героев лордом Уллином; диалог дочери Уллина с рыбаком). Сопоставление обеих баллад см.: Стихотворения. Т. 1. С. 414; *Kenneth H. Ober. Žukovskij's translation of Campbell's «Lord Ullin's daughter» // Germano-Slavica. A canadian journal of germanic and slavic comparative studies. Fall 1997. Vol. II. № 4. P. 295—303; Зарубежная поэзия. Т. 1. С. 596.*

Вместе с тем, стремясь создать литературную балладу, Жуковский сохраняет в ней и некоторые существенные признаки английской и шотландской народной баллады. Прежде всего это сочетание драматизма и лиризма, диалогическая речь, пейзажные зарисовки, создающие в переводе Жуковского характерный оссиановский колорит, лаконизм, аллитерация, основанная на повторении согласных «л», «р», «д», «т» (подробнее об этом см.: *Мощанская О. А. Традиции народной баллады Англии и Шотландии в поэзии В. А. Жуковского // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе. Горький, 1978. С. 69—77*). Ср. также мотив гибели героев в волнах в балладе Кэмпбелла—Жуковского и народных англо-шотландских балладах «Прекрасная Анни из Лох-Роян», «Воды Клайда» и др.

История восприятия творчества Кэмпбелла в России становится своеобразным предисловием и послесловием к переводу баллады Жуковского «Уллин и его дочь». Так, в 1823 г. в Москве вышло пять номеров специального издания «The English Literary Journal of Moscow» на английском и французском языках. Здесь в числе наиболее известных современных английских авторов назван и Кэмпбелл (ЛН. Т. 91. М., 1982. С. 527). О Кэмпбелле пишет и А. А. Бестужев в «Ответе на критику “Полярной Звезды”» // *Сын отечества. 1823. Ч. 83. № 4. С. 174—190*. В дневнике А. И. Тургенева за 1825—1826 гг. также неоднократно упоминается имя Кэмпбелла, чье творчество сравнивается автором с поэзией И. И. Дмитриева (Тургенев. С. 131, 365, 424). В 1828 г. в журнале МТ была напечатана анонимная статья «Историческое обозрение английской поэзии», автором которой считается Кэмпбелл (МТ. 1828. Ч. 19. № 2, январь. С. 254—271; о принадлежности статьи Кэмпбеллу см.: *Попкова Н. А. «Московский телеграф», издаваемый Николаем Полевым. Указатель содержания. Вып. I: 1825—1828. Саратов, 1990. С. 149. № 1304*). Помимо Жуковского произведения Кэмпбелла на русский язык также переводили К. К. Павлова (баллада «Гленара», 1839) и Д. Е. Мин («Последний человек», 1864). См. также библиографию о Кэмпбелле в России в: *Английская литература в русской критике. Библиографический указатель. Ч. 2. Кн. I. XIX век. М., 1995. С. 206—207. № 4248—4256.*

Ст. 3. *Ко берегу Рино, горный вождь...* — В С 4 герой назван Руно (Т. 4. С. 65).

Ст. 19—20. *Им слышен тяжкий храп коней, // Им слышен стук мечей о брони...* — В автографе над каждым из слов «слышен» написано карандашом «внятен».

И. Поплавская

Элевзинский праздник

(«Свивайте венцы из колосев златых...»)

(С. 218)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 19—20, 22—23 об.) — белой, чернилами по карандашному черновику, с датировкой всего процесса работы: в начале — «10(22) генваря»; в конце: «17(29) генваря» и подсчетом строф и стихов: «27 куп.(летов) / 216 ст.(ихов)».

В п е р в ы е: Новоселье. СПб., 1834. Кн. 2. С. 107—116 — с пометой: «Из Шиллера», датой: «1833», указанием места создания: «Верне на берегу Женевского озера» и подписью: «В. Жуковский».

В п р и ж и з н е н н ы х и з д а н и я х: С 4—5. В С 5 (Т. 5. С. 126—135), с пометой в оглавлении: «Из Шиллера»; с указанием в тексте: «Баллада»; в подборке стихотворений 1833 г.

Д а т и р у е т с я: 9(21)—17(29) января 1833 г.

Время работы над текстом баллады зафиксировано самим Жуковским в дневниках. Первая запись появляется 9(21) января: «9(21), понедельник. (...) Начал Eleusisches Fest» (Дневники-1. С. 348). Затем, на протяжении 10(22) — 16(28) января поэт закрепляет этапы своей поэтической деятельности одной формулой: «Продолжал Eleusisches Fest» (Там же). 17(29) января, во вторник, он констатирует: «(...) конец Eleusisches Fest» (Там же).

В белом автографе можно на основании датировок обрисовать всю картину создания «Элевзинского праздника». В течение 9(21) — 10(22) января были написаны первые четыре строфы; 11(23) января шла работа над 5—10 строфами; 12(24) — над 11—12; 13(25) Жуковский сделал перерыв и перевел басню Гёте «Орел и голубка» (л. 20 об.—21 об.). 14(26) января создание баллады было продолжено (13—15 строфы). 15(27) января, в воскресенье, судя по дневниковым записям, Жуковский отправил два письма и позировал Рейтерну для «большого портрета» (Дневники-1. С. 348), поэтому закончил лишь одну строфу, 16-ю. 16(28) поэт компенсировал упущенное, написав сразу 6 строф (17—22). Во вторник, 17(29) января он сделал себе подарок (это был день его рождения), завершив всю работу над текстом баллады и зафиксировав это подсчетом сделанного: «27 куп.(летов) 216 ст.(ихов)». Этот объем стал каноническим.

«Элевзинский праздник» является переводом одноименной баллады Ф. Шиллера «Das Eleusische Fest», что отражено в дневниковых записях, а затем и в прижизненных публикациях. Стихотворение было закончено Шиллером 7 сентября 1798 г. и первоначально под заглавием: «Bürgerlied» («Песня граждан») опубликовано в «Musen Almanach für das Jahr 1799». В 1804 г. во втором издании «Стихотворений» Шиллера оно получило название «Das Eleusische Fest». Первоначальное заглавие выявляло поэтическую установку Шиллера — баллада была написана «в честь гражданского самосознания» (Стихотворения. Т. 1. С. 415). Созданная в годы великих политических потрясений (Великая французская революция), она базировалась на философии немецкого идеализма, противопоставлявшего метафизическому мировоззрению французских просветителей теорию исторического развития.

Философская идея шиллеровского стихотворения — связь человеческой цивилизации и прогресса с развитием гражданственности от ранних ее форм к позд-

нейшим. Античный миф о богине плодородия и земледелия Церере (в греческой мифологии Деметры), использованный Шиллером (а вслед за ним и Жуковским) в «Жалобе Цереры», получает свое развитие. Как заметил еще В. Г. Белинский, сравнивший две шиллеровских баллады и их переводы Жуковским, «здесь эта богиня представлена уже с другой ее стороны (<...> она является божеством благотворно деятельным — очеловечивает и одухотворяет подобных троглодитам людей, научая их земледелию, соединяет их в общество, дает им богов и храмы, низводит к ним ремесла и искусства и посеивает между ними семена гражданственности» (Белинский. Т. 7. С. 206). В основе сюжета шиллеровской баллады — изображение праздника в честь Деметры (Цереры), которое проводилось каждый год в городе Элевзине, близ Афин.

Жуковский в целом сохранил форму стихотворения Шиллера: его объем, строфику, рифму. Правда, «строфы, написанные у Шиллера дактилем, отличающиеся от остальных лирическим характером и, благодаря амейбной композиции, напоминающие строфы хора в античной трагедии, Жуковский передал амфибрахийем» (Стихотворения. Т. 1. С. 414). Русский поэт насыщает перевод сложными эпитетами, отсутствующими в немецком подлиннике («*колот первородный*», «Паллада *копьеносная*», «града *крепкостенного*», «*приятно-безопасный* кров», «*светлоглавый* Аполлон», «их *согласно-мерный* звон»), видимо, для воссоздания античного, гомеровского колорита и стиля. Он вносит также изменения в имена богов и мифологических героев: вводит отсутствующие у Шиллера (Церера, Прозерпина, царь Зевес, веселый Ком, Посидон, Юнона) или же дает свои варианты («Паллада» вместо «*Minerva*», «Диана» вместо «*Artemis*», «Киприда» вместо «*Venus*»).

Переводчик баллады заостряет характеристику догражданского общества, подчеркивая его дикость: «Робок, наг и дик скрывался // Троглодит в пещерах скал» (у Шиллера просто: «*scheu*», т. е. робкий), «дик лежит пред нею свет» (у Шиллера отсутствует); бесприютность: «... как в заточенье, // Узник брошенный, страдал...» (у Шиллера: «*elend*», «*heimatlos*» — жалкий, бездомный); степень падения: «Чтоб из низости душою // Мог подняться человек...» (в подлиннике: «*Daß der Mensch zum Menschen werde...*» — «Чтоб человек стал человеком»).

Атмосфера создания перевода «Элевзинского праздника» — послереволюционные годы в Европе. Чтение сочинений немецких историков К. Менцеля и К.-Л. Галлера, посвященных проблемам современного государственного устройства и «духа времени», встречи и беседы с воспитателем Александра I Цезарем Лагарпом рождали в атмосфере швейцарской идиллии размышления о судьбах цивилизации, гражданского общества, законе, созвучные шиллеровской балладе. В пространном письме к великому князю Александру Николаевичу от 1—4 января н. ст. 1833 г. из Верне Жуковский развивает идеи своей «горной философии», главное положение которой он сформулировал так: «Только, оставаясь на границах человечества, с *светлыми* понятиями о *справедливости*, можем мы действовать благотворно, то есть нравственно...» (ПСС. Т. 12. С. 29. Курсив автора. — А. Я.).

Может быть, с особенной силой пафос баллады Шиллера—Жуковского почувствовал Ф. М. Достоевский, вложив в уста исповедующегося Дмитрия Карамазова слова о великом унижении человека и о его бесконечном стремлении остаться человеком. «И когда мне случалось погружаться в самый, в самый глубокий позор разврата (а мне только это и случалось), — признается герой романа “Братья Карамазовы”, — то я всегда это стихотворение о Церере и о человеке читал» (*Досто-*

евский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1967. С. 99). Подробнее см.: Трофимов Е. А. Мир Жуковского в творческом осмыслении Ф. М. Достоевского: Статья вторая // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 142—149.

Ст. 2. *Цианлы лазурные в них заплетайте...* — Т. е. васильки.

Ст. 5. *Церефа сдружила враждебных людей...* — В автографе этот стих звучал так: «Она подружила свирепых людей». Уже в первых публикациях (Новоселье, С 4) эпитет был заменен, но осталось без изменения начало. Окончательный вариант оформился в С 5.

Ст. 11. *По полям Номад скитался...* — Номады — коллективы людей, постоянно меняющие места стоянок, часто — скотоводческие племена, кочующие со своими стадами.

Ст. 16. *К неприятным их брегам!..* — В автографе и первых публикациях стих выглядел так: «К их враждебным берегам...»

Ст. 19. *Похищенной Прозерпины...* — Дочь Цереры и Зевса, Прозерпина (греч. Персефона) была похищена Аидом в царство мертвых. Став его супругой, она стала богиней этого царства (см. примеч. к балладе «Жалоба Цереры» в наст. изд.).

Ст. 20. *Дик лежит перед нею свет...* — В автографе вместо «дик» было «пуст».

Ст. 96. *Сердцем правду возлюбя...* — Ср. автограф: «Мир и правду возлюбя».

Ст. 107. *Исторгнулись слезы из грубых очей...* — Первоначально (автограф) стих имел следующий вид: «Сердца их исполнились сладкою верой...»

Ст. 122. *Друг пиров, веселый Ком...* — Имеется в виду мифологический бог пиршеств. В балладе Шиллера этот герой отсутствует.

Ст. 123. *Бог, ремесл изобретатель...* — Далее идет речь о сыне Зевса Гефесте, боге огня и кузнечного ремесла.

Ст. 136. *Мир рассеянный собрать...* — Первоначальный вариант: «Свет рассеянный созвать...»

Ст. 139—140. *Ей покорный, означает // Термин камнями рубеж...* — Термин (лат. terminus — предел, граница), римский бог межей и пограничных знаков.

Ст. 145. *Мчатся Нимфы, Ореады...* — Ореады — нимфы гор и лесов.

Ст. 157—158. *И сияя низлетают // Оры легкие с небес...* — Оры (греч.), богини времен года и мирового порядка.

Ст. 173. *И веселье Камены...* — Камены (рим.), богини, покровительницы искусств и наук; соответствуют греческим музам.

Ст. 177. *И творит фука Цибелы...* — Цибела или Кибела — малоазийская, фригийского происхождения богиня, Великая Мать богов, близкая по своим функциям матери Зевса и других олимпийцев Рее. Культ Кибелы как защитницы городов и богини плодородия был введен в Риме в конце III в. до н. э. в период античной экспансии Рима на восток.

А. Янушкевич

ИЗ ЧЕРНОВЫХ И НЕЗАВЕРШЕННЫХ РУКОПИСЕЙ

⟨Ринальдо и Бландина⟩

(«Бландина вздохала, Ринальдо вздохал...»)

(С. 225)

Автограф (РНБ. Оп. I. № 12. Л. 49) — черновой набросок, ст. 1—20, без заглавия.

При жизни Жуковского не печаталось.

Впервые: Бумаги Жуковского. С. 23 (ст. 1—4; первая строфа).

Впервые полностью: Резанов. Вып. 2. С. 490—491 — ст. 1—20 (пять строф), с воспроизведением (в круглых скобках) вариантов.

Печатается по первой полной публикации, со сверкой по автографу.

Датируется: первая половина 1807 г.

Набросок находится в пачке с автографами стихотворений первых лет творческой деятельности Жуковского (1800—1810 гг.), сразу же после черновых рукописей «Сокола» (л. 46) и «Бальзоры» (л. 48), что позволяет отнести его также к первой половине 1807 г., к периоду белёвского уединения.

В. И. Резанов, впервые в 1916 г. обративший в своих «Разысканиях» внимание на этот набросок (после его архивного описания И. А. Бычковым), установил источник текста: «Отрывок этот — пересказ первых пяти строф баллады Бюргера “Lenardo und Blandine”. Для сравнения приводим оригинал:

*Blandine sah her, Lenardo sah hin,
Mit Augen, erleuchtet von zärtlichsten Sinn:
Blandine, die schönste Prinzessin der Welt,
Lenardo, der schönsten zum Diener bestellt.*

*Zu Land und zu Wasser, von nah und von fern
Erschienen viel Fürsten und Grafen und Herrn,
Mit Perlen, Gold, Ringen und Edelgestein,
Die schönste der schönen Prinzessen zu frein.*

*Allein die Prinzessin war Perlen und Gold,
War Ringen mit blankem Gestein nicht so hold,
Als oft sie ein würziges Blümlein entzückt,
Vom Finger des schönsten der Diener gepflückt.*

*Der schönste der Diener trug hohes Gemüß,
Obschon nicht entsprossen aus hohem Geblüt.
Gott schuf ja aus Erden den Ritter und Knecht.
Ein hoher Sinn adelt auch niedres Geschlecht.*

*Und als sie 'mal draussen in fröhlicher Schaar,
Von Schranzen umlagert, am Apfelbaum war,
Und alle genossen der lieblichen Frucht,
Die emsig der flinke Lenardo gesucht...»*

(Резанов. Вып. 2. С. 491).

Сравнение перевода с подлинником позволяет сделать некоторые выводы. Из большого текста баллады Бюргера (328 ст.) Жуковский перевел лишь самое начало (первые пять строф). Он в основном соблюдает строфику (четверостишия), ритмику (четырёхстопный амфибрахий; правда, у Бюргера — со сплошными мужскими окончаниями, у Жуковского — с чередованием женских и мужских) и рифму (aabb). Переводчик меняет имя героя (Ринальдо вместо Ленардо; возможно в номинации героя сказалась память о поэме Ариосто «Неистовый Роланд», тем более что действие баллады происходит тоже во Франции, в Бургундии), насыщает текст лексикой, свойственной его элегическому стилю: *вздыхала, вздыхал, взгляд сокровенный, пылать любовью, очей восхищенье, цветок благовонный, прекрасен душою, милого друга* и др. Чувство любовного томления передано вполне в стилистической манере раннего Жуковского (ср. «Сафина ода», «Послание Элоизы к Абеляру», «Когда я был любим...» и т. д.).

Интерес Жуковского к творчеству Бюргера, в частности к его балладам, относится к 1807 г. Известная запись русского балладника о соотношении творческих манер Бюргера и Шиллера как авторов баллад датируется концом 1807 г. (см.: Янушкевич. С. 81, примеч. 20) и предшествует переводу бюргеровой «Lenore» (у Жуковского — «Людмила»; март 1809 г.). Характеризуя балладный стиль немецкого поэта, Жуковский пишет: «Бюргер в этом роде единственный, ибо он имеет истинно-приличный тон избранному им роду стихотворения: ту простоту рассказа, которую должен иметь повествователь. Его характер: счастливое употребление выражений простонародных и в описании и в выражении чувства; краткость и ясность; приличие и разнообразие метров» (С 7. Т. 5. С. 552).

В экземпляре «Стихотворений» Бюргера (Gedichte von Gottfried August Bürger. Göttingen, 1789. Th. 1—2; баллада «Lenardo und Blandine» — Th. 2. S. 68—88), хранящемся в личной библиотеке Жуковского (собрание НБ ТГУ; см.: Описание. № 748), на нижней обложке второй части поэт составляет обширный список возможных балладных сюжетов из 28 заглавий (см.: Янушкевич. С. 82). По всей вероятности, учитывая наличие в нем «Людмилы», «Кассандры» и отсутствие «Светланы», список можно датировать 1810—1811 гг. В середине этого списка находится запись на русском языке: «Ленардо и Бландина», что позволяет высказать предположение об интересе Жуковского к этой балладе Бюргера уже после создания в 1807 г. наброска под условным заглавием «Ринальдо и Бландина».

Это предположение кажется тем более вероятным, если учесть тот факт, что баллада Бюргера стала творческим импульсом, одним из источников баллады Жуковского «Эолова арфа» (1814). На связь этих произведений давно обратили внимание исследователи. Так, Р. В. Иезуитова писала: «Баллада Бюргера особенно близка по своему сюжету “Эоловой арфе”: ее героев также разделяет социальная пропасть: Бландина — принцесса, Леонардо [правильно: Ленардо. — А. Я.] — слуга. Впрочем, немецкий поэт-демократ смелее, чем Жуковский, подчёркивает в своём герое черты простолюдина» (Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 44—45). Анализируя планы «Эоловой арфы», исследовательница обратила внимание на то, что определение героини: «Минвана. Принцесса» «не могло восходить к Оссиану», но вполне соответствовало духу баллады Бюргера (Там же. С. 45).

Однако, думается, что связь «Эоловой арфы» с балладой Бюргера не сводится только к сюжету. Многие мотивы и образы «Ленардо и Бландины»: таинственный

замок, участие отца в гибели героев, дерево любви (Liebesbaum), ночное свидание, разлучение героев и их воссоединение после смерти — отзовутся в «Эоловой арфе». Особенно эти переключки двух произведений обнаруживаются в сцене предрасветного расставания героев. Сам ее поэтический ритм (убыстряющийся обмен репликами влюбленных), дыхание утра, веющий ветерок, крик петуха, замирающее от тоски сердце, форма напряженного диалога, облеченного в амфибрахические строфы (у Жуковского восьмистишия вместо четверостиший Бюргера) — всё это было для Жуковского школой поэтического мастерства.

Характерно, что на обложке второй части «Стихотворений» Бюргера рядом со списком балладных сюжетов (см. выше), написанном четко чернилами, появляются карандашные, мало разборчивые списки, сделанные, по всей вероятности, позднее. В них дважды возникает упоминание «Эоловой арфы».

Сравнение двух текстов позволяет отчетливее увидеть своеобразие балладного стиля Жуковского. Дело не только и не столько в том, что Бюргер «смелее, чем Жуковский, подчёркивает в своем герое черты простолюдина». Арминий Жуковского — это прежде всего автопсихологический образ «бедного певца». В балладе Бюргера «первую скрипку» играет героиня. Ее активность преобладает над робостью героя. Сцена ее сумасшествия, прямое призывание скрипача, вызов, который она прямо бросает обществу, — свидетельство тому. У Жуковского герой и его голос, материализованный в звуках арфы, — воплощение силы поэзии, ее бессмертия. В отличие от грубоватого, почти натуралистического стиля Бюргера (сцены убийства Ленардо, сумасшествия Бландины) Жуковский превращает «Эолову арфу» в элегическую балладу.

Фрагмент перевода из баллады Бюргера обнажает направление этих поисков. Не случайно поэтические формулы: «Ринальдо прекрасный прекрасен душой», «он родом не знатен» предвосхищают характеристики героев «Эоловой арфы»: «душа же прекрасней и прелестей в ней», «но родом не знатный».

Ст. 2. *Их взгляд сокровенный любовью пылал...* — Этому стиху предшествовали в черновой рукописи следующие варианты: а) «Их взор оживлённый любовью пылал»; б) «Во взоре их пламень любви пылал».

Ст. 15. *Но [князь] принц и слугитель — все Бога творенье...* — Первоначально: «Но все мы природы единой творенье».

Ст. 18. *Под яблоней степной...* — Зачеркнуто: «Под грушей сидела...». У Бюргера: «am Apfelbaum» — «под яблоней».

Ст. 20. *Их милого [сердцу] друга рука [подавала] ей срывала.* — Находящиеся в квадратных скобках слова были зачеркнуты в процессе работы над переводом.

А. Янушкевич

Царский сын и поселанка
(«Ярко солнышко играет...»)
(С. 225)

Автограф (РНБ. Оп. 1. № 37. Л. 16) — черновой набросок, с заглавием: «Царский сын и поселанка» и датой: «7 декабря».

При жизни Жуковского не печаталось.

Впервые: Бумаги Жуковского. С. 104 (ст. 1—4).
 Впервые полностью: ПСС. Т. 11. С. 136.
 Печатается по ПСС, со сверкой по автографу.
 Датируется: 7 декабря 1832 г.

Автограф чернового наброска текста с заглавием «Царский сын и поселянка» находится в тетради зеленого сафьянного переплета, на первом листе которой Жуковским выставлен год: 1832; среди черновых редакций произведений, написанных одновременно и отмеченных дневниковыми записями (см. ниже). Ему предшествует перевод баллады «Рыцарь Роллон» (л. 14; с датой: 5—6 декабря). За ним следует автограф перевода другой баллады из Уланда «Старый рыцарь» (л. 16 об.; с датой: 8 декабря).

25 ноября (7 декабря) 1832 г. Жуковский записывает в дневнике: «Начал “Der König und die Schäferin”» (Дневники. С. 249). Больше в дневниках поэта это заглавие не упоминается. Уже на следующий день Жуковский фиксирует: «Перевел “Старого рыцаря” (Там же). 22 ноября (4 декабря) он говорил о том, что «кончил “Wandeger”, а 23 ноября (5 декабря) упоминает «Rechberger» (Там же). Всё это реальный контекст произведений — переводов из немецкого поэта Людвига Уланда (см. примеч. к балладам «Старый рыцарь», «Братоубийца», «Рыцарь Роллон» в наст. томе), позволяющий понять причину обращения Жуковского к произведению, получившему заглавие: «Царский сын и поселянка». Романтизация средневековой рыцарской культуры и нравственные проблемы личности, связанные с проблемой монаршей власти, определяют тематическое единство этих пяти баллад.

Это тоже опыт перевода большой (204 стиха), двухчастной баллады Уланда, имевшей название «Der junge König und die Schäferin» (см.: Gedichte von Uhland. Stuttgart und Tübingen, 1815. S. 194—195). Поэма написана 5—9 декабря 1807 г.; впервые опубликована в «Zeitung für Einsiedler» (1808. № 24—25). Ровно через 25 лет Жуковский пытается воссоздать мир этой идиллической истории, напоминающей сюжет пушкинской «Барышни-крестьянки» и распространенной в европейской сентиментальной культуре.

В майский прекрасный день королевский сын, рыцарь Гольдмар, спешит на помощь королю соседнего государства, захваченного в плен. По пути, на зеленом лугу, у ручья он встречает прекрасную поселянку-пастушку, у которой просит кувшин для утоления жажды. Влюбившись в нее с первого взгляда, несмотря на ее низкое происхождение, он снимает с себя мантию и корону и надевает на нее. Пастушка решительно возражает, и тогда рыцарь бросает свою корону на дно источника и просит ждать его возвращения после битвы. Одержав победу и освободив из подземелья короля, он отказывается от наград и почестей и просит лишь пастуший посох и стадо ягнят. Король настойчиво предлагает принять его корону из рук королевы, но вновь получает отказ, так как рыцарь стремится к прекрасной поселянке. Заслышав чудный голос и песню, он поднимает глаза и видит, что перед ним стоит его пастушка с короной, извлеченной из источника. «Добро пожаловать в дом отца. Я берегла корону для двух царств», — восклицает она, превратившись из поселянки в царскую дочь...

Обратившись к переложению этой пасторали, Жуковский сразу же переводит ее в статус баллады: «Вам спою *балладу* я...» Фольклорный колорит (уменьшитель-

ные суффиксы, постоянные эпитеты), замена четырехстопного ямба на четырехстопный хорей, являющийся своеобразной «памятью метра» русских баллад Жуковского — «Людмила» и «Светлана», а также сказки «Спящая царевна», написанной за год до этого перевода, — всё это было не просто творческим экспериментом, но и опытом сближения баллады и сказки. К сожалению, 32 переведенных стиха (8 строф), являющихся экспозицией к сюжету поэмы Уланда, лишь обозначили направление этого поиска.

А. Янушкевич

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Архивохранилища

- ИПБ** — Императорская Публичная библиотека (Петербург).
ПД — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (С.-Петербург).
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва), ф. 198 (В. А. Жуковский).
РГБ — Российская государственная библиотека (Москва), ф. 104 (В. А. Жуковский).
РГИА — Российский государственный исторический архив (С.-Петербург).
РНБ — Российская Национальная библиотека (С.-Петербург), ф. 286 (В. А. Жуковский).
ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Москва).

Печатные источники

- АБТ** — Архив братьев Тургеневых. СПб.: Изд. Отд. рус. яз. и словесности Рос. академии наук, 1911—1921. Вып. I—VI.
Арзамас — Арзамас и арзамасские протоколы / Ввод. ст., ред. протоколов и примеч. к ним М. С. Боровковой-Майковой; Предисл. Д. Благого. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.
Арзамас-2 — «Арзамас»: Сборник в 2 книгах. М.: Худ. лит., 1994.
Афанасьев — *Афанасьев В. Жуковский*. М.: Мол. гвардия, 1986. (Жизнь замечательных людей.)
Барсуков — *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888—1901. Кн. 1—22.
Батюшков — *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
БдЧ — Библиотека для чтения.
Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959.
БЖ — Библиотека В. А. Жуковского в Томске: В 3 ч. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1978—1988.
БЗ — Библиографические записки.
БиП — Баллады и повести, сочинение В. А. Жуковского: В 2 ч. СПб., 1831.
Бумаги Жуковского — *Бычков И. А.* Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Имп. Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1884 г. Приложение. СПб., 1887.
Вацуро — *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

- ВЕ** — Вестник Европы.
- Веселовский** — *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
- ВЛ** — Вопросы литературы.
- Вяземский** — *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 1—12. СПб., 1878—1896.
- Галюн** — *Галюн И. П.* К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. Киев, 1916.
- Гиллельсон** — *Гиллельсон М. И.* Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842—1852) // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1979. Л.: Наука, 1980. С. 34—75.
- Гоголь** — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 1—14. М.; Л., 1937—1952.
- Гофман** — *Гофман М. А.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж, 1926 (*Hoffmann Modeste. Le Musée Pouchkine d'Alexandre Onéguine a Paris: Notice, catalogue, extraits de quelques manuscrits.* Paris, 1926).
- Дневники-1** — Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804—1833 гг. М.: Языки слав. культуры, 2004.
- Дневники-2** — Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834—1847 гг. М.: Языки слав. культуры, 2004.
- Дубровин** — *Дубровин Н. Ф.* Василий Андреевич Жуковский и его отношения к декабристам // Русская старина. 1902. № 4. С. 45—119.
- ЖМНП** — Журнал Министерства народного просвещения.
- Ж. и русская культура** — Жуковский и русская культура: Сборник научных трудов. Л.: Наука, 1987.
- Жуковский в воспоминаниях** — В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М.: Наука: Школа «Языки рус. культуры», 1999.
- Загарин** — *Загарин П.* (Поливанов Л. И.). В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883.
- Зарубежная поэзия** — Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. / Сост. А. А. Гугнин. М.: Радуга, 1985.
- Зейдлиц** — *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
- Зонтаг** — *Зонтаг А. П.* Воспоминания о первых годах детства В. А. Жуковского // Русская мысль. 1883. № 2. С. 266—285.
- ИВ** — Исторический вестник.
- Иезуитова** — *Иезуитова Р. В.* Жуковский и его время. Л.: Наука, 1989.
- Из дневника Андрея Тургенева** — Из дневника Андрея Тургенева / Публ. и комм. М. Н. Виралайнен // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 100—139.
- Из неизданной переписки** — Из неизданной переписки В. А. Жуковского с русскими литераторами 1810—1820-х годов / Публ. Р. В. Иезуитовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л.: Наука, 1984. С. 78—110.
- ИОРЯС** — Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.
- ИРДТ** — История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1977—1987.
- Канунова** — *Канунова Ф. З.* Вопросы мировоззрения и эстетики В. А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1990.

Кульман — *Кульман Н. К.* Рукописи В. А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. Александра Алексеевича и Алексея Александровича Бобринских // Известия 2-го Отделения Императорской АН. Т. 5. Кн. 4. СПб., 1900. С. 1076—1145.

Лебедева — *Лебедева О. Б.* Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992.

Левин — *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 195—297.

ЛН — Литературное наследство М., 1931—1989. Т. 1—97.

ЛЭ — Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981.

Матяш — *Матяш С. А.* Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В. А. Жуковского: К вопросу о жанровой системе поэта // Русская литература. 1974, № 2. С. 150—154.

МВ — Московский вестник.

МТ — Московский телеграф.

Немзер — *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» // *Зорин А., Немзер А., Зубков Н.* Свой подвиг свершив. М., 1987.

ОА — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб.: Изд. гр. С. Д. Шереметьева, 1899—1913. Т. I—IV / Под ред. и с примеч. В. И. Саитова; 1909—1913. Т. V. Вып. 1, 2 / Под ред. и с примеч. П. Н. Шеффера.

ОЗ — Отечественные записки.

Описание — Библиотека В. А. Жуковского: Описание / Сост. В. В. Лобанов. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981.

Памяти Жуковского — Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. СПб., 1907—1909. Вып. 1—3.

Переводы в прозе — Переводы в прозе Василия Жуковского. М., 1816—1817. Ч. 1—5.

Переписка — Сочинения и переписка П. А. Плетнева. Т. 1—3. СПб., 1885.

Петухов — *Петухов Е. В.* В. А. Жуковский в Дерпте // Сборник в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского, изданный Юрьевским университетом. Юрьев, 1902. С. 45—101.

ПЖТ — Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.

ПЗ — Полярная звезда, карманная книжка для любительниц и любителей русской словесности [на 1823, 1824, 1825 гг.], изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., 1823—1825.

Письма Андрея Тургенева — *Вацуфо В. Э., Вифолайнен М. Н.* Письма Андрея Тургенева к Жуковскому // Жуковский и русская культура. Л.: Наука, 1987.

Письма-дневники — Письма-дневники В. А. Жуковского 1814 и 1815 годов (числом пять), приготовленные к печати П. К. Симони // Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Вып. I. СПб., 1907. С. 145—213.

ПМиЖ — Проблемы метода и жанра. Томск: Изд. ТГУ, 1979—1997. Вып. 6—19.

ПП 1 — Жуковский В. А. Переводы в прозе. М., 1816—1817. Ч. 1—5.

ПП 2 — Жуковский В. А. Переводы в прозе. М., 1829. Ч. 1—3.

ПСС — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского: В 12 т. / Под ред., с биогр. очерком и примеч. А. С. Архангельского. СПб., 1902.

Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 1—16. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949.

РА — Русский архив.

РБ — Русский библиофил.

РВ — Русский вестник.

Резанов — *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб./Пг., 1906—1916. Вып. 1—2.

Реморова — *Реморова Н. Б.* Жуковский и немецкие просветители. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1989.

РЛ — Русская литература.

РМ — Российский музей.

РС — Русская старина.

Русские писатели — Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 1. А—Г (М., 1989). Т. 2. Г—К (М., 1992). Т. 3. К—М (М., 1994). Т. 4. М—П (М., 1999).

С 1 — Стихотворения Василия Жуковского: В 2 ч. [1-е изд.]. СПб., 1815—1816.

С 2 — Стихотворения Василия Жуковского: В 3 ч. 2-е изд. СПб., 1818. Ч. 4: Опыты в прозе. М., 1818.

С 3 — Стихотворения Василия Жуковского: В 3 т. 3-е изд., испр. и умнож. СПб., 1824.

С 4 — Стихотворения Василия Жуковского: В 9 т. 4-е изд., испр. и умнож. СПб.: Изд-во А. Ф. Смирдина, 1835—1844.

С 5 — Стихотворения Василия Жуковского: В 13 т. 5-е изд., испр. и умнож. Т. I—IX. СПб., 1849. Т. X—XIII. СПб., 1857.

С 6 — Сочинения В. Жуковского / Под ред. К. С. Сербиновича. 6-е изд. СПб., 1869. Ч. 1—6.

С 7 — Сочинения В. А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1878.

С 8 — Сочинения В. А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. 8-е изд., испр. и доп. СПб., 1885.

С 10 — Сочинения в стихах и прозе В. А. Жуковского: В 1 т. / Под ред. П. А. Ефремова. 10-е изд., испр. и доп. СПб., 1901.

Семенко — *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М.: Худ. лит., 1975.

Семинарий — *Янушкевич А. С.* В. А. Жуковский: Семинарий. М.: Просвещение, 1988.

СиН — Старина и новизна.

Смирнова-Россет — *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания / Изд. подгот. С. В. Житомирская. М.: Наука, 1989.

СО — Сын Отечества.

Совр. — Современник.

Соловьев — *Соловьев Н. В.* История одной жизни: А. А. Восейкова — «Светлана». Пг., 1916. Т. 1—2.

СП — Жуковский В. А. Сочинения в прозе. 2-е изд. СПб., 1826.

СРС — Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским. М., 1810—1815. Ч. I—VI (1810. Ч. I—II; 1811. Ч. III—V; 1815. Ч. VI).

СС 1 — Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. / Вступит. ст. И. М. Семенко. М.; Л.: ГИХЛ, 1959—1960.

СС 2 — Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3 т. / Сост., вступит. ст. и комм. И. М. Семенко. М., 1980.

Стихотворения — Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т. / Вступит. ст., ред. и примеч. Ц. Вольпе. Л.: Сов. писатель, 1939—1940 (Библиотека поэта. Большая серия).

СЦ — Северные цветы.

ТОДА — Труды Отдела древнерусской литературы.

Топоров — Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature (North-Holland Publishing Company). 1981. Vol. X. С. 242—282.

Тургенев — Тургенев А. И. Хроника русского: Дневники (1825—1826 гг.) / Изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л., 1964.

УЗ — Утренняя заря.

УС — Уткинский сборник: Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904.

Ц. р. — Цензурное разрешение.

Черейский — Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л.: Наука, 1988.

Чешихин — Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895.

Эстетика и критика — Жуковский В. А. Эстетика и критика / Вступит. ст. Ф. З. Кануновой и А. С. Янушкевича; Подгот. текста, сост. и примеч. Ф. З. Кануновой, О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. М.: Искусство, 1985.

Эткинд — Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973.

Янушкевич — Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1985.

Eichstädt — Eichstädt H. Žukovskij als Uebersetzer. München, 1970 (Forum slavicum. Bd. 29).

FWДН — Für wenige. Для немногих.

Gerhardt — Gerhardt D. Aus deutschen Erinnerungen an Žukovskij, mit einigen Exkursen // Orbis scriptus: Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966. S. 245—313.

СОДЕРЖАНИЕ

БАЛЛАДЫ

Людмила	9	266
Кассандра	16	271
Пустынник	20	277
Адельстан	25	280
Светлана	31	284
Ивиковы журавли	39	291
Варвик	45	298
Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди	50	303
Алина и Альсим	56	310
Эльвина и Эдвин	63	313
Ахилл	67	315
Элова арфа	73	320
Двенадцать спящих дев. Старинная повесть в двух балладах	81	327
<i>Баллада первая. Громобой</i>	82	332
<i>Баллада вторая. Вадим</i>	108	337
Рыцарь Тогенбург	133	352
Рыбак	136	356
Лесной царь	137	359
Граф Гапсбургский	138	363
Узник	141	368
Мщение	146	375
Три песни	146	376
Гаральд	147	381
Замок Смальгольм	149	383
Торжество победителей	155	391
Кубок	160	394
Поликратов перстень	165	400
Жалоба Цереры	168	403
Доника	172	405
Суд божий над епископом	176	409
Алонзо	179	411
Ленора	181	413
Покаяние	188	417
Королева Урака и пять мучеников	196	420
Роланд оруженосец	201	422
Плавание Карла Великого	208	425

Рыцарь Роллон	210	427
Старый рыцарь	213	430
Братоубийца	214	431
Уллин и его дочь	217	433
Элевзинский праздник	218	436
Из черновых и незавершенных рукописей	225	439
〈Ринальдо и Бландина〉	225	439
Царский сын и поселанка	225	441

ПРИЛОЖЕНИЯ

Н. Ж. Вётшева, Э. М. Жилиякова.		
Баллады и повести Жуковского		229
С. А. Матяш. Стих баллад В. А. Жуковского		241
Примечания к текстам баллад		263
Условные сокращения		445

Научное издание

Василий Андреевич Жуковский
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В двадцати томах

Том 3
Баллады

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева
Корректор З. Полосухина
Оригинал-макет подготовлен И. Богатыревой

Художественный консультант Л. Панфилова

Подписано в печать 13.03.2008. Формат 70×100^{1/16}.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная,
гарнитуры: Елизаветинская, Баскервилл.
Усл. п. л. 36,765. Тираж 800. Заказ № 9079

Издательство «Языки славянских культур».
№ госрегистрации 1037789030641.
Тел.: 607-86-93. E-mail: Lrc@comtv.ru
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Zubovskiy pr., 2, str. 1
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru

ISBN 978-5-9551-0237-5



9 785955 102375 >

