


❁ БИБЛИОТЕКА В. А. ЖУКОВСКОГО В ТОМСКЕ ❁



БИБЛИОТЕКА
В. А. ЖУКОВСКОГО
В ТОМСКЕ

Тыбонгуванасиоу конне
пугу аиуиу Траероу
коннемиа аиуиу аиуиу

27/11-85.

ФКануау
А. Губ
В. Дедеру
Ф

БИБЛИОТЕКА
В. А. ЖУКОВСКОГО
В ТОМСКЕ

Часть II



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1984

Библиотека В. А. Жуковского в Томске: (Ф. З. Канунова, Н. Б. Реморова, Э. М. Жилякова и др.).— Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1984, 36, 646 л.— 5 р. 70 к. 2000 экз.

Вторая часть коллективной монографии «Библиотека В. А. Жуковского в Томске» является органическим продолжением первой части (Томск, 1978). Она также состоит из трех разделов, каждый из которых построен на не изученном и не известном ранее материале библиотеки, архива, неопубликованных произведений поэта.

В первом разделе «Пути становления эстетики В. А. Жуковского» рассматриваются пометы Жуковского на произведениях западноевропейских эстетиков Лагарпа, Баттё, Мармонтеля, Блера, Эшенбурга, А. Шлегеля, Ж.-П. Рихтера, Фихте, устанавливаются этапы развития эстетических взглядов поэта, формирования его романтической эстетики.

Во втором разделе «В. А. Жуковский и западноевропейская литература» на материале открытых на страницах книг автографов исследуется отношение Жуковского к философии, эстетике и художественному творчеству Руссо, Виланда, Байрона, Саути.

В третьем разделе «Вопросы жанрового развития в поэзии В. А. Жуковского» на основе вновь обнаруженных отрывков переводов («Потерянный рай» Мильтона, «Песня о Нибелунгах», «Рейнские сказания», «Повесть о войне Троянской» и др.) делается попытка осмыслить пути поэта к эпосу, определить черты оригинальной поэтики эпического рода у Жуковского, исследовать закономерность появления таких важнейших произведений 1830—1840-х годов, как «Ундина», «Наль и Дамянти», «Рустем и Зораб», «Одиссея».

Редакторы — профессор Ф. З. Канунова (ответственный редактор), доцент Н. Б. Реморова

Рецензенты: сектор новой русской литературы и сектор русско-зарубежных литературных связей ИРЛИ АН СССР.

Б 4603000000 — 135—81
177(012)—84

© Издательство Томского университета, 1984 г.

ВВЕДЕНИЕ

1. НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИДЕЙНОГО И ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО (НА ОСНОВЕ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ БИБЛИОТЕКИ ПОЭТА)

— 1 —

Как уже указывалось¹, библиотека В. А. Жуковского по сравнению с другими известными нам описанными и отчасти исследованными библиотеками (Пушкина, Чехова, Толстого и др.) поистине уникальна по огромному количеству содержащихся в книгах помет: развернутых маргиналий, дневниковых записей на полях, форзацах и обложках книг, построчных переводов, случаев авторской и редакторской правки Жуковского и его современников, исторических таблиц, библиографических списков и т. д. Этот материал, подвергнутый всестороннему исследованию, не только во многом по-новому открывает личность Жуковского, вносит определенные коррективы в понимание общественно-эстетической позиции поэта, его роли в литературном движении первой половины XIX в., но и углубляет наше представление о коренных, генетических чертах русского романтизма, — чертах, которые во многом определили дальнейшее развитие русской литературы.

Нужно отметить, что за последние годы параллельно с нашим исследованием Жуковского и независимо от него появились труды С. Е. Шаталова, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, С. А. Матяш, Н. А. Гуляева, Е. А. Маймина, М. Бессараб, И. М. Семенко и др., в которых сделана попытка пересмотра прежней односторононе-догматической оценки В. А. Жуковского.

Исследование библиотеки не только даст в руки литературоведов множество фактов и аргументов для такой научной реабилитации Жуковского, но и позволяет поставить целый ряд новых проблем в изучении этого выдающегося явления русской культуры.

Прежде всего нужно сказать, что вновь найденные материалы меняют наше представление о масштабах личности Жуковского, размахе его деятельности, литературно-художественной, общественно-просветительской. Библиотека поэта, свидетельница его

¹ Янушкевич А. С. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. — Вопросы литературы, 1978, № 6; БЖ, ч. 1.

духовного и творческого пути, его общественных и нравственно-этических раздумий, решительно изменяет представление о Жуковском как о пассивном, созерцательном или, что совсем плохо, консервативном романтике. Напротив, именно с Жуковского (и в определенной мере с Карамзина) начинается в литературе XIX в. блестящая плеяда классиков — дворянских просветителей, отличающихся подлинным универсализмом мышления, в творчестве которых были неразрывно слиты поэзия и философия, история и педагогика, эстетика и естествознание. С Жуковского в XIX в. начинается именно тот путь русской литературы и русского литератора, вершину которого означает деятельность Толстого, писателя, историка, философа, проповедника, педагога. Действительно, десятки исписанных страниц на философских трактатах Кондильяка, Бонне, Руссо, досконально изученные и осмысленные многие и многие исторические и нравственно-этические сочинения. Творчески воспринята вся мировая эстетика и педагогика. И все это глубоко пережито и прочувствовано Жуковским. Поражает активность позиции Жуковского — читателя и исследователя. Он читает философские труды — создает свои философские трактаты. Он изучает историю — создает свои исторические сочинения, в чем-то существенном отталкиваясь от Карамзина, со своей просветительской концепцией русской истории. Он, творчески освоив почти всю европейскую эстетику XVIII в., неоднократно выступает как историк и критик русской литературы.

На протяжении всего своего творческого пути и особенно с 1816—1818 годов он погружается в изучение педагогической литературы. Создает свою оригинальную педагогическую систему, до сих пор мало оцененную. Дневники Жуковского в чем-то напоминают дневники Толстого: титанизм самоусовершенствования, стремление всю свою жизнь день за днем расписать, самоотверженно служить родине, служить так, чтобы уже при своей жизни видеть результаты этого служения. И все это связано с общим процессом творческого развития Жуковского-поэта. Все это нужно было ему потому, что, как он пишет в середине 20-х годов, «нет ничего выше как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого»². «Авторство свое почитаю службою отечеству»³.

С самого начала XIX в. и на протяжении первых двух десятилетий происходит процесс формирования общественно-политических воззрений Жуковского.

Широкий круг чтения общественно-политической литературы в 20—30-е годы, обширные надписи на книгах Н. Тургенева, Устрялова, Энгеля, Галлера и др. — показатель обостренного внимания поэта к важнейшим политическим проблемам, к вопросам

² Письма к А. И. Тургеневу, с. 59.

³ Там же, с. 86.

общественного устройства в России. В духе либерального французского просвещения поэт возлагал свои надежды на просвещенного монарха и неукоснительно строгую законность. В просвещении, широком образовании и нравственном воспитании человека и народа видел главный смысл прогрессивного исторического развития.

Внимание Жуковского направлено к идеям, рожденным эпохой Французской революции и декабризма. Решительно не принимая революционных методов преобразования действительности, Жуковский тем не менее в главном вопросе русской жизни, в осуждении крепостничества сочувствовал декабристам. Об этом говорят, например, интересные записи Жуковского на книге Н. Тургенева «Опыт теории налогов»⁴. В библиотеке поэта хранится экземпляр этого сочинения, объявленного правительством «вне закона», с дарственной надписью автора. Не принимая революционных выводов декабриста, Жуковский, как показывают его маргиналии, разделяет позицию Тургенева в вопросе об освобождении крестьян. Составленная рукою Жуковского «Записка о Н. Тургеневе», предназначенная для Николая I,—свидетельство верности поэта антикрепостническим настроениям. Выступая адвокатом Н. Тургенева перед царем, Жуковский считает борьбу его с рабством «святым делом».

Через многие записи Жуковского проходит мысль о гибельности деспотической власти и его излюбленная идея, ставшая его утопической мечтой,—о просвещенном монархе. Внимательнейшим образом он изучает просветителей Монтескье, Руссо, Фенелона, Мармонтеля. Будучи наставником великого князя, Жуковский остается всегда на высоте своих просветительских идеалов. И изучение просветительской литературы было для него в этом смысле путеводителем. Читая фенелоновский роман «Похождения Телемака», Жуковский системой помет создает своеобразный конспект на тему: каким должен быть идеальный правитель. Дневник 1827 г.—свидетельство того, сколь много усилий вкладывал Жуковский в воспитание наследника. Реакционная политика Николая I приводила к глубокому разладу в миропонимании Жуковского между его просветительским идеализмом и реальной деятельностью царя. Пометы в книгах и письмах Жуковского 20—30-х годов красноречиво свидетельствуют о росте его оппозиционности. Глубокая связь с идеологией Просвещения, определившая антифеодальный пафос творчества Жуковского, проявилась и в решении Жуковским гносеологических проблем, важнейших для осмысления природы метода и эстетического развития поэта.

⁴ См.: Янушкевич А. С. Круг чтения В. А. Жуковского 1820-30-х годов как отражение его общественной позиции. — БЖ, ч. I, с. 474—476.

Во введении к первой части нашего исследования мы очертили круг проблем, которые могут быть поставлены на вновь найденном в библиотеке и архиве В. А. Жуковского материале. Предлагаемая вниманию читателя вторая часть «Библиотеки В. А. Жуковского в Томске» является органичным продолжением первой. В ней, по существу, решаются те же проблемы мировоззрения, эстетики и художественного развития поэта, исследуемые на новом, впервые вводимом в научный оборот материале. В строгом соответствии с последним книга состоит из трех разделов.

1. Пути становления эстетики Жуковского. (Произведения западноевропейских эстетиков в библиотеке Жуковского).

2. Жуковский и западноевропейская литература. (Восприятие произведений Руссо, Виланда, Байрона).

3. Некоторые проблемы жанрового развития в творчестве Жуковского.

Каждый из названных разделов, как и в первой книге, строится на новом материале, извлеченном из библиотеки Жуковского в Томске и Ленинграде и в пределах этого материала, который исследуется в тесной связи с архивными документами, творческим и эпистолярным наследием поэта. Во введении делается попытка осмыслить характер чтения Жуковского и исследовать систему помет, что является основой атрибуции открытого материала.

В первом разделе авторы комментируют обширное чтение и изучение Жуковским эстетических трактатов западноевропейских теоретиков искусства (немецких, французских, английских) и ставят некоторые проблемы эстетического развития и самоопределения русского поэта.

Библиотека Жуковского является одним из важнейших источников наших представлений о развитии его эстетики. Можно выделить следующий круг вопросов, связанных с этой проблемой: 1) отношение поэта к классицистической эстетике; 2) понимание Жуковским цели и назначения искусства; 3) гносеологические проблемы романтизма; 4) осмысление характера различных родов и жанров.

В библиотеке Жуковского имеются, по существу, все важнейшие эстетические трактаты XVIII — начала XIX вв. почти на всех языках, его пристальное внимание привлекают труды Баттэ, Лагарпа, Мармонтеля, Вольтера, Эшенбурга, Энгеля, Гердера, Шлегеля, Фихте, Блера, Шефтсбери, Аддисона и др. Нельзя также забывать, что Жуковский был в курсе всех дел становящейся русской эстетики. Им были внимательно прочитаны сочинения Ломоносова, Сумарокова, Шишкова, Греча, Рижского, Востокова, Грамматина, Вяземского и т. д. Все это явилось своеобразным фундаментом, на котором формировалась оригинальная эстетическая система Жуковского. Интерес русского поэта к теории ис-

куства во многом связан с формированием собственной эстетической программы, и поэтому активное чтение и осмысление западноевропейской теоретической литературы относится к 1805—1810 гг. и далее простирается на 1815—1825 гг. Происходит процесс эстетического самоопределения Жуковского. В специальную тетрадь, ставшую основой большого конспекта по истории и теории эстетики, Жуковский записывает свои «замечания во время чтения», на форзацах и обложках книг набрасывает планы будущих статей. Исследование этого богатого материала позволяет говорить о своеобразной логике эстетического развития поэта, о его этапах и центральных проблемах.

Изучая трактаты эстетиков западноевропейского классицизма, Жуковский творчески переосмысляет его важнейшие положения. Например, тезис о подражании природе. Для Жуковского — это не воспроизведение форм природы, как для Лагарпа, но усвоение творческой личностью созидательного принципа природы. «Подражать природе,— пишет Жуковский,— есть делать то же, что она делает, только другими средствами, употребляя другие знаки». И далее Жуковский уточняет само понятие эстетической природы как предмета искусства: «Есть такие роды поэзии, в которых мы, не имея в виду никакого предмета подражания, изображаем только те чувства, которыми наполнена душа наша <...> обнаруживаем только то, что она (природа) сама невидимо в нас вдохнула»⁵. То есть «подражание» в трактовке русского поэта носит, как нам представляется, творческий созидательный характер. В другом месте, отталкиваясь от Аристотеля, Жуковский ещё более определенно уточняет свое понимание природы и теории подражания природе. «Аристотель говорит, что в нас есть врожденная любовь к подражанию. Эту любовь можно мне кажется назвать чувством изящного, свойственным нашей душе, которая не только любит находить изящное в природе, но даже сама любит некоторым образом творить его, что есть не иное что, как подражание». То есть для Жуковского принцип подражания становится творческим актом.

Само понимание природы у Жуковского принципиально иное, чем у Лагарпа. Природа у него — это прежде всего природа человеческих чувств. Развивая эту мысль, Жуковский настойчиво подчеркивает значение фантазии, воображения в поэтическом творчестве, а «дело поэта», по его мнению, «потрясти воображение, возвысить душу изображением великого, необыкновенного»⁶. Неслучайно, проблема подражания природе у Жуковского окроплена, как живой водой, идеей эмоционального воздействия искусства на душу читателя: «поэзия, скорее, можно сказать, есть дочь восторга искусства, а не любопытства»⁷.

⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 3 (Далее: Конспект).

⁶ Конспект, с. 4 об.

⁷ Там же, л. 4.

Многочисленные NB Жуковского во время чтения выявляют этот пафос его эстетики. Лейтмотивом в них проходят две идеи: идея нравственной и эмоциональной цели поэзии и поэта («Цель поэзии: трогать, восхищать, очаровывать душу, наполнять ее благородными возвышенными чувствами»⁸) и идея свободы гения. Жуковский выступает прежде всего против классицистических догм и канонов. Он считает «безумством» во всем следовать образцам, выступает за свободу в употреблении чудесного, в выборе героя и числа действующих лиц в эпической поэме, ратует за смешанные характеры, «то есть такие, в которых слабости соединены с великими качествами». Так, читая Баттё, он пишет: «Баттё говорит, что эпопея не должна и не может существовать без чудесного <...>. Быть так строгим не значит ли поработать гений и принуждать поэтов с подобострастием невольника идти по той дороге, которая начертана им предшественниками их? Нет! Пускай всякий поэт избирает свою собственную дорогу! Не будем обременять его целями»⁹. И конкретные замечания Жуковского по поводу отдельных положений и обобщающие итоговые мысли, имеющиеся в самих книгах,— свидетельство выработки новой, сначала предромантической, а затем романтической эстетики.

Характерно, что Жуковский особое внимание уделял при чтении родам поэзии: эпосу, лирике, драме. Он пытается прежде всего осмыслить их природу, определить их эстетическую сущность. Опираясь на труды Мармонтеля, Лагарпа, Зульцера, Баттё, Жуковский вносит в их идеи существенные коррективы. Так, конспектируя Эшенбурга, он заостряет в его понимании поэмы момент историзма. Осмысляя теорию драмы Лагарпа, он акцентирует внимание на проблеме характера, делает его центром драмы («человек с великим характером, с сильною страстью—вот содержание всякой драмы»). Читая «Опыт об эпической поэме» Вольтера, он специальным NB выделяет идею национальной и исторической обусловленности предмета эпоса и с нею связывает различие в изображении страстей и характеров.

Замечания к «Письму к д'Аламберу» Руссо—это разрыв Жуковского с нормативными теориями драмы. Жуковский поднимает крайне важный вопрос о нравственной пользе театра, и здесь он расходится с классицистами.

Свою просветительскую функцию театр, по мнению Жуковского, осуществляет в результате воспитания эмоциональной культуры зрителя. Русскому поэту глубоко чужд классицистический принцип апелляции к рассудку. «Нельзя,—пишет он на полях «Письма к д'Аламберу»,—сравнивать действие драмы и проповеди <...> всегда то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждении рассудка» (л. 57 об.). Одно-

⁸ Там же, л. 21.

⁹ Там же, л. 13.

временно в маргиналиях Жуковского — глубокое осмысление таких кардинальных проблем эстетики драмы, как проблема драматического действия, характера, жанра и др.

Значительное место в первом разделе монографии занимает специальная глава «Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского». В ней делается попытка выявить конкретные источники знакомства Жуковского с немецкой эстетикой в ее просветительском (доромантическом) и романтическом вариантах. Изучение материала приводит к выводу о двух периодах исследования поэтом немецкой эстетики. Первый охватывает 1805—1810 гг. и связан с процессом его самообразования. Вторым — 1815—1824 гг. — определяется развитием собственного романтического творчества, эстетическим самоопределением.

Исследуя знакомство Жуковского с произведениями доромантической немецкой эстетики — произведениями Эшенбурга, Энгеля, Гарве, автор выявляет такие аспекты эстетического образования поэта, как: 1) внимание его к археологии (истории) искусства и формирование жанрового мышления в связи с историей жанра; 2) в этом плане рассматривается изучение Жуковским истории жанра баллады в связи с историей рыцарства; 3) формирование метода психологического анализа; 4) восприятие театральной эстетики в связи с вопросом о нравственном воздействии театра. Его пометы в «Подготовительной школе эстетики» Жан-Поля, «Серрапионовых братьях» Э. Г. А. Гофмана, в трудах Августа Шлегеля «О драматическом искусстве» позволяют конкретизировать характер романтической эстетики поэта. Внимание к коренным проблемам романтизма (происхождение направления, проблема выражения романтического томления, преобразования действительности, вопрос о миссии поэта-пророка) свидетельствует о целенаправленности эстетического самоопределения Жуковского в 1820-е годы. В этой же главе на материале чтения поэтом «Наставления о блаженной жизни И. Г. Фихте» делается попытка рассмотреть вопрос об отношении Жуковского к философии немецкого романтизма.

— 3 —

Второй раздел нашего исследования называется «Жуковский и западноевропейская литература». Сюда входит материал чтения, изучения, а отчасти и переводов Руссо, Виланда и Байрона.

Руссо — женеvское издание 1782 г. — читался Жуковским преимущественно в период 1800—1808 гг. Это было одно из самых ранних чтений Жуковского. Более 35 произведений Руссо привлекают пристальное внимание поэта. Множество отчеркиваний и подчеркиваний, десятки маргиналий на «Трактатах», «Новой

Элоизе», «Письме к д'Аламберу», «Эмиле», «Исповеди» и др.—показатель внимательнейшего отношения Жуковского к женевскому мыслителю и писателю. Исследование этого большого материала, расшифрованного (маргиналии были сделаны карандашом на французском языке) и систематизированного в нашей работе,—свидетельствует о значительном влиянии творчества Руссо на самый процесс формирования мировоззрения и эстетики Жуковского. Вместе с тем необходимо отметить, что Жуковский воспринимал Руссо очень специфично. Не принимая общественного радикализма великого французского просветителя, русский поэт стремился глубоко, творчески осмыслить и в ряде случаев воспринять нравственно-этический, антропологический, а отчасти и эстетический аспекты руссоизма. Вопросы происхождения человека, его (человека) природы, соотношение природного и духовного, природного и общественного начал в человеке, проблема свободы и необходимости в жизнедеятельности и поведении человека, некоторые эстетические проблемы, связанные прежде всего с нравственной природой искусства,—этот широкий круг вопросов в центре внимания Жуковского-читателя Руссо.

Записи Жуковского на трактатах и «Новой Элоизе» Руссо составляют более 20 страниц и дают неоценимый материал для уяснения сущности его понимания человека.

Как показывают философские рассуждения Жуковского о трудах Бонне, Кондильяка и Руссо, он вслед за этими философами осуждал характерный для материализма XVIII века механистический, метафизический детерминизм личности, во многом порождающий нравственный фатализм. Жуковский в значительной степени сочувствовал Руссо в решении им проблемы свободы и необходимости человека. Важнейший стимул общественной деятельности человека Руссо видел в свободе «естественного» нравственного чувства. «Общественный договор» Руссо формулирует в основе «гражданской свободы» неистребимую в человеке «естественную свободу».

Стремясь соотнести внутреннюю свободу и необходимость в деятельности человека, Руссо отводит этой проблеме центральное место в первой части трактата «О происхождении неравенства». Именно она прочитана внимательно, с большим количеством помет. Особенно заинтересовывает его начало первой главы, где речь идет о некоторых генетических, а следовательно, существенных чертах человека, выделяющих его из мира животных. Животное у Руссо — это хитроумная машина, полностью управляемая природой. Человек же наделен свободной волей. «Животное не может уклоняться от предписанного ему порядка,—пишет Руссо,—даже если бы ему было выгодно, человек же часто уклоняется даже себе во вред», то есть свобода выбора, предоставленная человеку, делает поступки его неожиданно сложными, часто иррациональными. В осознании свободы выбора, по мнению Руссо, проявляется более всего духовная природа чело-

века. Это полностью принимает Жуковский, «ибо,— пишет он,— в способности выбирать <...> можно видеть лишь акты чисто духовные». Эта мысль настолько важна поэту, что он много раз подчеркивает и варьирует ее. Не принимая демократического радикализма Руссо, Жуковский был диалектичнее автора «Трактата» в вопросе соотношения природного и духовного начал в человеке. Он не склонен противопоставлять природное духовному — дикаря цивилизованному человеку. Духовное в концепции Жуковского чаще всего является естественным развитием природного. Хотя, что принципиально важно для романтика, определенная сфера духовного суверенна.

Со свободой выбора и саморегуляции, этими важнейшими свойствами человека, по Руссо, связана и самая главная его отличительная особенность — способность к самоусовершенствованию. Здесь заключается главный нерв нравственной философии Руссо, полностью принятый Жуковским. Очень важно подчеркнуть, что именно в призывах к нравственному самоусовершенствованию Беллинский усматривал главное достоинство романтизма. Призвание человека, по мнению Жуковского, во внесении духовного начала в жизнь общества. Особенно это важно для поэзии, которая представляет собою, с точки зрения романтика, наиболее универсальный вид духовной деятельности. При этом следует отметить, что в отличие от сентименталистов для Жуковского духовное — «творческая инстанция», важнейшее созидательное начало.

Многие из нравственно-философских и антропологических идей, стоявших в центре внимания Жуковского, в процессе изучения Руссо, волновали его и при чтении Виланда, большой раздел о котором также входит во вторую часть нашего исследования.

Так, восхищаясь «Агатоном» Виланда, Жуковский выделяет те же проблемы соотношения природного и духовного в человеке, свободы и необходимости в деятельности отдельного индивидуума, заостряя при этом вопросы нравственной сущности человека, его поведения, диалектики «мечтательного» и деятельного начал в нем.

Особое место во втором разделе занимает небольшая глава «Жуковский — читатель Байрона». Пометы Жуковского на книгах Байрона не столь велики (в количественном отношении они уступают и Руссо, и Виланду), но они драгоценны, поскольку уточняют, как нам представляется, вопрос о характере восприятия Жуковским личности и творчества Байрона. Анализ помет позволяет, по мнению автора, говорить о длительном процессе творческого воздействия Байрона на Жуковского и глубоком интересе русского поэта к творчеству великого английского романтика.

В третьем разделе монографии ставятся некоторые проблемы жанрового движения в творчестве Жуковского. Анализируя раз-

нообразные материалы эстетического, общественного, художественного развития поэта, авторы пришли к выводу о необходимости рассмотрения творческой эволюции Жуковского, выявления важнейших этапов жанрового развития в творчестве поэта и эволюции его романтизма. Отталкиваясь от общей мысли о движении поэзии Жуковского к эпосу, авторы предприняли попытку на основании вновь открытых текстов более полно представить интересы Жуковского в области эпоса.

В большом разделе «Образцы эпической поэмы в чтении и осмыслении В. А. Жуковского (1830—1840-е гг.)» делается попытка осмыслить обострившееся внимание поэта в 1830—1840-е годы к произведениям мировой эпической поэзии. Раздел состоит из пяти частей, которые во многом определяют главные направления интересов Жуковского к эпосу. Прежде всего очевидно стремление поэта осмыслить наиболее яркие образцы литературного эпоса. В первой части на основании обнаруженного перевода из «Потерянного рая» Мильтона показано направление поисков Жуковского в овладении эпической формой в связи с проблемой осмысления прозаического переложения Шатобриана.

Анализ чтения Жуковским образцов народного эпоса Германии, в том числе «Песни о Нибелунгах» и «Рейнских сказаний», дает возможность проследить характер отношения Жуковского к народной жизни и поставить вопрос о своеобразии переложения прозаических сказаний в стихотворную форму.

Обнаруженные в библиотеке материалы и связанные с ними архивные тексты говорят о важности для Жуковского в 1830—1840-е гг. понимания просветительского значения эпической поэзии.

Весь материал чтения Жуковским в 1830—1840-е гг. образцов эпической поэмы и творческие замыслы, связанные с этим чтением, позволяют говорить о закономерности пути русского поэта к эпосу, о выработке оригинальной эстетики эпического рода, помогают глубже понять некоторые характерные особенности творческой лаборатории поэта. Установка на просветительское назначение эпоса и характер переложения прозаического текста в поэтический — важнейшие моменты творчества поэта 30—40-х годов.

Само разнообразие интересов поэта (литературный эпос, народный героический эпос, фольклорные сказания, восточные сказания, античный эпос) — свидетельство прежде всего закономерности появления таких его важнейших произведений 1830—1840-х гг., как «Ундина», «Наль и Дамянти», «Рустем и Зораб», перевод «Одиссеи».

В специальной главе «Жуковский — читатель Р. Саути», также на первый план выдвигаются некоторые проблемы жанрового развития творчества Жуковского. Изучение материалов библиотеки (13-томное собрание сочинений Р. Саути) позволяет расширить и углубить наше представление не только

об отношении русского поэта к английскому, но и приводит к известной конкретизации в понимании эстетических поисков поэта в начале 1820-х г.; в частности, изучение этого материала говорит о направлении жанрового движения творчества Жуковского в 20-е годы. То есть проблема «Жуковский и Саути» конкретнее вписывается в общий контекст изучения эволюции Жуковского и приобретает, как представляется, благодаря наличию новых сведений определенную историко-литературную значимость.

Таков круг материалов и вопросов, связанных с ними, определяющих содержание второй части нашей коллективной монографии.

Несколько слов о самом характере описания обнаруженного, расшифрованного и систематизированного нами материала. Учитывая замечания при обсуждении рукописи нашей книги, мы стремились к большей полноте и четкости в описании и атрибуции самого материала, однако тип исследования сохранили прежний (синтез описания и проблемного анализа материала). Весь рукописный материал, обнаруженный нами в книгах, и подчеркивания в тексте мы воспроизводим полностью, чаще всего концентрированно, отдельно от текста нашего исследования. Это дает возможность любому специалисту использовать сам материал независимо от его интерпретации авторами. Что касается отчеркиваний, часто распространяющихся на сотни страниц, то они приводятся избирательно — в наиболее характерных, с точки зрения авторов, случаях. Исключение представляют собою лишь разделы о Руссо, где материал помет приводится полностью. Объясняется это не только масштабностью самой фигуры французского мыслителя и художника, но и особенным вниманием к нему Жуковского. К тому же Руссо, как мы пытались доказать, стоял у истоков интенсивного самообразования Жуковского, что имело немаловажное значение для генезиса многих нравственно-этических, антропологических и эстетических идей первого русского романтика.

Рукопись работы обсуждалась на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Томского университета, секторов новой русской литературы и русско-зарубежных литературных связей в ИРЛИ АН СССР. Авторы консультировались с литературоведами Москвы и Ленинграда. Они приносят свою сердечную благодарность М. П. Алексееву, В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсону, Р. М. Гороховой, К. Н. Григорьяну, Р. Ю. Данилевскому, Р. В. Иезуитовой, Е. Н. Купряновой, В. И. Кулешову, Ю. Д. Левину, Ю. В. Манну, П. А. Николаеву, Ф. Я. Прийме, М. Л. Семановой, Г. М. Фридлендеру за их неоценимую помощь в исследовании сложного материала. Авторы считают своим долгом выразить искреннюю признательность сотрудникам Научной библиотеки Томского университета, библиотеки и рукописного отдела ИРЛИ АН СССР (Пушкинского дома), рукописного отдела Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щед-

рина, благожелательность и внимание которых помогли им в работе.

II. ХАРАКТЕР ЧТЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО. СИСТЕМА ПОМЕТ

В 1805 году, составляя «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части нужно сделать экстракты», В. А. Жуковский намечал для себя обширнейшую программу самообразования, осуществлять которую он начал незамедлительно. Молодой поэт намеревался теперь освоить многочисленные произведения мировой литературы, труды по истории и философии, этике и эстетике, по естественным наукам и т. д. Он хотел не просто ознакомиться с достижениями мировой культуры, но ставил своей целью, изучая, сравнивая и сопоставляя произведения разных авторов, составить свой взгляд на соответствующие предметы, явления и проблемы.

Вполне понятно, что характер чтения и восприятия художественных произведений и эстетических или философских трактатов не мог быть идентичен, как неодинаковы были задачи, которые ставил перед собой молодой поэт, обращаясь к чтению столь разных трудов. Даже в пределах того или иного раздела «Росписи» содержатся часто очень разнородные по своей направленности произведения. Сама обширность программы чтения и сложность задач, которые ставил перед собой поэт, требовала систематизации материала, классификации его уже в самом процессе чтения.

К тому же времени, что и «Роспись», относится следующая запись поэта: «Il faut avoir un livre pour inscrire tous les phrases morales en prose ou en vers, qui puissent servir de principes de morale.

Завести книги:

1. Для собственных замечаний во время чтения, для записи всего, что встречается достойного примечания; для разных мыслей.
2. Для выписывания разных пассажей из читаемых авторов.
3. Для журнала чтения или экстрактов.
4. Для отдельных моральных изречений. Экстракты делать из следующих книг:

Из исторических,

Философских (метафизических, моральных и политических),

Из книг натуральной истории,

Литературных,

Российской истории.

Всего на все книг иметь II»¹.

¹ ГПБ, ф. 286, оп.1, ед. хр. 79, л.5 об. Перевод: Необходимо иметь книгу для записи всех моральных изречений в прозе или в стихах, которые могли бы служить правилами нравственности.

Данная запись, если так можно выразиться, представляет собой род программы по «методике чтения». Предполагаемые для «заведения» рабочие тетради образуют две большие группы: тетради «для чтения или экстрактов» и «для выписывания разных пассажей из читаемых авторов». Каждая из этих групп, очевидно, должна была включать еще разделение по тематическому принципу. Экстракты предполагалось делать из исторических, литературных и т. д. трудов, с чем должно было соотноситься и соответствующее количество тетрадей. Выписываемые «пассажи» могли касаться также различных сфер жизни, науки, искусства и т. д., для чего, видимо, также требовалось заведение ряда «книг». Отсюда и общее число — 11. Все ли они были заведены тогда же, или число их несколько изменилось, сейчас сказать с точностью трудно. Но в архиве сохранились относящиеся к различным периодам жизни поэта отдельные тетради с конспектами по истории, мифологии, с конспектами эстетических работ разных авторов и примечаниями к ним Жуковского. То есть, в целом намеченной программе поэт следовал.

Ознакомление с книгами из библиотеки поэта и соотнесение содержащегося в них материала с сохранившимися в архиве записями свидетельствует о колоссальной работе, проделанной Жуковским в этом плане. Одни книги он тщательно конспектирует, из других делает лишь отдельные выписки, к третьим составляет собственные примечания, некоторые лишь бегло просматривает. В то же время даже в пределах одного произведения встречаются иногда и подлежащие выписке «моральные изречения» и просто интересные «пассажи», которые могли пригодиться для будущей работы, и разделы, достойные конспектирования и изучения, и отрывки, требующие «собственных замечаний». Короче говоря, уже в самом процессе чтения материал необходимо было расчленивать и разграничивать для последующей работы над ним. Этому разграничению служили многочисленные знаки и надписи, которые поэт делал на полях, свободных частях страниц, форзацах, обложках и крышках переплетов читаемых им книг. Многие из книг сохранили эти пометки до наших дней и помогают нам более ярко представить не только круг чтения и характер интересов Жуковского, но дают возможность глубже понять своеобразие мировоззрения поэта, проникнуть в его творческую лабораторию, узнать о его неосуществленных творческих планах и намерениях.

С какими же пометами встречаемся мы в книгах библиотеки Жуковского, каково их значение и смысл? Не претендуя на полноту освещения всех вопросов, сделаем попытку систематизировать имеющееся в нашем распоряжении значительное количество наблюдений, накопленных в процессе длительной работы над изучением книг и рукописей поэта.

Чаще всего он использует две традиционные формы выделения текста, соответствующие двум группам намеченных им к «заведению» тетрадей. Это горизонтальное подчеркивание прямой линией

интересующий читателя мысли или ее части и вертикальное отчеркивание прямой линией какой-то части текста. Без этих двух видов помет поэт не обходится почти ни в одной книге, где он вообще делает какие-либо пометки. Их может быть больше или меньше, но есть они непременно.

Горизонтальное подчеркивание используется поэтом обычно при конспектировании или намерении законспектировать читаемый текст, или, как говорит поэт, «сделать экстракт». Как создавались подобные экстракты, мы можем судить на основании сохранившихся в его архиве конспектов трудов Эшенбурга, Баттё и других эстетиков. Книги этих авторов имеются в библиотеке Жуковского. Подчеркнутые в них части текста выписаны в соответствующие тетради и образуют собой сжатый, краткий конспект словами источника, словами оригинала. Это действительно «выжимка», «экстракт» текста. Поэт подчеркивает отдельные, опорные, несущие главную смысловую нагрузку слова, выражения, реже целые фразы и выписывает их в свои «книжки» в оригинале или в переводе, при необходимости дополняя связующими словами или фразами. Цель таких конспектов — максимально точно, и полно, но в то же время кратко воспроизвести в записи авторскую мысль.

Подчеркивания у Жуковского никогда не бывают велики по объему. Целевое назначение их достаточно ясно. Они свидетельствуют либо о намерении законспектировать текст, выбрав из него лишь главное и существенное, либо должны помочь при повторном обращении к произведению сразу отыскать какие-то важные (прежде всего для читателя) опорные, существенные моменты.

Вторую очень значительную группу традиционно используемых помет у Жуковского составляют вертикальные отчеркивания, иногда (правда, достаточно редко) образующие как бы квадратную скобку, охватывающую целостный кусок текста. Эти пометки, в отличие от подчеркиваний, всегда относятся к какому-то достаточно обширному отрывку, характеризующемуся смысловой законченностью. Чаще всего это целый абзац, иногда — группа абзацев. Есть примеры, когда такие вертикальные отчеркивания без прерыва могут следовать одно за другим на протяжении даже нескольких страниц. Значительно реже вертикальной чертой помечаются отдельные предложения или его части. Но неизменно одно — вертикальной линией всегда обозначаются отрывки, имеющие смысловую и логическую завершенность. Последнее особенно наглядно можно проследить на стихотворных текстах, где в таких случаях поэт отчеркивает не только целые строфы, но, в случае их логической или смысловой незавершенности, с помощью вертикальной линии присоединяет к несущей основную смысловую нагрузку строфе или ее части недостающие с этой точки зрения куски из предыдущих или последующих строф.

Знакомство с архивными материалами позволяет утверждать, что отмеченные таким образом куски текста действительно предназначались для разного рода «выписок» или «отрывков» и использовались в последующем для составления разного рода учебных хрестоматий или каких-то тематических подборок. Так, в архиве Жуковского хранится рукопись «Примеры слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей и переведенные на русский язык Василием Жуковским», по времени создания относящаяся к 1804—1805 годам². Очевидно, к той же традиции «выписок» восходят и соответствующие разделы «Собирателя», озаглавленные «Выписки», «Отрывки» и «Мысли», действительно составленные из отдельных отрывков в оригинале или переводе, взятых из различных источников с указанием или без указания автора³. Так, отмеченный в XIX томе собрания сочинений Гердера отрывок, начинающийся словами «Die Poesie lebt im Ohr des Volkes...» отчеркнут Жуковским и без перевода включен в раздел «Выписки» первого номера «Собирателя». Аналогичные отрывки из Гердера, но уже в переводе составителя включены в раздел «Отрывки» («Собиратель», № 2).

Множество подобных выписок в оригинале или в переводе находим мы и в тетрадях учениц Жуковского Марии и Александры Протасовых, тетрадях, служивших, по всей видимости, для учебных целей.

Конечно, не всегда отмеченные вертикальной прямой линией отрывки находили применение. Вероятно, даже не все они выписывались в соответствующие тетради (хотя, видимо, некоторые факты выписок пока еще просто не установлены). Но несомненно одно — отчеркивание вертикальной прямой линией части текста вызывается повышенным интересом Жуковского-читателя, который принимает высказанные в них мысли в целом и считает возможным использовать их в каких-то определенных случаях.

Наряду с вертикальным отчеркиванием одной прямой линией, но несравненно реже его, в книгах поэта можно встретить отчеркивание двумя вертикальными линиями. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы не дают оснований видеть в такой пометке какой-либо отличный от обычного отчеркивания смысл. Речь может идти, так сказать, лишь о «степени интереса», об «удвоенном внимании» читателя к подобному отрывку, о желании еще раз выделить его из ряда других, уже отмеченных обычным способом отрывков.

Однако указанными двумя случаями (конспектирование и выписка) отношение Жуковского-читателя к тексту не могло быть исчерпано. Даже исходя из приводившейся выше «программы», поэт намеревался выделять при знакомстве с книгой и то,

² ГПБ, ф. 286, оп. 1, сд. хр. 16, 42 л.

³ Собиратель, 1829, № 1 (разделы — «Отрывки», «Выписки»); Собиратель, 1829, № 2 (разделы — «Отрывки», «Мысли», «Выписки»).

что «встречается достойного примечания» (то есть требует какого-то дополнительного комментария или пояснения) и записывать «собственные замечания во время чтения». Естественно, что «собственные замечания» могли отражать и положительное и отрицательное отношение к читаемому, и согласие с автором и желание ему возразить. Поэтому во многих книгах Жуковский использует значительно большее количество знаков, чем только отчеркивание и подчеркивание. Причем в ряде случаев, когда количество знаков очень сильно возрастает или поэт намеревается использовать некоторые из них в каком-то не традиционном, имеющем особый оттенок, значении, он дает «расшифровку» использованных знаков, составляет своеобразный их «свод».

В настоящее время нам известны два таких свода. Они находятся в той части библиотеки Жуковского, которая хранится в ИРЛИ (Пушкинский дом). Эти своды интересны прежде всего тем, что выполнены в очень далеко отстоявшие друг от друга периоды и могут рассказать нам не только о том, какие пометки и в каких случаях употреблял поэт, но и о том, менялась ли оставалась постоянной «знаковая система» Жуковского-читателя. Поскольку эти своды сделаны прямо на страницах книг, мы можем конкретно проследить, как вошедшие в них знаки были использованы именно в этих книгах и соотнести эти наблюдения с известными нам пометами в других произведениях.

Первый свод помет сделан Жуковским в двухтомном французском издании работы Д. Юма «Исследование о человеческом познании», вышедшем в свет в 1788 году⁴. Свод повторен дважды. Он сделан на верхних форзацах первого и второго томов. Кроме того, два знака из свода дополнительно вынесены на нижний форзац I тома, и значение одного из них дополнительно уточнено.

Приведем этот свод:

- ? — сомн<нительно>. репр<лехе>
- ** — распротр<раченная> ид<ея>
- NB — expl<орег>
- — гл<авная> ид<ея>
- — в книг.

Как видим, в своде оказались пометки, в большей мере выражающие читательское отношение к тексту, чем рассматривавшиеся выше относительно нейтральные подчеркивания и отчеркивания прямой линией. Здесь уже в самих знаках содержится элемент оценки читаемого. Жуковский сомневается (сомнительно, репрлехе), размышляет (explorer), сопоставляет с фактами, ему уже известными (распространенная идея) и т. д.

Чтение Жуковским произведений Д. Юма может быть отнесено к периоду до 1810 года. Следовательно, к этому периоду относится и приведенный нами свод помет.

⁴ Hume D. Oeuvres philosophiques. Traduite de l'Anglois. A Londres. 1788. T. 1, 2.

Второй свод дан в книге французского моралиста Жозефа Жубера⁵. Он записан на верхней обложке I тома. Вот как поясняет свои знаки сам поэт:

= — *superieurement* original
| — *vrai mais commun*
? — *obscur*
+ — *Faux ou absurde*
| *Prctentieux* | /

Книгу Жубера В. А. Жуковский не мог читать ранее 1842 года. Следовательно, временной разрыв между сводами составляет не менее 30 лет, что позволяет предположить наличие каких-то существенных различий в характере использования знаков. Так ли это на самом деле?

Прежде всего следует заметить, что сводов, подобных этим двум, в книгах В. А. Жуковского могло быть и больше, что некоторые из них, вполне возможно, нам пока просто не известны, хотя количество просмотренных томов из библиотеки Жуковского превышает 4 тысячи. Но здесь возникает еще один вопрос: почему подобных сводов (даже если будут найдены еще несколько) относительно немного, почему их нет, например, в очень богатых маргиналиями поэта трудах Ж.-Ж. Руссо (чтение 1800-х годов), в 37-томном собрании сочинений Виланда (чтение 1805—1807 годов), 36-томном собрании сочинений Гердера (чтение 1815—1820-х годов) и т. д.? И можно ли установить какое-либо отличие в характере чтения Жуковским книг Юма и Жубера (где есть своды) от характера чтения тех же трудов Руссо, Виланда или Гердера (где этих сводов нет)? Пожалуй, можно.

В имеющихся свод книг Жуковский-читатель практически не использует традиционное и достаточно общеупотребительное подчеркивание, широко применяемое им при составлении экстрактов. Здесь подчеркнутые слова и выражения встречаются в единичных случаях, в то время как сравнительно редкие знаки ? и !, а также ряд других, еще более редких, присутствуют здесь в изобилии. Так, например, знак ? один раз использован поэтом при чтении трудов Виланда и ни разу при чтении произведений Гердера. Знак ! не встречается в книгах Виланда и Гердера ни разу. Зато в двухтомнике Юма при общем небольшом объеме книги знаков ? — 10, в двухтомнике Жубера (каждый из томов прочитан лишь наполовину) их уже 42. Здесь же 6 восклицательных знаков, которые, кроме того, иногда удваиваются, утраиваются и сочетаются со знаком вопроса. То же следует сказать и о некоторых других, приведенных в своде знаках.

Короче, количество и, главное, разнообразие использованных Жуковским при чтении знаков в книгах, имеющих своды, необычно велико, чем, по всей видимости, и обусловлено стремление чи-

⁵ Joubert J. *Pensées, essais et maximes*. Paris, 1842. Т. 1, 2.

тателя сделать свод их, который при повторном обращении к книгам (даже при наличии значительного перерыва во времени) позволил бы быстро и безошибочно выбрать из текста нужные отрывки, найти соответствующие места в произведении.

Сразу следует обратить внимание и на то, что не все использованные поэтом в тексте этих книг пометы включены в составленное им же самим описание. Так, в частности, ни в один из приведенных выше сводов не включено горизонтальное подчеркивание, которое, хотя и редко, встречается в обеих книгах. Можно думать, что поэт, считая этот знак общепринятым, общепонятным и для себя постоянным, не нашел нужным специально оговаривать его употребление. Об остальных случаях расхождения между включенными в своды и фактически использованными в книгах Юма и Жубера знаками мы скажем несколько ниже. Сейчас же попытаемся рассмотреть сами своды с учетом того, как конкретно использовал поэт внесенные в них знаки при чтении тех книг, где эти своды даны.

Количество помет, которые выносит в список Жуковский-читатель, в обеих книгах одинаково. Но абсолютно одинаковыми в приведенных сводах являются только две. Это знак ? и две небольшие горизонтальные параллельные черточки на полях. Остальные пометы (их 6) встречаются либо в первом, либо во втором случаях. Но если присмотреться к ним, то можно заметить, что между целым рядом помет (в том числе и тех, которые имеют прямо противоположное значение) существует некая «внутренняя связь». Так, своего рода «производным» от знака, выделяющего мысль оригинальную с точки зрения читателя (=), является приведенный в первом своде знак со значением «распространенная идея». Это две параллельные горизонтальные линии, перечеркнутые такими же параллельными вертикальными или слегка наклонными линиями (≠). Знак создан аналогично употребляемому в математике знаку неравенства (\neq): распространенная идея есть по сути не оригинальная, банальная мысль. Знак этот используется поэтом при чтении достаточно редко. Приведенная во втором своде пометка со значением «faux ou absurde» в виде небольшого крестика, составленного из горизонтальной черточки и пересекающей ее вертикальной или, чаще, слегка наклонной линии, также есть своего рода «производная» от указанной в первом своде пометки со значением «главная идея» в виде небольшой горизонтальной черточки на полях и так далее.

То есть вполне вероятно, что Жуковский, используя свои знаки, избирал их не произвольно, но стремился к тому, чтобы вновь используемый знак мог быть понят через помету уже знакомую, привычную, что способствовало его запоминанию и освобождало от необходимости во всех случаях давать к нему специальное пояснение, как это сделано в сводах.

В первом своде (на книге Юма) пояснения к знакам даны на русском или на французском языках. В одном случае и на рус-

ском ид на французском. Во втором своде (на книге Жубера) — только на французском. Некоторые слова пояснений, как это обычно у Жуковского, даны в сокращении, которое в данном случае не затрудняет прочтения.

Первый знак первого свода — ? . Он расшифрован Жуковским как «сомнительно» или «perplexe». Такое понимание знака традиционно и не расходится с общепринятым значением. В книге Юма он встречается, как уже было упомянуто, 10 раз. В первом томе мы находим его на страницах 82, 85, 100, 227, 237, 239, 251; во втором — на 11, 70 и 87 страницах. Высказывая посредством знака свое сомнение в беспорности, в истинности того или иного положения Юма, Жуковский-читатель в то же время не отвергает категорически ни одно из них, признавая возможным согласиться или отвергнуть означенное вопросом положение по последующем размышлении. Не случайно знак вопроса употребляется в работе Юма и в сочетании с другим знаком — NB, который поэт определяет французским *explorer*, что значит исследовать. Например:

Il s'ensuit de là qu'en prenant ces termes *d'impression* et *d'idée* dans le sens que nous leur avons donné, et en saisant signifier au terme *d'inné* ce qui est original, ou qui n'est copié sur aucune perception précédente, il faudre dire que nos impressions sont innées, et que nos idées ne les sont pas (p. 85) ⁶.

NЗ rite à peine d'être remarqué: et je ne pense pas que pour lui seul il faille réformer notre maxime générale (p. 82) ⁷.

Знак NB общезвестен и широко распространен не только в практике Жуковского-читателя. Буквальное значение его — «заметь хорошо». Поэт пользуется им не только при чтении книг, но ставит и в письмах к друзьям, и в дневниковых заметках, отмечая им все, на что считает нужным обратить свое особое внимание или внимание того, кому адресовалась запись ⁸. Знакомство

⁶ Перевод: «Допуская же термин впечатления и идеи в вышеозначенном смысле и подразумевая под врожденным то, что первично и не скопировано ни с какого предшествующего восприятия, мы можем утверждать, что все наши впечатления врождены, а идеи неврожденны» (Юм Д. Сочинения в 2-х томах. М., 1965, т. 2, с. 25). В дальнейшем перевод работы Юма дается по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁷ Перевод: «Впрочем, данный пример столь исключителен, что едва ли достоин быть принят нами во внимание и не заслуживает того, чтобы мы ради него одного изменили свой общий принцип» (с. 24).

⁸ См., напр., в письмах к А. И. Тургеневу: «NB. По письму твоему вижу, что ты не очень жалуешь Востокова, Грешишь, любезный друг...» (Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х томах. М.—Л., 1959—1960. Т. IV, с. 465. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы); «NB. Замаренные мною строки были написаны перед обедом; после обеда во время варения желудка, догадался я, что их непременно надобно вымарать <...> по той причине, по какой ты не хотел поставить всего имени одного человека в своем письме <...>» (IV, 473); «<...> надобно нам видеться каждый день и ездить ко мне тебе, а не мне к тебе, ибо (важное NB)

с многочисленными записями и маргиналиями поэта позволяет утверждать, что отмеченная NB мысль могла быть, с точки зрения поэта, и верной и сомнительной, но, безусловно, заслуживающей размышления, быть может даже какого-то дополнительного изучения и комментария. Так, например, Жуковский часто прибегал к использованию этого знака при чтении трудов по эстетике Ш. Баттё, где каждому NB в тексте французского эстетика соответствует собственный комментарий Жуковского в «Конспекте», свидетельствующий о стремлении поэта всесторонне осмыслить, исследовать поставленную автором проблему. «Примечания» к NB Жуковского дополняют, углубляют или даже полемизируют с положениями эстетического труда, отмеченными этим знаком⁹.

Однако сомнение в истинности высказываемых положений, отмечаемых при чтении знаком ?, не всегда носит такой сдержанный характер. В некоторых случаях за знаком вопроса может стоять и достаточно активное неприятие Жуковского-читателя, отразившееся в даваемом им пояснении к этому же знаку во втором своде, где поэт определяет его как «obscur» — смутный, неясный, непонятный, заумный. В таком определении отрицательное отношение к отмеченному отрывку проступает достаточно определенно.

Не вдаваясь в подробное рассмотрение характера отношения Жуковского к книге Жубера, нельзя не обратить внимания на то, что резко отрицательное восприятие читателем многих ее разделов, вероятно, могло быть обусловлено принципиальным расхождением взглядов близкого к Дидро и энциклопедистам Ж. Жубера (1754—1824), позволявшего себе скептические высказывания в отношении идеи единого божества и склонного объяснять существование мира самодвижением природы, со взглядами Жуковского, особенно Жуковского 1840—1850-х годов.

Книга Жубера — своего рода «пестрые заметки», подаваемые в виде кратких суждений, следующих одно за другим без строгой системы и касающихся самых различных тем, начиная от размышлений о «себе самом», о человеке и его душе, о женщинах, целомудрии, жизни и смерти и кончая вопросами соотношения духа и материи, религии и веры, свободы, справедливости, законов, форм правления и т. д.

Жуковский читает ее главы далеко не с равным вниманием. Так, из 25 глав I тома пометки содержатся только в предисловии и четырех главах (I, II, III и V). Причем абсолютное большинство

я не намерен понимать лошадей» (IV, 489); то же в дневнике: «Чтобы быть веселым, надобно быть: довольным своим положением, довольным другими, довольным собою.

NB. Среда на это легкие, самые простые и все от нас зависят» (Дневники, с. 50).

⁹ Подробно об этом см. в специальном разделе монографии: Лебедева О. Б. «Принципы литературы» Ш. Баттё в чтении и осмыслении Жуковского.

помет содержится в первых двух главах. Во втором томе пометок совсем немного, и они сосредоточены в двух главах (XXVI и XXXI). Последняя часть второго тома («Переписка») осталась вообще не разрезанной. То есть, судя по всему, интерес к книге падал у читателя по мере углубления в нее.

В книге Жубера знак ? использован 42 раза и часто в сочетании со знаком +, который во втором своде помет определен как faux ou absurde. Эти знаки следуют в некоторых главах читаемой поэтом книги один за другим, иногда по 2, 3 и даже 4 на одной странице. Так, в первой главе, озаглавленной «De dieu, de la creation, de l'immortalité de l'ame, de peines et des recompenses éternelles», на 12 страниц текста знак ? проставлен 19 раз, знак + — 7 раз, в главе второй «De la piété, de la foi, du culte et de la prière» на 17 страниц текста знак ? вписан 12 раз, в третьей «Des livres saints, des prêtres, des jésuites et des jansénistes» на 9 страниц — 5 раз. Например:

p. 91. Dieu est né de Dieu, comme l'image naît de l'objet dans un miroir. +

Nous croyons toujours que Dieu est semblable à nous—mêmes: les innocents l'annoncent indulgent; les haineux le prêchent terrible. +

Dieu est tellement grand et tellement vaste, que, pour le comprendre, il faut le diviser. +

p. 93. Dieu a fait le monde; et quand il ne l'aurait pas fait, et qu'il n'aurait fait que nos âmes? Ce n'est pas l'auteur de tout, c'est le createur des esprits, le maître de nos destinées, que nous sommes surtout enclins et obligés à adorer. ?

p. 97. Sans les idées d'immortalité, la beauté de la vie est ôtée: cela suffit. Quand ces idées, en effet, ne servaient pour le dernier âge qu'un innocent et sérieux amusement! Se bâtir un Olympe, un lieu de paix et de délices, dans l'espace et l'éternité, ne vaudrait il pas mieux que les hochets de la jeunesse et les chateaux de l'âge mûr?...¹⁰ ?

Постоянно соседствующий со знаком ? в книге Жубера знак в виде небольшого крестика (+) со значением «faux ou absurde» (ошибочно или нелепо) — редкий знак у Жуковского. На данном этапе изучения библиотеки поэта и его маргиналий в ней, пожалуй, невозможно назвать ни одной другой книги, где бы этот знак и в том

¹⁰ Перевод: с. 91. Бог рожден от бога, как изображение рождается от предмета в зеркале.

Мы всегда считаем, что бог похож на нас самих: снисходительные объявляют его снисходительным, а злобные — ужасным.

Бог настолько велик и настолько всеобъемлющ, что для того, чтобы его понять, его нужно разделить.

с. 93. Бог создал мир; но что было бы, если бы он его не создал и если бы создал только наши души? Мы особенно склонны и обязаны обожать его не как творца всего сущего, а как создателя духа, властителя наших судеб;

с. 97. Без идеи бессмертия прелесть жизни отнята: этого достаточно. Если бы эти идеи в действительности не были для стариков простым и серьезным развлечением! Строить себе Олимп, место мира и наслаждений в пространстве и вечности, не лучше ли это погрешек юности и замков зрелости?

же значении встречался еще раз. Более того, необходимо отметить, что само включение его в свод (далеко не охватывающий всех использованных в книге помет) могло быть продиктовано именно *необычностью* вложенного в него смысла. Ведь традиционно знак + (плюс) выражает положительную величину, прибавление, присовокупление или, в переносном смысле, преимущество. Именно в таком традиционном понимании Жуковский-читатель использовал его (хотя и не слишком часто) в тексте ряда книг (см., например, замечания Жуковского к произведениям Ж.-Ж. Руссо), оглавлениях поэтических произведений (книжки К. Рамлера, Ф. Клопштока, Ф. Бутервека и др.), непосредственно у заголовков отдельных произведений.

Достаточно распространенным читательским знаком в книгах из библиотеки Жуковского является небольшая горизонтальная черточка, ставящаяся на полях и определяемая в первом своде как «главная идея». Эта помета характерна для Жуковского во все периоды чтения. Он отмечает ею основные положения читаемой работы, ее главные мысли, главные, прежде всего, для самой работы, для ее автора, но вовсе не обязательно принципиально важные и интересные для Жуковского-читателя. Как показывает опыт знакомства с архивными материалами и библиотекой поэта, отрывки текста *только с такой* пометкой очень редко выписываются поэтом для каких-то целей и не сопровождаются его примечаниями.

Интересно отметить, что в «Исследовании о человеческом познании» Д. Юма, на форзаце которого вписан первый свод, этих пометок только в первом томе свыше 100. Во второй свод эта пометка не вошла и в тексте книги Жубера она не встречается ни разу, что, как нам кажется, вполне объяснимо. В очень пестрой по содержанию, не имеющей строгой композиции, составленной из очень разнородных, иногда друг другу противоречащих кратких записей книги «главные идеи» практически невозможно выделить.

Рядом со знаком «главная идея» в первом своде есть еще одна, несколько загадочная по значению пометка, представляющая собой две параллельные горизонтально направленные линии, подобные математическому знаку равенства (=). В обоих вариантах первого свода (в I и II томах) рядом с изображением пометы написано: «в книгу». В работе Юма данный значок встречается всего 5 раз.

Точно такой же знак находится во втором своде и определен как *superieurement original* (сверхоригинально или оригинально в высшей степени). Однако в тексте книги Жубера ни одного такого значка нет. Крайне редко встречается он и в других книгах. Так, среди многочисленных помет в произведениях Виланда (37 томов) он встречается только однажды и по характеру отмеченного им отрывка действительно может быть понят как

знак, направленный на выделение оригинальной, необычной, но заслуживающий внимания читателя мысли. Не случайно и в произведении Виланда «Агатодемон» и один раз из пяти в труде Юма он употреблен в сочетании с вертикальной чертой, обычно употребляемой Жуковским там, где он считает нужным обратить внимание на какую-то целостную мысль автора, а быть может, и выписать ее. Можно предполагать, что и в книге Д. Юма пометкой «в книг.» (=), вероятно, должны были быть отмечены отрывки, достойные, с точки зрения читателя, того, чтобы быть выписанными в одну из книг (тетрадей) для «выписывания пассажей». Вот, например, что отмечает в труде Юма Жуковский с помощью этого небольшого значка:

Si on se contentoit de préférer la philosophie commune à la philosophie =
 profonde et abstraite, sans faire tomber ni blâme ni mépris sur cette der-
 niere, nous devrions peut-être nous conformer en ceci à l'opinion du grand
 membre... (p. 55) ¹¹.

...en comparant ensemble les langues de plusieurs peuples, entre lesquels
 on ne peut soupçonner ni liaison ni commerce, on trouve pourtant une
 correspondance étroite dans les mots qui représentent les idées les plus
 composées; marque certaine que les idées simples dont ils expriment la =
 collection, sont unies par un principe universel, qui exerce son influence sur
 tout le genre humain (p. 87) ¹²

Il se peut que les idées complexes soient suffisamment connues par leurs =
 définitions, qui ne sont que le dénombrement de leurs parties, ou des idées
 simples qui les composent; mais si après avoir résolu ces définitions dans
 leurs idées simples, nous trouvons encore dans l'ambiguïté et dans les ténèbres,
 quelle ressource nous reste-t-il? (p. 181) ¹³

Последний знак первого свода, на который бы мы хотели обратить внимание (образованный, как уже было отмечено, по принципу математического знака неравенства), определяется в своде как «распространенная идея» (≠). Это тоже достаточно редкая пометка в книгах поэта. Даже в труде Юма, к которому

¹¹ Перевод: Если бы большинство людей довольствовались тем, что предпочитало легкую философию отвлеченной и глубокой, не относясь с порицанием или презрением к последней, то, быть может, следовало бы уступить общему мнению <...> (с. 12).

¹² Перевод: Замечено, что в самых различных языках, даже в тех, между которыми нельзя подозревать ни малейшей связи, ни малейшего сообщения, слова, выражающие самые сложные идеи, в значительной мере соответствуют друг другу; это служит надежным доказательством того, что простые идеи, заключенные в сложных, были соединены в силу какого-то общего принципа, оказавшего одинаковое влияние на все человечество (с. 26).

¹³ Перевод: Быть может мы в состоянии хорошо познать сложные идеи с помощью определения, являющегося не чем иным, как перечислением частей или простых идей, из которых составлены сложные. Но когда мы доведем свои определения до самых простых идей и все же будем находить в них некоторую двусмысленность и темноту, какое же средство останется еще в нашем распоряжении? (с. 64).

непосредственно свод относится и где он повторен дважды, она употреблена только раз:

La coutume est le guide principal de la vie humaine, c'est elle seule qui rend nos expériences utiles, en nous montrant, dans la ressemblance des # différentes séries d'événemens, un avenir semblable au passé¹⁴.

К числу редко употребляемых Жуковским знаков следует отнести и помету в виде небольшой наклонной черты (возможно сочетание наклонной черты с вертикальным отчеркиванием), означающую, по определению самого Жуковского, «претенциозно» (pretentieux). В книге Жубера, к которой относится второй список помет, этот знак встречается достаточно часто, везде, где читатель замечает стремление автора найти для выражения своей мысли необычное, подчеркнуто образное выражение. Иногда в подобных случаях Жуковский при чтении помечает соответствующую фразу дополнительно и знаком ?. Например:

p. 92. On sent Dieu avec l'âme, comme on sent l'air avec le corps. | /

p. 92—93. Le Dieu de la métaphysique n'est qu'une idée; mais le Dieu des religions, le Créateur du ciel et la terre, le juge souverain des actions ? /
et des pensées, est une force.

Dieu aime l'âme, et comme il y a un attrait qui porte l'âme à Dieu, il /
y en a un, si j'ose ainsi parler, qui porte Dieu à l'âme.

Dieu fait de l'âme ses délices¹⁵. /

Нужно сказать, что автор «Мыслей и максим» и сам, очевидно, сознает некоторую нисобычность многих своих формулировок, чем, видимо, и объясняются довольно частые оговорки типа: «si j'ose ainsi parler...» и «si l'on peut s'exprimer ainsi...», что действительно производит впечатление не оригинальности, а навязчивого стремления к ней.

Последняя зафиксированная во втором своде пометка — вертикальная прямая линия. О широком применении ее Жуковским при чтении книг мы уже говорили выше. Пояснение, которое дает ей здесь Жуковский, по сути не противоречит нашим наблюдениям над характером ее использования в самых разнообразных книгах. Поэт определяет ее в своде как «vrai mais commun». Главное ее значение vrai — истинно, верно, правильно — обычно характерное для этой пометки, остается и здесь. Но неприятно

¹⁴ Перевод: Привычка есть великий руководитель человеческой жизни. Только этот принцип и делает опыт полезным для нас и побуждает нас ожидать в будущем хода событий, подобного тому, который мы воспринимали в прошлом (с. 47).

¹⁵ Перевод: с. 92. Бога чувствуют душой, как воздух чувствуют телом. с. 92—93. Бог метафизики — только идея, но бог религии — творец неба и земли, верховный судья деяний и мыслей — есть сила.

с. 93. Бог любит душу, и так как существует влечение, которое возносит душу к богу, то есть и влечение, если так можно выразиться, которое влечет бога к душе.

Бог из души делает свое наслаждение.

«мыслей и максим» Жубера в целом, принципиальное расхождение во взглядах автора и читателя находит выражение во второй части пояснения — *mais comment* — но общо, банально. Вот что, например, помечает этой пометкой Жуковский-читатель в книге Жубера:

р. 92. Ce n'est pas l'essence de Dieu, ce n'est pas sa substance; ce sont nos relations avec lui, et ses relations avec nous qu'il nous importe de connaître.

On connaît Dieu par la piété, seule modification de notre âme par laquelle il soit mis à notre portée, et puisse se montrer à nous.

р. 95. L'univers obéit à Dieu, comme le corps obéit à l'âme qui le remplit¹⁶.

Нельзя не отметить, что в книге «Мыслей и максим» количество вертикальных отчеркиваний (пометы относительно нейтральной) значительно. Причем оно начинает превалировать над другими пометами в той части книги, где автор удаляется от проблем, в решении которых он радикально расходится со своим читателем. Так, например, только вертикальные отчеркивания используются Жуковским при чтении XXXI главы «*Jugement littéraires*».

Как и всегда в тех случаях, где прямая вертикальная линия сочетается с каким-либо другим, проставленным на полях знаком оценочного характера, она в своем значении подчиняется ему и играет лишь роль ограничителя, указывая ту часть текста, на которую распространяется отношение, выражаемое посредством знака, эмоционально окрашенного. И в обоих книгах (и Жубера и Юма) мы можем наблюдать достаточно разнообразное сочетание прямого вертикального отчеркивания с уточняющими и конкретизирующими его значение пометами: с крестиком (*faux ou absurde*), вопросительным знаком (*perplexe, obscur*), наклонной линией (*prétentieux*) и так далее.

Иногда в тексте книги Жубера Жуковский-читатель пользуется двойным отчеркиванием, отмечая привлекающий его внимание текст двумя вертикальными линиями на полях. Таких пометок в «Мыслях и максимах» двенадцать. Это число сравнительно велико. В других книгах библиотеки такое двойное отчеркивание встречается значительно реже и обычно выражает крайнюю заинтересованность читателя. Судя по всему, и в книге Жубера смысл пометы тот же, хотя в свод она не включена. Можно думать, что в процессе чтения этот знак (возможно, непронзвольно) заменил собой имеющуюся в своде и отсутствующую в тексте пометку

¹⁶ Перевод: с. 92. Нам важно познать не сущность бога, не его субстанцию, а наше отношение с ним и его отношение с нами.

Бога познают через любовь, единственное состояние нашей души, с помощью которого он становится нам доступен и может предстать перед нами.

с. 95. Вселенная подчиняется богу, как тело подчиняется душе, которой оно наполнено.

в виде двух горизонтальных черточек (*supérieurement original*). Но вполне вероятно и другое предположение, что замена эта была сделана, так сказать, «по необходимости». Дело в том, что Жуковский не принимает в книге французского моралиста не только многие ее содержательные моменты, но и несколько напыщенную, претендующую на изысканность стиля манеру повествования. Поэтому в ряде случаев, даже соглашаясь с мыслью автора, выделяя ее как заслуживающую внимания, как истинную и даже оригинальную, он не может не высказывать своего отрицательного отношения к претенциозности формы, в которой она выражена. И если бы, выделив мысль оригинальную с помощью знака, указанного в своде (=), читатель одновременно пожелал отметить графически и свое неприятие ее стилистического воплощения, он вынужден был бы к двум параллельным горизонтальным линиям присовокупить еще и наклонную черту со значением *prétentieux*. Помета, очевидно, получилась бы излишне усложненной, недостаточно выразительной и четкой. Более привычный и не раз использовавшийся знак в виде двух параллельных вертикальных отчеркиваний в этом случае оказался более удачным, тем более, что он одновременно выполнял и функцию ограничения выделяемого отрывка, и хорошо мог сочетаться с любым экспрессивно окрашенным знаком:

p. 78. Tout ce que j'admire m'est cher, et tout ce qui m'est cher ne peut me devenir indifférent. ||

p. 99. Le dogme que nous demeurerons, pendant l'éternité, tels que nous sommes en mourant, force l'homme d'être à chaque instant tel qu'il veut demeurer toujours. ||

Dieu aime autant chaque homme que tout le genre humain. Le poids et le nombre ne sont rien à ses yeux. Eternel, infini, il n'a que des amours immenses¹⁷. || /

Среди не вошедших в своды, но использованных в процессе чтения книг, эти своды содержащих, следует отметить восклицательный знак в работе Жубера и волнистую вертикальную линию на полях в труде Юма.

Восклицательный знак не является распространенной пометой в практике Жуковского-читателя, и смысл ее может быть понят только в контексте всей остальной, использованной в данном конкретном случае системы знаков, то есть после установления общего характера восприятия всего читаемого текста. Чаще всего восклицательный знак призван лишь подчеркнуть,

¹⁷ Перевод: с. 78. Все, что меня восхищает, мне дорого, и все, что мне дорого, не может стать для меня безразличным.

с. 99. Догма, что мы в течение вечности останемся такими, какими были умирая, понуждает человека каждое мгновение быть таким, каким он хочет оставаться всегда.

Бог столь же любит каждого человека, как и все человечество. Положение и богатство — ничто в его глазах. Вечный и бесконечный он обладает только безмерной любовью.

усилить какое-то, уже заданное этим общим характером восприятия, отношение читателя. Как и на письме, восклицательный знак у Жуковского-читателя может выражать очень разнообразный комплекс эмоций, начиная от восторженного отношения и восхищения и кончая возмущением или иронией. И книга Жубера в этом отношении, пожалуй, наиболее показательна, ибо в ней восклицательный знак ни разу не употреблен самостоятельно, а во всех шести случаях сочетается либо еще с одним или двумя восклицательными знаками, либо со знаком вопроса:

p. 106. L'estime de Dieu, si l'on peut s'exprimer ainsi, est plus facile à obtenir que l'estime des hommes, parce que Dieu nos tient compte de nos ? ! ! efforts.

p. 251. Il faut mourir aimable, si on le peut ¹⁸. ! ! !

И, наконец, последний знак, о котором нам хотелось бы сказать особо,— волнистая вертикально направленная линия. Знак этот в книгах, имеющих знаковые своды, употреблен только однажды. Причем употреблен в сочетании со знаком вопроса, который и определяется общий смысл данной пометы — сомнение, граничащее с неприятием. На с. 100 первого тома работы Д. Юма в главе «Sur la liaison des idées» («Об ассоциации идей») имеется не вошедшее в более поздние издания обширное рассуждение о классицистических единствах. Как утверждает Юм, будучи порождены общим природным эталоном, единства в силу ассоциации идей не только должны быть распространены на все жанры литературы, но, как полагает автор, в эпических жанрах единство действия еще более необходимо, чем в драматургии. Он пишет:

Mais quoique l'unité d'action soit une loi commune à la poésie tant épique que dramatique;... Cependant le genre épique, et les récits en vers, fournissent un fondement de plus à cette règle, pris de ce qu'avant d'entrer en matière, l'auteur est obligé de se former un plan, de ramener son sujet à un point de vue général, et de réunir dans un chef unique, dont il ne doit jamais s'écarter. Cette raison n'a point lieu dans les fictions théâtrales, ou l'auteur est entièrement absorbé par son sujet, et où le spectateur se suppose présent aux actions qu'on lui expose sur la scène;...

(p. 100)¹⁹

Смысл читательской пометки в данном конкретном случае проясняется не только за счет приведенной им расшифровки зна-

¹⁸ Перевод: с. 106. Уважение бога, если так можно выразиться, заслужить легче, чем уважение людей, потому что бог ведет учет нашим усилиям.

с. 251. Нужно умереть приятно, если это возможно.

¹⁹ Перевод: Но, хотя единство действия является общим законом для эпической и драматической поэзии, <...> однако эпический жанр и рассказы в стихах подкрепляют это правило еще одним основанием: прежде, чем войти в материал, автор обязан составить план, свести свой сюжет к общей точке зрения и собрать его в одно целое, от которого он не должен никогда отклоняться. Это основание отсутствует в театральных вымыслах, где автор всецело поглощен своим сюжетом и где зритель воображает себя присутствующим при действиях, которые ему показывают на сцене <...>

ка вопроса в свод. Пониманию ее способствует и наше знакомство с эстетическими принципами поэта. Утверждение Юма, находящееся в полном противоречии с романтической эстетикой, не может быть принято Жуковским.

Вертикальная волнистая линия — широко используемый Жуковским при чтении знак. Причем обычно он используется самостоятельно, без дополнения какими-либо эмоционально окрашенными знаками и всегда означает сомнение, граничащее с неприятием, то есть как бы вбирает в себя оба приведенных в сводах значения знака вопроса: и «сомнительно» или «*reserplex*» и «*obscur*». Эта помета оказалась, видимо, более удобной для практического использования, чем небольшой по величине и мало заметный на полях знак вопроса. (Здесь нельзя сбрасывать со счета и очень мелкий почерк поэта, и привычку работать с очень тонко очиненным карандашом).

Кроме того, знак вопроса, как и другие, самостоятельно, без вертикального отчеркивания используемые знаки, был удобен в книгах небольшого формата и при дробном членении текста на абзацы. В таких, например, как «Мысли и максимы» Жубера, где на странице очень небольшого формата содержится от 5 до 10 абзацев, каждый из которых, как правило, состоит из одного предложения. В книгах с малорасчлененным текстом, где одно предложение иногда простирается на большую часть страницы, а главная мысль его осложнена многими вводными и поясняющими пассажами, какое-то вычленение нужной читателю части фразы было просто необходимо. (Таковы, например, многие произведения Виланда). В таких случаях у волнистой вертикальной линии перед знаком вопроса было то же преимущество, что и у двух параллельных вертикальных отчеркиваний перед двумя горизонтальными черточками на полях, она не только выражала отношение, но одновременно могла ограничить нужный отрывок текста, была более наглядна и выразительна.

Таким образом, знакомство с сохранившимися в библиотеке Жуковского сводами помет и соотнесение указанных в них значений помет с практикой их использования как в тех книгах, к которым эти своды относятся, так и с нашими достаточно многочисленными наблюдениями над характером чтения поэта в целом, позволяет сделать вывод о существовании у Жуковского достаточно стабильной и продуманной системы чтения.

Количество помет, которыми поэт обычно пользуется при чтении, сравнительно невелико. В качестве знака объективно, последовательно и безотносительно к общей оценке книги читателем фиксирующего ее основные положения, обычно используется небольшая горизонтальная черточка, ставящаяся на полях.

В качестве знаков, выражающих положительное отношение поэта к тому или иному положению автора, используются горизонтальные подчеркивания и вертикальные отчеркивания соответствующих отрезков текста одной прямой линией (редко — двумя).

Целевое назначение подчеркнутых (для «экстрактов») и отчеркнутых (для «выписки») отрывков может быть различно, однако общее положительное отношение к отмеченным таким образом частям текста остается постоянным.

В случаях несогласия с отдельными положениями читаемой книги или сомнения в их истинности поэт наиболее часто применяет волнистую вертикальную линию, которая, подобно прямому вертикальному отчеркиванию, может простирается на очень значительные (до нескольких страниц) куски текста.

В случае использования отчеркивания (редко — подчеркивания) в сочетании со знаками, эмоционально окрашенными (описание большинства из них дается поэтом в сводах) акцент ставится на выражаемых этими знаками оценках, а вертикальные отчеркивания и подчеркивания в таких случаях служат лишь средством ограничения той части текста, к которой знак относится.

Принципиальных изменений на протяжении длительного жизненного и творческого пути система знаков Жуковского-читателя не претерпела. Имеющие место различия в степени приятия или неприятия текста не являются принципиальными и при необходимости могут быть легко установлены в общем контексте использованных поэтом при чтении данного произведения знаков.

Раздел I

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ
ЭСТЕТИКИ В. А. ЖУКОВСКОГО

ГЛАВА ПЕРВАЯ

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ «ЭЛЕМЕНТОВ ЛИТЕРАТУРЫ» МАРМОНТЕЛЯ

— 1 —

В составе библиотеки В. А. Жуковского в Томске имеется 17-томное собрание сочинений Ж.-Ф. Мармонтеля¹, изданное в 1787—1788 гг. в Париже². Оно включает «Моральные сказки», «Элементы литературы», романы «Велисарий» и «Инки», перевод «Фарсалии» Лукана, драматические произведения, «Смесь». Многие тома хранят разнообразные пометы Жуковского, обилие которых свидетельствует о его интересе к творчеству Мармонтеля.

Литературная и общественная деятельность Мармонтеля достаточно многообразна. Широкий жанровый диапазон творчества, активное участие в «Энциклопедии», творческие и дружеские связи с Вольтером, Вовенаргом и другими виднейшими просветителями, прогрессивные идеи, развиваемые им в романах, — все это делает его достойным представителем своего века.

Определенную роль сыграл Мармонтель и в развитии классицистической теории искусств. В «Энциклопедии» он возглавил литературный отдел, где помещал свои теоретические статьи. В 1787 г. они были объединены в книгу «Элементы литературы», куда вошла также его «Поэтика». «Элементы литературы», ставшие заметным явлением в истории французской эстетики, имеют форму словаря, статьи которого расположены в алфавитном порядке (поскольку они были написаны для «Энциклопедии»). Они посвящены различным явлениям искусства — от широких эстетических категорий (*Vau, Plaisant, Sublime* и т. д.) до отдельных жанров литературы (*Comédie, Épopée* и т. д.). Чтобы дать возможность читать книгу в логической последовательности, как единый трактат, автор прибавил к ней методический указатель, определяющий порядок глав при чтении.

¹ Мармонтель Жан-Франсуа (1723—1799) — один из деятелей французского Просвещения, участник «Энциклопедии», известный в свое время писатель и теоретик литературы. Автор шести трагедий, «Моральных сказок», романов «Велисарий» (1767) и «Инки, или разрушение Перуанской империи» (1777) и ряда других произведений.

² *Oeuvres complètes de Marmontel, en 17 volumes. Paris, 1787—1788.*

Эстетические воззрения Мармонтеля характерны для второй половины XVIII в., когда классицистическая теория, испытывая влияние просветительской идеологии, утрачивает свою строгую нормативность, обогащается чертами, предвещающими формирование новых направлений в эстетике.

Многочисленные пометы говорят о том, что Жуковский внимательно читал и изучал «Элементы литературы». Его интерес к этому произведению был обусловлен прежде всего самой эпохой начала XIX века, когда эстетические теории западноевропейских просветителей были еще достаточно распространены в России. Они служили основой университетских курсов словесности, в которых Мармонтель принадлежал к числу главных авторитетов, наряду с Баттё и Лагарпом. Русские эстетические трактаты³ во многом следовали теории Мармонтеля. Переводы его сочинений по теории литературы не раз печатались на страницах русских журналов начала прошлого века⁴. Известность Мармонтеля как теоретика сохранялась в России на протяжении довольно длительного периода. В 1836 г. Шевырев в своей «Теории поэзии» рассматривает Мармонтеля в ряду видных теоретиков литературы, подробно останавливаясь на его определении понятия «вкус»⁵.

Для Жуковского в классицистической теории искусств немалое значение имела четкость и упорядоченность; это отвечало стремлению молодого поэта к самообразованию, облегчало работу по приобретению систематических знаний. В 1805 г. Жуковский составил «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты»⁶, где в разделах VII. Эстетика; VIII. Грамматика; IX. Риторика; X. Пиитика; XI. Критика встречаем наряду с трудами Лагарпа, Баттё, Зульцера и других теоретиков *Roétique de Marmontel*. Читая эти книги, имеющиеся в его библиотеке, Жуковский не только делал в них пометы и записи, но и составлял «прибавления» и выписки. Так, работая в 1805—1806 гг. над конспектом сочинения Эшенбурга «*Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*», Жуковский делает на полях замечания, в которых ссылается на других теоретиков, в том числе и на Мармонтеля: «Что такое поэт, каков должен быть поэт, его науки. Marmontel, Encyc-

³ Рижский И. Наука стихотворства. Слб., 1811; Перевошиков В. Опыты о средствах пленять воображение. — Российский музеум, 1815, ч. II, № 4—6 и др.

⁴ Так, в русских переводах появились следующие теоретические сочинения Мармонтеля: О вкусе. (Из «Опыта о вкусе»). — Утренняя заря, 1800, кн. 1; О поэте. Пер. Н. Лунин. (Из «Элементов литературы»). — В сб.: И отдых в пользу. М., 1804; О слоге вообще. Из Мармонтелевой поэтики — Патриот, 1804, март; Красота. (Из «Элементов литературы»). — «В удовольствие и пользу», 1811 и др.

⁵ Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, с. 172 и след.

⁶ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79.

l'opédie, Blair, La Harpe»; «Роды лирической поэзии, Сульцер, Мармонтель, Баттё»⁷.

О большом интересе Жуковского к теории литературы Мармонтеля и глубоком знании ее говорят его планы по теории словесности, относящиеся ко второй половине 1800-х гг.⁸ Они состоят из нескольких разделов, многие из которых связаны с сочинениями Мармонтеля. В разделе «Эпическая поэма» в качестве одного из теоретических источников записана «*Marмонтel Poétique*». Здесь же в списке поэм, предназначенных для разбора, стоит «Фарсала» («Фарсалия» Лукана), с которой Жуковский, видимо, познакомился по переводу Мармонтеля, помещенному в 13 томе его собрания сочинений (там сохранилось много помет Жуковского).

Далее Жуковский намечает целую программу изучения литературы и эстетики по трудам виднейших теоретиков XVIII в. (Зульцер, Аддисон, Баттё, Лагарп и т. д.), среди которых одно из главных мест занимает Мармонтель с его «Элементами литературы». Жуковский указывает в скобках названия статей этого произведения Мармонтеля, намереваясь опереться на них при изучении ряда явлений литературы и искусства. Среди бумаг Жуковского сохранился конспект статьи Мармонтеля «*Ode*»⁹. Он представляет собой почти дословный, с некоторыми купюрами, перевод из «Элементов литературы» (эта статья была помечена Жуковским в оглавлении соответствующего тома собрания сочинений Мармонтеля; она указывается и в планах по эстетике). Видимо, такие конспекты Жуковский собирался составить (или составил) по всем упоминаемым в планах статьям. Статьи Мармонтеля должны были послужить руководством для изучения как основных понятий эстетики, так и отдельных жанров литературы¹⁰.

⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 83, л. 1—9.

⁸ Конспект.

⁹ Конспект, л. 32 об. — 33 об.

¹⁰ В разделе «Общее» Жуковский назвал ряд статей Мармонтеля: *Kunst*. *Werke des Geschmacks* (<нрзб. Марм.> ...*Schön* (Beau Mar.) ...*Nachahmung*. *Wahrheit*. *Wahrscheinlichkeit* (*Vraisembl* <ance> Mar.). В разделе «Страсти и чувства»: «*Teilnehmung* (*Intérêt* Mar.) ...*Rührend*. *Moral*. *Sittlich* (*Mœurs* Mar.) ...*Pathos* (*Pathétique* Mar.) ...*Erhaben* (*Sublime* Mar.). В разделе «Принадлежности изящных произведений»: *Plan* (*Plan* Mar.) ...*Genie* (*Génie* Mar.) ...*Einbildungskraft* (*Imagination* Mar.) ...*Begeisterung* (*Enthousiasme* Mar.) ...*Erfindung* (*Invention* Mar.) ...*Vortrag* (*Style* Mar.). В разделе «Риторика» Жуковским названы только статьи Мармонтеля: *Beredsamkeit* (*Eloquence* Mar. *Rhétorique* etc.) *Rede* (*Harangue* Mar.) *Redner* (*Orateur* Mar.). В разделе «Поэзия»: *Dichtkunst* (*Poésie* Mar.) ... *Poetick* (*Poétique* Mar.) ... *Poetische Sprache* (*Eloquence poétique* Mar.) ... *Dichter* (*Poète* Mar.). Статьи Мармонтеля должны были послужить руководством при изучении ряда жанров: *Trauerspiel* (*Tragédie* Mar.) ... *Comédie* (*Comédie* Mar.) ... *Romanze* (*Ballade* Mar.) ... *Heldengedicht* (*Epopée* Mar. etc.) ... *Wunderbar* (*Merveilleux* Mar., *Fiction* Mar.) ... *Oper* (*Opéra* Mar.) ... *Ode* (*Ode* Mar. etc.) *Hirtengedicht* (*Eglogue* Mar.) ... *Elegie* (*Élégie* Mar.) ... *Fabel* (*Allégorie* Mar.) ... *Erzählung* (*Conte* Mar.) ... *Lehrgedicht* (*Didactique* Mar.) *Satire* *Archilochus* (*Satire* Mar.) ... *Singgedicht* (*Epigramme* Mar.).

Все это дает основание утверждать, что Жуковский не только хорошо знал «Элементы литературы», но и опирался на это произведение при изучении теории искусства.

— 2 —

Пометы Жуковского в «Элементах литературы» Мармонтеля¹¹ очень разнообразны. В основном это подчеркивания в тексте и отчеркивания прямой или волнистой линией. Трижды встречаются короткие горизонтальные черточки на полях (—). В пяти случаях Жуковский поставил NB, семь раз сделал на полях более или менее пространные записи (в томах 6, 7, 8, 10), одна из которых полустерта и совершенно неразборчива (т. 7, с. 370). Некоторые статьи «Элементов литературы» помечены только в оглавлении короткими горизонтальными черточками. Меньше всего помет в 9 томе, где в оглавлении черточкой обозначена статья «Ода». В оглавлениях других томов отмечены статьи «Анакреонтика», «Арнетта», «Баллада» (т. 5); «Кантик», «Песня», «Пение», «Хор» (т. 6); «Дифирамб», «Энтузиазм» (т. 7); «Гимн», «Лирика» (т. 2); «Стансы», «Строфа» (т. 10). Имеются пометы в тексте статей «Критика», «Театральная декламация», «Декорации» (т. 6); «Эклога», «Басня» (т. 1); «Гимн» (т. 8); «Сатира», «Перевод» (т. 10). Пометы во всех томах имеют между собой явное сходство, что показывает их принадлежность к одному времени. Анализ помет позволяет датировать чтение Жуковского 1809 годом (подробнее об этом будет сказано ниже).

Наибольшее количество помет оставил Жуковский в статье «*Declamation théâtrale*» (т. 6), где прослеживается история театрального искусства. Пометы здесь представляют собой главным образом отчеркивания на полях, отмечающие сравнительно небольшие куски текста. Довольно много в тексте и подчеркиваний, которыми Жуковский, видимо, выделяет главное в заинтересовавших его отрывках. Один раз (с. 313) на полях поставлен знак NB, отмечающий мысль, заслуживающую особого внимания и обдумывания. Пометы позволят не только воссоздать целостную картину восприятия Жуковским статьи Мармонтеля, но и прояснить его собственное отношение к вопросам театрального искусства.

В самом начале статьи Жуковский отчеркивает на полях утверждение Мармонтеля, что театральная декламация возникла из пения, а затем подчеркивает основные моменты приводимого Мармонтеlem спора двух теоретиков искусства — Дасье и Дюбо — о роли музыки в античном театре. Жуковским подчеркнута, что древнегреческие актеры имели как бы особую партитуру диалогов, отмечающую модуляции их голоса:

¹¹ Marmontel, v. 5—10.

La Tragédie, dans sa naissance, n'étoit qu'une espèce de choeur, où l'on chantoit des dithyrambes à la louange de Bacchus; et par conséquent la Déclamation tragique fut d'abord un chant musical (p. 300).

Dacier ne fait pas difficulté de dire: C'étoit un assaiement de l'intermède et non de toute la pièce <...> L'abbé du Bos convient que la Déclamation tragique n'étoit point un chant, attendu qu'elle étoit réduite aux moindres intervalles de la voix; mais il prétend que le dialogue lui-même avoit cela de commun avec les choeurs, qu'il étoit soumis à la mesure et au mouvement, et que la modulation en étoit notée (p. 301).

< Трагедия родилась как вид хора, где пели дифирамбы в честь Бахуса; и вследствие этого трагическая декламация была сначала музыкальным пением.

Дасье говорит: музыка была дополнением к интермедии, а не ко всей пьесе <...> Аббат Дюбо соглашается, что трагическая декламация не была пением, так как она была доведена до малейших интервалов голоса: но он считает, что диалог сам имел то сходство с хорами, что он был подчинен мере и движению и что модуляция в нем была размечена. >

Мысль об особой природе театральной декламации явно занимает Жуковского, о чем свидетельствует знак NB на полях с. 313, которым выделено следующее высказывание Мармонтеля:

<...> Les grecs ont cru devoir embellir la Tragédie par le nombre et l'harmonie des vers: pourquoi, si l'on a donné dans tous les temps au style dramatique une cadence marquée, vouloir la bannir de la Déclamation? (p. 313). NB

<...> Греки создали правило украшать трагедию ритмом и гармонией стихов; отчего же, если драматическому стилю всегда придавали подчеркнутый ритм, изгонять его из декламации? >

Жуковский, судя по всему, считает необходимой для театра особую манеру актерской игры, несколько приподнимающую его над обыденной жизнью. Но это отнюдь не означает отказа от правдоподобия. Жуковский отмечает, что употребление масок и котурнов древнегреческими актерами делало их движения скованными, а лица безжизненными, а это, полагает он вслед за Мармонтеlem, не могло не сковывать сценического действия:

A l'égard de l'action sur les théâtres de Rome et d'Athènes, l'expression du visage étoit interdite aux comédiens par l'usage des masques; et quel charme de moins dans leur Déclamation! Pour concevoir comment un usage qui nous paroît si choquant dans le genre noble et pathétique, a pu jamais s'établir chez les anciens, il faut supposer qu'à la faveur de l'étendue de leurs théâtres, la dissonance monstrueuse de ces traits fixes et inanimés avec une action vive et une succession rapide de sentimens souvent opposés, échappoit aux yeux des spectateurs <...> Il falloit donc que l'acteur fût enfermé dans une espèce de statue colossale, qu'il faisoit mouvoir comme par ressorts; et dans cette supposition comment concevoir une action libre et naturelle? (p. 302—303).

On entend dire souvent qu'il n'y a guère dans les arts que des beautés de convention; c'est le moyen de tout confondre; mais, dans les arts d'imitation, la première règle est de ressembler; et cette convention est absurde et barbare, qui tend à corrompre ou à mutiler dans la peinture les beautés de l'original (p. 305).

«Что касается действия в театрах Рима и Афин, выражение лица актеров было закрыто масками; но зато какое очарование в их декламации! Чтобы понять, как обычай, казавшийся нам столь нелепым в патетическом и благородном жанре, смог когда-то утвердиться, надо предположить, что благодаря пространству их театров чудовищный диссонанс этих застывших и безжизненных черт с живым действием и быстрой сменой чувств, часто противоположных, ускользал от глаз зрителей <...> Итак, требовалось, чтобы актер был своего рода статуей, чтобы он двигался, как на пружинах; а в таком случае как представить себе действие свободное и естественное?»

Часто слышишь о том, что в искусстве почти все — только условность; это способ все смешивать: но в искусстве имитации первое правило — быть похожим; и та условность, которая в изображении ведет к порче и уродованию красот оригинала, является абсурдной и варварской.>

Противоположностью античному театру показан театр эпохи Возрождения с его естественностью, порой несколько грубоватой. Реакцией на его излишнюю простоту считает Мармонтель театр французского классицизма, объясняя возникновение его напыщенной декламации тягой зрителей к возвышенному:

Nos salles de spectacle avoient peu d'étendue: on n'eut donc besoin ni des masques, pour grossir les traits et la voix, ni de cothurne exhaussé pour suppléer aux dégradations du lointain. Les acteurs parurent sur la scène dans leurs proportions naturelles; leur jeu fut aussi simple que les vers qu'ils déclamaient; et faute d'art, ils nous indiquèrent cette vérité qui en est le comble <...> Le merveilleux séduit et entraîne la multitude; on se plut à croire que les héros devoient chanter en parlant: on n'avoit vu jusqu'alors sur la scène qu'un naturel inculte et bas, on applaudit avec transport à un artifice brillant et noble (p. 306—307).

<Наши зрительные залы были невелики: потому не было необходимости ни в масках для укрупнения черт, а также усиления голоса, ни в возвышающих котурнах, чтобы возместить расстояние. Актеры появлялись на сцене в своих естественных пропорциях; их игра было столь же проста, как стихи, которые они декламировали; и при недостатке искусства они указывали нам ту истину, которая в нем является вершиной <...> Чудесное пленяет и увлекает толпу; ей нравится верить, что герои должны петь, говоря; до той поры на сцене видели лишь необработанную и низкую простоту, и теперь восторженно приняли блестящие и благородные ухищрения.>

Ни та, ни другая крайность не удовлетворяют Мармонтеля, а вслед за ним, очевидно, и Жуковского. Основной принцип, определяющий тон актерского исполнения, выделяет Жуковский на с. 311. Здесь указывается мера, которой должен руководствоваться актер, чтобы его игра не уродовалась никаким излишеством:

C'est que, par la même raison qu'un tableau destiné à être vu de loin doit être peint à grandes touchés, le ton du Théâtre doit être plus haut, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans la société, où l'on se communique de plus près; mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire, de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs (p. 311).

< На том же основании, почему картина, предназначенная для созерцания издали, должна быть написана крупными мазками, тон театра должен быть выше, произношение отчетливее, чем в общении, но всегда с учетом перспективы, так, чтобы выразительность голоса убавилась до степени натуры, когда он достигнет слуха зрителей. >

Образцом подобного искусства является для Мармонтеля декламация французского актера Барона¹². Он изображен в «Элементах литературы» как смелый новатор, положивший конец всё большему отдалению театра от жизненной правды. Жуковский подчеркивает на полях описание сценического искусства Барона:

<...> l'art ne fit que s'éloigner de plus en plus de la nature, jusqu'à ce qu'un homme extraordinaire osa tout à coup l'y ramener: ce fut Baron, l'élève de Molière et l'instituteur de la belle Déclamation (p. 308).

La Déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement: on reconnut la perfection de l'art, la simplicité et la noblesse réunies; un jeu tranquille, sans froideur; un jeu véhément, impétueux avec décence; des nuances infinies, sans que l'intention de les marquer se fit sentir (p. 309).

<...> искусство все больше отдалялось от природы, пока необыкновенный человек не решился вдруг это прекратить: это был Барон, ученик Мольера и основатель прекрасной декламации.

Декламация Барона вызвала удивление, смешанное с восхищением: совершенством искусства признали простоту, соединенную с благородством; игру спокойную без холодности; игру пылкую, горячую с приличием; бесконечные оттенки — без того, чтобы намерение подчеркнуть их становилось заметно.>

Главное внимание в статье «Déclamation théâtrale» Жуковский уделяет проблемам актерского искусства. Пометы показывают, что он стремился к глубокому и разностороннему осмыслению вопросов о соотношении у актера таланта и мастерства, ума и чувства. Жуковский отмечает, что актеру нужно не только тонко чувствовать свою роль, но при этом и понимать ее разумом:

Celui qui n'a que du sentiment, ne jouie bien que son propre rôle; celui qui joint à l'ame l'intelligence, l'imagination, et l'étude, s'affecte et se peetre de tous les caractères qu'il doit imiter <...> (p. 320).

Тот, кто имеет только чувство, играет хорошо лишь свою собственную роль; тот, кто соединяет с душой рассудок, воображение и выучку, постигает все характеры, которые должен изобразить <...>.

Талант, по мнению Мармонтеля, должен подкрепляться обучением. Жуковский отмечает в статье те источники, из которых актер должен черпать свое искусство. На первое место при этом ставится чтение, которое развивает ум, заставляет работать воображение:

Dans quelles sources le comedien doit la puiser <...>
La premiere est l'éducation. Baron avoit coutume de dire qu'un comedien devoit avoir été nourri sur les genoux des reines: expression peu mé-surée, mais bien sentie.

¹² См. о нем: История западноевропейского театра. Т. 2. М., 1957, с. 222—225; История зарубежного театра. Ч. 1. М., 1971, с. 306.

La seconde seroit l'exemple d'un acteur consommé; mais ces modèles sont rares, et l'on néglige trop la tradition, que seule pourroit les perpétuer (p. 315—316).

La troisième <...> c'est l'étude des monumens de l'antiquité (p. 317).

La quatrième eniin, la plus féconde et la plus négligée, c'est l'étude des originaux, et l'on n'en voit guère que dans les livres (p. 318).

L'étude de l'Histoire et des ouvrages d'imagination, est pour lui ce qu'elle est pour le peintre et pour le sculpteur (p. 319).

Les livres ne présentent point de modèles aux yeux, mais ils en offrent à l'esprit <...> (p. 320).

<Из каких источников актер должен ее <верную идею прекрасной природы> черпать <...>

Первый — воспитание. Барон имел обыкновенне говорить, что актер должен быть вскормлен на коленях королевы; выражение неумеренное, но верное.

Второй -- пример совершенного актера; но эти образцы редки, а традицией, которая одна могла бы их увековечить, слишком пренебрегают.

Третий — изучение памятников античности.

Наконец четвертый, наиболее плодотворный и самый пренебрегаемый. — изучение оригиналов, а их видят почти исключительно в книгах <...>

Изучение истории и произведений воображения есть для актера то же, что для художника и скульптора. Книги не представляют образцов для глаз, но они дают их уму <...>

Актер, по мнению Мармонтеля, должен стремиться к выразительности взгляда, мимики, жестикуляции. Но приемы внешней передачи чувств недостаточны без переживания самого актера, которое делает декламацию естественнее и проще:

<...> il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater: dans les plus violentes même, qui ne sent l'avantage qu'a sur les cris et les éclats, l'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots, ou étouffée par la passion? (p. 322)

Quelles ressources au contraire n'a point sur la scène tragique celui qui joint une voix flexible, sonore et touchante à une figure expressive et majestueuse? (p. 323).

Qu'on ne confonde pas ici une Déclamation simple avec une Déclamation froide: souvent elle n'est froide que pour n'être pas simple; et plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur: elle ne fait point sonner les mots, mais elle fait sentir les choses; elle n'analyse point la passion, mais elle la peint dans toute sa force (p. 325).

Comme le geste suit la parole, ce que j'ai dit de l'une peut s'appliquer à l'autre: la violence de la passion exige beaucoup de gestes, et comporte même les plus expressifs (p. 329).

L'expression des yeux et du visage est l'ame de la Déclamation: c'est là que les passions vont se peindre en caractère de feu <...> Mais ce n'est ni dans les yeux seulement, ni seulement dans les traits que le sentiment doit se peindre: son expression résulte de leur harmonie; et les fils qui les font mouvoir tiennent tous au siège de l'ame (p. 331).

<...> мало существует ситуаций в театре, в которых надо оглушать: даже в самых острых положениях кто не признает преимущества, которое имеет над криком и блеском выразительность голоса, прерываемого рыданиями или сдавленного страстью?

Каких только преимуществ не имеет на трагической сцене тот, кто соединяет гибкий, звучный и трогательный голос с величественной и выразительной фигурой.

Пусть не путают декламацию простую с холодной: часто она холодна только потому, что не проста; а чем она проще, тем восприимчивее к жанру: она не заставляет греметь слова, но заставляет чувствовать вещи; она не анализирует страсть, но рисует ее со всею силой.

Поскольку жест следует слову, то, что сказано об одном, можно применить к другому: неистовая страсть требует много жестов и допускает даже самые выразительные.

Выразительность глаз и лица — душа декламации: именно здесь страсти рисуются с пылом <...> Но чувство выражается не только в глазах или чертах лица: его выразительность вытекает из их гармонии, и нити, движущие ими, сходятся к центру души.>

Главное содержание театрального действия — изображение чувств в их развитии, и цель актера — правдивая передача душевных движений своего героя. Этой цели, как следует из помет Жуковского, подчинено, с его точки зрения, все обучение актера, совершенствование его мастерства:

Nous appelons Jeu mixte ou composé, l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou de plusieurs sentiment réunis. Dans le premier sens tout jeu de théâtre est un jeu mixte <...> Le comédien a donc sentiment au moins trois expressions à réunir, celle du caractère, celle du sentiment et celle de la situation: règle peu connue et encore moins observée <...> Et quel art ne demandent point ces demi-teintes, ces nuances d'un sentiment, répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, sur-tout dans les scènes de dissimulation, où le poète a supposé que ces nuances ne seroient aperçues que des spectateurs, et qu'elles échapperoient à la pénétration des personnages intéressans! (p. 334).

<Мы называем игрой смешанной, или сложной, выражение чувства, изменяемого обстоятельствами, или нескольких чувств вместе. В первом смысле вся игра театра смешанная <...> Итак, актер должен всегда объединять по крайней мере три выражения: чувства, характера и ситуации: правило малоизвестное и еще менее соблюдаемое <...> Какого только искусства не требуют эти полутона, оттенки чувства, встречаемые в выражении противоположных чувств, прежде всего в сценах притворства, где поэт задумал, чтобы эти нюансы были заметны зрителям, но ускользали от пронзительности присутствующих персонажей.>

Не оставляет без внимания Жуковский и ту роль, которая принадлежит в театре поэту — автору пьесы. От него во многом зависит успех театрального представления. Но автор порой затрудняет актеру выполнение его задачи, недостаточно глубоко и правдоподобно изображая чувства героев. А если пьеса несовершенно, ее не спасут никакие ухищрения актеров:

Rien n'est plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'est pas (p. 329).

Mais celui qui sentira dans ses vers la faiblesse de la pensée ou d'expression, ou de l'une et de l'autre, ne manquera pas d'exciter le comédien à les déguiser par le prestige de la Déclamation: le comédien, pour être applaudi, se préfera aisément à l'artifice du poète <...> (p. 327).

Une circonstance plus critique est celle où le poète fait taire l'acteur à contretemps (p. 337).

Le poète ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne sauroit rendre, telle que celle d'un héros moilié (p. 348).

<Нет ничего труднее, чем быть естественным в роли, которая не такова. Тот, кто почувствует в своих стихах слабость мысли, или выражения, или и того и другого, не упустит случая подстрекать актеров скрывать это красотами декламации: актер, чтобы заслужить аплодисменты, легко пойдет на уловку поэта <...>

Самое критическое обстоятельство — то, когда поэт заставляет актеров замолчать некстати.

Поэт никогда не должен представлять ситуаций, которых актер не сможет передать — как, например, эта — с героем, залитым слезами.>

Конечная цель искусства театра — взволновать зрителя, заставить его верить и сопереживать героям. Для достижения этой цели должны быть объединены усилия и автора и актера:

Le but de tous les arts est d'intéresser par l'illusion: dans la Tragédie l'intention du poète est de la produire; l'attente du spectateur est de remplir l'intention du poète et l'attente du spectateur (p. 312).

<Цель всех искусств — вызывать интерес иллюзией: намерение поэта в трагедии — произвести ее, ожидание зрителя — ее испытать, роль актера — исполнить намерение поэта и ожидание зрителя.>

Как образец такого идеального случая взаимодействия автора, актера и зрителя Жуковский отмечает описанный Мармонте-лем эпизод, когда один из зрителей настолько уверовал в реальность происходящего на сцене, что вмешался в ход представления трагедии Т. Корнеля «Ариана»:

Dans la scène où Ariane cherche avec la confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers, Est-ce Megiste, Eglé, qui les rend infidèles? L'actrice vit un homme qui, les yeux en larmes, se penchoit vers elle, et lui crioit d'une voix étouffée: C'est Phedre, c'est Phedre. C'est bien là cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art (p. 328).

<В сцене, когда Ариана со своей наперсницей размышляет, кто может быть ее соперницей, произносятся стихи:

Это Мегиста сделала его неверным? —

актриса увидела человека, который со слезами на глазах кивает ей и кричит прерывающимся голосом: Это Федра, это Федра. Это именно тот крик природы, который одобряет совершенство искусства.>

Пометы Жуковского показывают, что его внимание привлекает прежде всего такая игра, в которой напыщенность декламации вытесняется глубиной передачи чувств, игра психологически тонкая, эмоциональная, вызывающая отклик в душе, а не только в расудке зрителей. Показателен и интерес, проявляемый Жуковским к вопросам сценического искусства, что заставляет вспомнить его театральные отчеты в «Вестнике Европы» 1809 г.

Прямое отношение к пометам в тексте статьи имеют записи Жуковского, сохранившиеся на нижнем форзаце и нижней крышке переплета в этом же томе. Приводим их полностью.

На нижнем форзаце:

Marmontel
Soulzer — Blair
Engel — Odoardo
Mimik

Eckhoff
Вагон — Lesain
Emilia
Хвастун
Рекрутский набор
Винтерзее
Шленсгейм
Дефиниция критики
Идеал критика
О пользе критики
Как должно критиковать
О критике в России

На нижней крышке переплета:

О первом явл<ении?>
Вообще о декл<амации>
Роли Померанцева
Обстоятельства жизни
Роль Одоардо
Роль Шленсгейма
Роль Простодума
Роль отца в Р<екрутском наборе>
Роль Винтерзее
О роли Федры
О игре Жорж
О Декламации вообще
О авторе, актере и зрителе
Балет, живопись и поэзия
Его правила
О Зефире и

Записи сделаны карандашом, как и все пометы в тексте, и довольно четки, за исключением первых четырех строк на нижней крышке переплета. Эти записи вводят нас в круг театральных интересов Жуковского и вместе с пометами в статье «Déclamation théâtrale» дополняют наши представления о взглядах Жуковского на театр.

Два верхних столбца на нижнем форзаце и нижней крышке переплета тесно взаимосвязаны. В них упоминаются одни и те же пьесы или персонажи: «Emilia» («Эмилия Галотти» Лессинга) — «Роль Одоардо»; «Хвастун» (комедия Я. Б. Княжнина) — «Роль Простодума»; «Рекрутский набор» («Великодушие, или Рекрутский набор» Н. Ильина) — «Роль отца в Р<екрутском> наборе»; «Винтерзее» (действующее лицо пьесы А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние») — «Роль Винтерзее»; «Шленсгейм» (герой пьесы Х.-Г. Шписа «Генерал Шленсгейм») — «Роль Шленсгейма». Упоминаемое в третьей строке на нижней крышке переплета имя известного русского актера В. П. Померанцева¹³ (1736—1809) объясняет смысл этого списка ролей и пьес.

¹³ См. о нем: История русского драматического театра, в 7-ми томах. Т. 2. М., 1977, с. 151 и след.

Померанцев был одним из наиболее популярных актеров последней трети XVIII — начала XIX в. Начав выступать с 1766 г., он приобрел большую известность в амплуа «благородных отцов». В перечисленных Жуковским ролях актер имел наибольший успех. Об исполнении Померанцевым роли Одоардо в драме Лессинга писал в свое время Н. М. Карамзин в статье «Эмилия Галотти»: «Г. Померанцев <...> ни в какой роли столько не удивляет нас, как в роли Одоардо. Сам Эггоф, которого игрою восхищался Лессинг, едва ли мог лучше представить его»¹⁴.

Первый столбец на нижней крышке переплета представляет собой, вероятно, план статьи о творчестве Померанцева. В соответствии с этим планом статья должна строиться следующим образом: после рассказа о первом появлении Померанцева на сцене — рассуждения о декламации вообще (видимо, на примере Померанцева); затем — анализ ролей, в которых выступал актер; и наконец — биографический очерк. Этот план еще очень нестроен. набросан он, как уже указано выше, неразборчивым почерком и отличается своим видом от остальных записей. Это наводит на мысль, что между написанием этого плана и всего остального прошло некоторое время. Чуть отступив, Жуковский в следующем абзаце перечислил пять ролей, которые, видимо, собирался проанализировать в своей статье. Таким образом был распространен записанный в плане пункт «Роли Померанцева». Пьесы, в которых выступал этот актер, очень различны по своей художественной ценности. Одни из них — такие, как «Эмилия Галотти» Лессинга, «Великодушные, или Рекрутский набор» Ильина — были замечательным явлением в истории театра; другие — прежде всего драмы Коцебу и писателей, близких ему по духу (например, Шписа), — хотя и пользовались в то время огромной популярностью, но не имели ни глубокого содержания, ни художественных достоинств. Успех таких пьес объяснялся умением их авторов попасть в тон настроению публики, спекулируя на злободневных темах и запутанности сюжета. Только талант великого актера, такого, как Померанцев, мог придать ролям в подобных пьесах жизненность и глубину.

Необходимо напомнить, что именно роли «благородных отцов», которые с таким успехом играл Померанцев, чаще всего несли наибольшую идейную нагрузку, воплощая гуманистическое содержание буржуазной драмы конца XVIII — начала XIX вв. Такими были названные Жуковским роли Одоардо в «Эмилии Галотти», Простодума в «Хвастуне», Абрама в «Рекрутском наборе».

Первый столбец на нижнем форзаце также, по-видимому, связан с планом статьи. Здесь Жуковский конкретизирует пункт «вообще о декламации». Как это было характерно для критических статей Жуковского, началом предполагавшейся статьи, ве-

¹⁴ Карамзин Н. М. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М.—Л., 1964, с. 87.

роятно, должна была послужить теоретическая часть, при написании которой автору призваны были помочь труды упоминаемых здесь эстетиков, представителей просветительского классицизма — Мармонтеля, Зульцера, Блера, Энгеля (примечательно, что имя Мармонтеля названо первым).

Под словом «Mimik» здесь следует, очевидно, подразумевать «Idéen zu einer Mimik» Энгеля. Это произведение имелось в библиотеке молодого поэта¹⁵ и сохранило следы его внимательного чтения. Множество помет здесь связано с описанием актерской манеры Экгофа. В связи с этим отнюдь не случайным представляется выбор следующих далее имен Барона, Лекена, Экгофа. Этим актерам принадлежит заслуга преобразования сценического искусства Франции и Германии. Мишель Барон (1653—1729) первым отважился посягнуть на ходульное искусство классицистического театра: он жертвовал мелодией стиха во имя его смысла, стремясь к естественности и простоте исполнения, активно использовал приемы «немой игры». Анри Луи Лекен (1729—1778)¹⁶ был одним из наиболее талантливых и прогрессивных сторонников и продолжателей реформы Барона. Он добивался соответствия костюмов и декораций смыслу пьесы. Вслед за Бароном он стремился подчеркивать содержание, а не звучание стихов, но не впадать при этом в обыденный тон, как это случалось у Барона. Лекен оставил «Мемуары», которые были хорошо известны Жуковскому. В августе 1805 г. он писал А. И. Тургеневу: «Пришли, пожалуйста, мои книги: Histoire d'Amérique два тома, Memoires de Lecain, Catalogue de Laharpe, Beispielsammlung»¹⁷.

Конрад Экгоф (1720—1778)¹⁸ во многом подготовил переход немецкого театра от классицистической манеры к жизненному правдоподобию в изображении чувств. Экгоф был любимым актером Лессинга и воплощал на сцене его идеи. Игра Экгофа отличалась естественностью исполнения и высокой сценической техникой. Наибольшей его удачей была роль Одоардо в «Эмилии Галотти» — не случайно Карамзин сравнивал с ним Померанцева именно в этой роли.

Непосредственным толчком к возникновению замысла статьи о Померанцеве, покинувшем сцену уже в 1807 г., очевидно, послужила смерть актера 27 января (7 февраля) 1809 г., что позволяет установить одну из вех в датировке этих записей Жуковского.

Статья о Померанцеве осталась по каким-то причинам не написанной. Вероятно, реализации намеченного плана помешали другие творческие замыслы Жуковского.

¹⁵ Engels Schriften. 7. Band. Berlin, 1804.

¹⁶ См. о нем: Де й ч А. И. Ф.-Ж. Тальма. М., 1973, с. 11; История западноевропейского театра. Т. 2, с. 242—255; История зарубежного театра. Ч. 1, с. 309—311.

¹⁷ Письма к А. И. Тургеневу, с. 5.

¹⁸ См. о нем: История западноевропейского театра. Т. 2, с. 522—527; История зарубежного театра. Ч. 1, с. 350—351.

Один из таких замыслов отражен в тех же записях на нижней крышке переплета (строки 4—7 снизу). Это план статьи Жуковского «Девушка Жорж в роли Федры», напечатанной в 1809 г. в «Вестнике Европы» наряду с другими театральными рецензиями под общим заглавием «Московские записки». Построение статьи о Жорж в роли Федры почти в точности соответствует этому плану, отличаясь лишь несколько иным порядком расположения частей. Статья вносит еще одно дополнение в датировку записей Жуковского. Как отмечает поэт в самом ее начале, первый раз он видел Жорж в роли Федры 4 ноября 1809 г. Следовательно, план статьи не мог быть написан раньше этого срока. Поскольку записи на форзаце и нижней крышке переплета скорее всего делались не прежде, чем было начато чтение самой книги, естественно предположить, что статья Мармонтеля «*Déclamation théâtrale*» читалась в период от января до ноября 1809 г. или чуть раньше.

В статье Жуковского о Жорж-Федре видны некоторые следы влияния Мармонтеля. Это проявилось не только в требовании «следовать натуре», характерном для Мармонтеля, как и для других просветителей, но и еще в целом ряде моментов более конкретных. Роль Федры Жуковский характеризует как изображение постоянного накала одной страсти, изменяющейся лишь в некоторых оттенках. Подобным образом Мармонтель описывает монолог Камиллы в «Горации» Корнеля (отчеркнуто Жуковским):

Rien de plus varié dans les détails que le monologue de Camille au quatrième acte des Horaces; mais sa douleur est un sentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau (p. 333).

<Нет ничего разнообразнее в деталях, чем монолог Камиллы в 4 акте «Горации»; но ее горе — непрерывное чувство, служащее как бы фоном этой картины.>

Представляется также, что при написании театральных рецензий, в которых Жуковский важное место отводил именно анализу исполнительского мастерства Жорж, помогали отмеченные им рассуждения Мармонтеля о технике актеров, о «немой игре». Не случайно особенно заметно влияние Мармонтеля в той части статьи о Жорж в роли Федры, которая посвящена сценической декламации. Читая статью Мармонтеля, Жуковский отчеркнул и пометил знаком NB сформулированное Мармонтеlem требование особой, приподнятой манеры сценического исполнения, отличающейся от обычного поведения и речи. Эту мысль Жуковский отстаивает и в своей статье: «<...> Можно ли читать стихи как прозу, и особливо стихи трагические? Стихи <...> были бы <...> испорчены простою прозаическою декламациею; простота обыкновенного разговора не может согласоваться с пышностью стихотворною...»¹⁹. Жуковский, как и Мармонтель, упоминает

¹⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12 томах. Т. 9. Спб., 1902, с. 169—170. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы (ПСС, IX, 169—170).

о древнегреческой трагедии, где декламация «весьма близко подходила к пению» (с. 169). Доказывая необходимость приподнятой, торжественной манеры декламации, чем-то сходной с пением, Жуковский в некоторой степени защищал актерскую манеру Жорж. Высоко оценивая мастерство актрисы, Жуковский осуждает другое — ее внутреннюю холодность, равнодушие.

Последние три строчки записей Жуковского на нижней крышке переплета («Балет, живопись и поэзия. Его правила. Зефир и <Флора?>»), видимо, также являются наброском плана задуманной Жуковским статьи. Такая статья о балете не была написана. Отголоском этого замысла является заметка Жуковского в «Московских записках», посвященная искусству знаменитого французского танцовщика Дюпора, с 1808 г. выступавшего в России. Заметка перекликается с последним пунктом плана, где упоминается, очевидно, балет «Зефир и Флора», поставленный Дидло в 1808 г. Партию Зефира в балете с триумфом исполнял Дюпор, благодаря чему с его именем тесно связали имя его героя. Зефиром называли Дюпора в посвященных ему стихах, в театральных рецензиях. Так именует его в своей заметке и Жуковский.

Рассмотренные записи Жуковского дают представление об интенсивности его журнальной работы в 1809 г., о богатстве и разнообразии замыслов, широте интересов и эрудиции. Они говорят о хорошем знании теории и истории театрального искусства, об осведомленности Жуковского в событиях жизни московского театра. Жуковский не только имел несомненный дар тонкого театрального критика (о чем свидетельствуют его статьи), но и стремился подкрепить его основательной теоретической подготовкой. В этом, как показывают записанные им планы, он опирался на таких авторов, как Зульцер, Блер, Энгель, Мармонтель. Симпатии Жуковского как в теории, так и в практике театра вполне определенные. Молодому поэту, находившемуся под влиянием эстетики просветителей, импонирует такая актерская манера, которая в наибольшей степени отвечает их теории. Не случайно его интересует игра В. П. Померанцева, соединявшего правдивое изображение чувств с идейной наполненностью, огромный талант с актерской техникой, продуманность исполнения с внутренним переживанием своей роли. С таких позиций подошел Жуковский и к оценке игры Жорж. Он справедливо отметил основной недостаток ее сценической манеры — тяготение к внешним эффектам без глубокого осознания роли, без душевного волнения.

Статьи Жуковского еще несут на себе отпечаток классицистических взглядов на театр. Одним из важных примеров этого служит занимающий у него большое место тезис о необходимости особой театральной манеры, который был основополагающим в сценической эстетике классицизма. Но воззрения Жуковского не укладываются в рамки классицистической (и во многом близкой к ней просветительской) теории театрального искусства. На первый план в его статьях выступает то, что у Мармонтеля не являет-

ся главным, — пристальное внимание к изображению на сцене чувств. Читая «Элементы литературы», Жуковский тщательно отмечает моменты, связанные именно с передачей в трагедии душевных состояний героев. Черпая из статьи Мармонтеля нужные сведения, умело применяя их при анализе реальных явлений театральной жизни, Жуковский не ограничивается теорией Мармонтеля и других просветителей, а в своей практике уже в 1809 г. в значительной степени преодолевает ее под влиянием сентиментальных и зарождающихся романтических воззрений на театр. Но значение «Элементов литературы» Мармонтеля для формирования взглядов Жуковского на театр, отразившееся, в частности, в статьях о Жорж, несомненно. В пользу этого говорит уже тот факт, что планы статей помещены именно в соответствующем томе собрания сочинений Мармонтеля.

— 3 —

В этом же томе находится статья «Critique», в которой Жуковским сделано много помет. Статья состоит из введения и трех разделов: «Критика в науке», «Критика в механических искусствах», «Критика в свободных художествах». Пометы есть во вводной части статьи, а также в третьем разделе, где их особенно много.

Во введении даны два определения критики — как науки, восстанавливающей и изучающей произведения древней литературы, и как исследования и оценки человеческих творений в различных областях. Мармонтель выделяет три таких области — науки, механические искусства и свободные художества. Жуковский отмечает эти исходные положения статьи. Второе определение критики, как основное, выделено им особо.

D'abord on appelle Critique ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la Littérature ancienne (p. 221).

Le second point de vue de la Critique, est de la considérer comme un examen éclairé et un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être comprises sous trois chefs principaux: les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts mécaniques <...> (p. 223).

<Во-первых, критика — тот род занятий, которому мы обязаны восстановлением древней литературы.

Во-вторых, это просвещенное исследование и беспристрастная оценка человеческих произведений. Все они делятся на три разряда — науки, механические искусства и свободные художества.>

Все остальные пометы расположены в разделе «Критика в свободных художествах». Основное внимание уделяет Жуковский вопросу об «идеале» — той духовной модели, которая служит образцом для художника и с которой критик сравнивает его содание:

L'esprit <...> se forme d'une multitude de beautés éparces un tout idéal qui les rassemble (p. 236).

<...> Et Phidias lui-même, lorsqu'il modéloit la figure de Jupiter ou de Minerve, n'avoit devant les yeux personne dont il prit la ressemblance; mais il avoit dans l'esprit une certaine image de la beauté par excellence, sur laquelle étoient comme attachés les yeux de sa pensée (p. 237).

<Сознание <...> создаст себе из множества разрозненных красот целостный идеал, который их объединяет.

<...> Фидий, творя фигуры Юпитера или Минервы, не имел перед глазами образца для копирования; но он имел в уме некий образец красоты, на который был обращен его мысленный взор.>

Понятие «идеала» является у Мармонтеля исходным в определении совершенства критиков: он выделяет среди них три разряда в соответствии с тем критерием, по которому они оценивают произведения искусства. Лучший критик судит с позиций «идеала»; критик второго ранга сравнивает новое произведение с уже существующими; невежественный критик не способен и на такое сравнение:

C'est à ce modèle intellectuel, au dessus de toutes les productions existantes, que l'on doit rapporter tous les ouvrages de genie en tous genres. Le Critique supérieur doit donc avoir dans son imagination autant de modèles qu'il y a de genres différens. Le Critique subalterne est celui qui, n'ayant pas de quoi se former ces modèles transcendans, rapporte tout, dans ses jugemens, aux productions existantes. Le Critique ignorant est celui qui ne connoît point ou qui connoît mal ces objets de comparaison. C'est le plus ou le moins de justesse, de force, d'étendue dans l'esprit, de sensibilité dans l'ame, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modèles, et les rangs parmi les Critiques (p. 237).

<К такой мысленной модели, превосходящей все существующие произведения, надо приводить все творения любого жанра. Высший критик должен иметь в своем воображении столько моделей, сколько есть жанров. Критик второстепенный есть тот, кто, не умея создать эти высшие модели, все в своих суждениях сводит к существующим произведениям. Критик невежественный не знает или плохо знает объекты сравнения. Больше или меньше справедливости, силы, широты в уме, чувства в душе, жара в воображении — вот что отмечает различия моделей и ранги критиков.>

Жуковский выделяет слова Мармонтеля о том, что каждый человек является своего рода критиком, отличаясь от профессионала лишь «стихийностью», субъективностью оценок:

L'opinion publique est comme un fleuve qui coule sans cesse et qui depose son limon <...> A l'égard des particuliers qui n'ont que les pretentions pour titres, la liberté de se tromper avec confiance est un privilège auquel ils doivent se borner, et nous n'avons garde d'y porter atteinte. Mais le Critique de profession n'aspirat-il qu'à être médiocre, seroit encore obligé d'être instruit <...> (p. 262).

Je viens d'exposer les principes; c'est au lecteur à les appliquer: il sait à que poids il doit peser Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien en fait d'Eloquence; Aristote, Horace et Pope en fait de Poésie (p. 263).

<Общественное мнение — как река, непрерывно текущая и откладывающая ил <...> Что касается частных лиц, свобода ошибаться есть их привилегия, которой мы не ущемляем. Но профессиональный критик, не желающий быть посредственным, должен быть еще и сведущим <...>

Я изложил принципы, чтобы читатель их применял: он знает вес Цицерона, Лонгина, Петрония, Квинтилиана в красноречии, Аристотеля, Горация, Попа в поэзии.>

Жуковского привлекает высказанная Мармонтеlem мысль о том, что критик должен иметь хотя бы зачатки таланта в той сфере, к которой относится оцениваемое им произведение. Так, критик, исследующий творчество оратора, должен быть красноречив; критик в области моральной философии — добродетелен. Кроме того, здесь проявляется характерный для молодого Жуковского интерес к вопросам морали, а также к красноречию (очевидно, это связано с работой по выработке своего художественного слога):

Il s'ensuit qu'un grand Critique en Eloquence doit pouvoir être éloquent lui-même. Osons le dire à l'avantage des ames sensibles, celui qui se pénètre vivement du beau, du touchant, du sublime, n'est pas loin de l'exprimer. (p. 249).

<...> un Critique en Morale doit avoir en lui, sinon les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. (p. 250).

Quoique le type intellectuel d'après lequel un Critique supérieur juge la Morale et l'Eloquence, entre essentiellement dans le modèle auquel doit se rapporter la Poésic, il s'en faut bien qu'il suffise à la perfection de celui-ci: combien l'idée collective et complète de la Poésie n'embrasse-t-elle pas de genres différens et de modèles particuliers! (p. 255).

<Из этого следует, что великий критик в красноречии должен быть сам красноречивым. Дерзая сказать, что те, кто живо проникаются прекрасным, трогательным, возвышенным, недалеки от того, чтобы это выразить.

<...> критик в морали должен иметь хотя бы зачаток добродетелей.

Хотя интеллектуальный образец, по которому высший критик судит мораль и красноречие, входит главным образом в модель, с которой должна соотноситься поэзия, будет ли достаточно того, насколько всеобщая и полная идея поэзии охватывает различные жанры и частные модели!>

Внимание Жуковского привлекли рассуждения Мармонтеля о соотношении разума и чувства в искусстве и в критике. Автор «Элементов литературы» считает, что разум здесь не играет главной роли: чувство может регулироваться, но не заменяться разумом. Для верной оценки произведения истинного искусства критику недостаточно обладать острым умом — ему необходимо иметь чувство:

Tous les Arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion: dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le sentiment dans la plupart; et l'esprit qui influe sur tous ne préside sur aucun (p. 237).

L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connoit l'art de convaincre, non celui de persuader; l'art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut critiquer le rhéteur, le sophiste; mais le coeur seul peut juger l'orateur (p. 248).

<Не все искусства требуют соединения этих качеств в равной пропорции: в одних решает инструмент, в других — изображение, в большинстве — чувство; а разум, влияющий на все, нигде не превнствует.

Ум только наполовину судья. Он умсет убеждать, но не внушать, обольщать, но не волновать. Ум может критиковать ритора; но лишь сердце может судить оратора.>

На нижнем форзаце тома в числе других записей Жуковского, приведенных выше, есть четыре строки, имеющие прямое отношение к статье «Critique»:

Дефиниция Критики
Идеал Критика
Как должно критиковать
О критике в России

Это не что иное, как план статьи Жуковского «О критике», которая была напечатана в № 21 «Вестника Европы» за 1809 год. Случайно ли этот план был записан им после прочтения статьи Мармонтеля? Нам представляется, что нет. Работая над статьей, Жуковский, по своему обыкновению, изучал теорию интересующего его вопроса. Немаловажную роль при этом сыграла и статья Мармонтеля «Critique».

Цель критики Жуковский видит в распространении «вкуса» — «чувства и знания красоты в произведениях искусства» (ПСС, IX, 96). Вкус основывается на «идеале», который создается в воображении критика из обобщения наблюдаемых им черт прекрасного: «...В душе его существует собственный идеал совершенства, составленный из всех красот, замеченных им в произведениях изящного, идеал, с которым он сравнивает всякое новое произведение художника ...» (ПСС, IX, 97). Вспомним, что на с. 236 у Мармонтеля Жуковский подчеркнул очень сходные по смыслу слова о природе «идеала»: «Сознание создает себе из множества разрозненных красот целостный идеал, который их объединяет». Жуковский, как и Мармонтель, подчеркивает иррациональность идеала и, следовательно, вкуса: образованный вкус «всегда основывается на чувстве и только управляет бывает рассудком» (ПСС, IX, 97). Как Мармонтель, так и Жуковский отрицают необходимость строгого следования правилам искусства. Жуковский: «Он <критик.— Н. Р.> знает все правила искусства, знаком с превосходнейшими образцами изящного; но в суждениях своих не подчиняется рабски ни образцам, ни правилам...» (ПСС, IX, 97). Мармонтель противопоставляет типы критиков по степени их свободы от гнета правил:

<...> Le Critique superieur laisse au génie toute sa liberté: il ne lui demande que de grandes choses, et l'encourage à les produire. Le Critique subalterne l'accoutume au joug des regles; il n'en exige que l'exactitude, et il n'en tire qu'une obéissance froide et qu'une servile imitation (p. 268).
<...> Высший критик оставляет гению полную свободу: он требует от него только великих вещей и поощряет их создание. Критик второстепенный подчиняет его гнету правил; он требует только точности, холодного послушания и рабского подражания.>

Но идеал в понимании Мармонтеля все же еще связан с требованиями классицистической эстетики, а именно с жанровой регламентацией искусства. Автор «Элементов литературы» считает, что каждому жанру присущ особый идеал прекрасного: «Высший критик должен иметь в своем воображении столько моделей, сколько есть различных жанров» (р. 237). Не случайно Мармонтель настаивает на том, что критик непременно должен быть образованным. Знания составляют существенную часть такого идеального образа критика, который рисуется в статье Мармонтеля. Именно образованность ставит, по его мнению, профессионального критика выше любого читателя или зрителя. Для Жуковского же образованность критика явно не так важна, как непосредственное чувство. Он подхватывает и развивает мысль о том, что «те, кто живо проникают: прекрасным, трогательным, возвышенным, недалеко от того, чтобы это выразить» (р. 249). В своей статье «О критике» Жуковский приходит к выводу, что чувство прекрасного роднит любого человека с гением: «Способность восхищаться красотой, способность угадывать тот путь, по которому творческий гений дошел до своей цели, т. е. до произведения изящного, не есть еще творческий гений,— она степень ниже; не всякому дано от природы производить великое; но тот ближе всех к великому, кто лучше других угадывает его тайны» (ПСС, IX, 98).

Большое значение имеет для Жуковского, кроме того, нравственный облик критика. Критик должен быть добродетелен: «Истинный критик должен быть <...> и сам морально добрым, или по крайней мере иметь в душе своей решительное расположение к добру <...>» (ПСС, IX, 97). Эти слова Жуковского непосредственно перекликаются с подчеркнутым им высказыванием Мармонтеля на с. 250: «Критик <...> должен иметь если не сами добродетели, то хотя бы их зачаток».

Рассуждения о моральной основе критики занимают одно из центральных мест в статье Жуковского. По мнению Н. И. Мордовченко, здесь отразились мысли Зульцера о нравственной пользе поэзии²⁰. Внимание Жуковского к моральному аспекту критики, как и самый его интерес к критике вообще (критика — действительность эстетики), говорит о его просветительских воззрениях. В их формировании определенную роль сыграли различные теоретики, в том числе, конечно, и Зульцер. Но несомненно, что свое влияние на Жуковского оказал и Мармонтель.

«Чтобы судить о произведениях искусства,— пишет в своей статье Жуковский,— которые не иное что, как подражание природе, надлежит хорошо быть знакомым и с самим предметом подражания — с природою» (ПСС, IX, 97). Сходную мысль находил он у Мармонтеля:

²⁰ Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX в. М.—Л., 1959, с. 120.

On ne juge point un tableau d'après des tableaux <...> C'est <...> la nature qu'il faut avoir étudiée pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même est imparfaite; il faut donc aussi avoir étudié les chef-d'oeuvres de l'art, pour être en état de critiquer <...> l'imitation et le modèle (p. 246).

<О картине не судят по другим картинам <...> Это <...> именно природу надо изучить, чтобы судить о подражании. Но природа сама по себе несовершенна; надо еще изучить шедевры искусства, чтобы быть в состоянии критиковать <...> подражание и образец.>

Рассуждения Мармонтеля и Жуковского обнаруживают определенную близость. Но при всем сходстве некоторых моментов акценты у двух авторов расставлены по-разному. Мармонтель учит как бы корректировать, дополнять природу искусством (классицистический принцип подражания «изящной природе»). Жуковский, напротив, призывает оценивать произведения искусства с точки зрения верности природе: «...будет ли в состоянии критик определить достоинство стихотворца в изображении страстей, если ни действия страстей, ни тайны характеров, которые надлежит наблюдать в самом человеке, ему не известны? Заметит ли он верность или неверность в изображении физической природы, если иногда сам не восхищался ее красотою?..» (с. 97). Здесь Жуковский явно отталкивается от классицистической теории, верность которой в этом важном пункте сохраняет Мармонтель.

Таким образом, разрабатывая проблемы критики, Жуковский знакомится со статьей Мармонтеля «Critique» в «Элементах литературы» и демонстрирует в своей статье «О критике» весьма противоречивое отношение к теории Мармонтеля. В некоторых важных моментах Жуковский явно соглашается с ним (например, в вопросе о моральной роли критики), в чем-то уточняет и развивает его мысли, опираясь на других теоретиков (в понимании «идеала», в оценке значения непосредственного чувства для критика), а кое-где и отталкивается от классицистической теории (проблема верности природе или подражания «изящной природе»). Во многом опираясь на теорию просветительского классицизма, Жуковский одновременно ее перерабатывает, изменяет, придавая ей новые черты под влиянием сентиментально-романтических тенденций развития русской литературы.

— 4 —

В 7 томе собрания сочинений Мармонтеля пометы Жуковского имеются в статьях «Eglogue» и «Fable».

Внимание Жуковского к статье «Eglogue» не случайно. Упомянувшиеся выше планы эстетического самообразования молодого поэта²¹ показывают, что эту статью он собирался изучить и, видимо, составить ее конспект. Интерес Жуковского к жанру

²¹ Конспект.

эклоги представляется закономерным в контексте его интенсивных жанровых исканий первого десятилетия XIX века, в процессе которых поэт обращался и к буколической поэзии (переводной и оригинальной идиллии).

В статье сделаны три пометы. Жуковский подчеркивает на полях определение пасторальной поэзии как «изображения счастливейшего состояния жизни». Мармонтель спорит с одним из переводчиков эклог Вергилия, который считает, что главное содержание этих стихотворений составляют аллюзии, прикрытые иносказанием. Сам же автор «Элементов литературы» придерживается того мнения, что аллегория вредит эклоге, неорганична для нее. Аллюзии, считает он, не могут составлять главный смысл эклоги:

L'objet de la Poésie pastorale me semble devoir être de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir, et de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion (p. 69).

Mais ne confondons pas l'intérêt relatif et passager des allusions avec l'intérêt essentiel et durable de la chose (p. 71).

<Цель пасторальной поэзии — изображение счастливейшего состояния, которым только можно людям наслаждаться, и доставление радости очарованием иллюзий.

Но не будем смешивать относительный и преходящий интерес аллюзий с существенным и прочным интересом вещи.>

Далее Мармонтель цитирует Ламотта, считающего, что автор эклоги должен стремиться в своем стихотворении к изложению определенной идеи, которая проводится через пасторальный диалог или сценку. Мармонтель спорит с этим мнением, полагая, что в самом назначении этого жанра — показать преимущества невинной и мирной жизни людей, близких к природе, — заключен уже достаточный идейный смысл. Жуковский подчеркиванием и знаком NB выделяет излагаемые Мармонтеlem суждения Ламотта о содержании эклоги:

Tout Poème sans dessein est un mauvais Poème. La Motte pour le dessein de l'églogue veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'intéresser le coeur et de satisfaire l'esprit, et qu'on imagine ensuite une conversation de bergers ou un événement pastorale où cette vérité se développe (p. 83).

NB

<Всякое стихотворение без замысла — плохое стихотворение. Относительно плана эклоги Ламотт требует сначала выбрать истину, способную заинтересовать сердце и удовлетворить разум, а затем изобразить беседу пастухов или пасторальное событие, где бы эта истина развивалась.>

Видимо, он склонен скорее согласиться здесь с Ламоттом, считая законным для поэта в эклоге изложение какой-либо истины, которая, увлекая читателя, приносила бы ему пользу, воспитывала его моральное чувство. Не сводя содержание эклоги к аллюзиям, автор вправе обогащать ее новыми идеями.

В статье «Fable» Жуковский делает много помет, в том числе несколько маргиналий.

Первое десятилетие XIX века отмечено для Жуковского большим интересом к басне как в художественном, так и в теоретическом плане (неразрывность этих аспектов вообще характерна для поэта). В планах его эстетического самообразования значится: «Fabel (Allégorie Mogn. etc)»²². Как видно, Жуковский намечал составить конспект по теории и истории басни, опираясь при этом на статью «Allégorie» из «Элементов литературы» Мармонтеля и другие источники, среди которых, несомненно, следует назвать его статью «Fable». Выбрав для перевода произведения ряда немецких и французских баснописцев²³, Жуковский в 1805—1807 гг. перевел несколько басен Лафонтена и Флориана. С интересом было встречено им первое издание басен Крылова в 1809 г., на которое поэт откликнулся известной статьей «О басне и баснях Крылова», в том же году опубликованной в «Вестнике Европы». С работой над этой статьей, как показывают факты, непосредственно связано изучение Жуковским статьи Мармонтеля «Fable».

Мармонтель строит свою статью в основном на сопоставлении двух баснописцев — Ламотта и Лафонтена. Сравнивая их творческую манеру, он отмечает правильность построения басни у первого и поэтичность произведений второго. Мармонтель стремится выяснить, в чем же состоит особенность таланта Лафонтена и приходит к выводу, что главную роль играют здесь простодушие, «наивность» и в характере баснописца, и в стиле басни.

Жуковский выделяет своими пометами сравнение Ламотта и Лафонтена и подробный анализ понятия «наивность», даваемый в статье Мармонтеля:

Il traite, en bon Critique, de la justesse et de l'unité de l'allégorie, de la vraisemblance des moeurs et des caractères, du choix de la moralité et des images qui l'enveloppent: mais toutes ces qualités réunies ne font qu'une Fable régulière; et un poëme qui n'est que régulier, est bien loin d'être un bon poëme. } NB

C'est peu que dans la Fable une vérité utile et peu commune se déguise sous le voile d'une allégorie ingénieuse <...> (p. 269).

Ce charme et cet intérêt prennent leur source, non seulement dans le tour naturel et facile des vers, dans l'originalité piquante et heureuse de l'expression, dans le coloris des images, dans la justesse et la précision du dialogue, dans la variété, la richesse, la rapidité des peintures, en un mot, dans le génie poétique, don précieux et rare, auquel tout l'excellent esprit de La Motte n'a pu jamais bien suppléer; mais encore dans la naïveté du recit et du style, caractère dominant du génie de La Fontaine <...> Essayons de rendre sensible l'idée que j'attache à ce mot Naïveté <...> (p. 370).

La vérité de caractère a plusieurs nuances qui la distinguent d'elle-même: ou elle observe les ménagemens qu'on se doit et qu'on doit aux autres; et on l'appelle sincérité: ou elle franchit, dès qu'on la presse, la barrière des égards; et on la nomme franchise: ou elle n'attend pas même pour se montrer à découvert, que les circonstances l'y engagent et que les décences

²² Там же, л. 64, об.

²³ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8.

l'y autorisent; et elle devient imprudence, indiscretion, témérité, suivant qu'elle est plus ou moins offensante et dangereuse. Si elle découle de l'âme par un penchant naturel et non réfléchi, elle est simplicité: si la simplicité prend sa source dans cette pureté de mœurs qui n'a rien à dissimuler ni à feindre; elle est candeur: si à la candeur se joint une innocence peu éclairée, qui croit que tout ce qui est naturel est bien; c'est ingénuité: si l'ingénuité se caractérise par les traits qu'on auroit eu soi-même intérêt à déguiser, et qui nous donnent quelque avantage sur celui auquel ils échappent; on la nomme naïveté ou ingénuité naïve (p. 371).

On va voir que tout ce qui concourt à nous persuader la simplicité et la crédulité du poète, rend la Fable plus intéressante; au lieu que tout ce qui nous fait douter de la bonne foi de son récit, en affoiblit l'intérêt. (p. 377).

Quelle est donc l'espèce d'illusion qui rend la Fable si séduisante? On croit entendre un homme assez simple et assez crédule pour répéter sérieusement les contes puérils qu'on lui a faits; et c'est dans cet air de bonne foi que consiste la naïveté du récit et du style (p. 378).

Son caractère de naïveté une fois établi, nous devons trouver possible qu'il ajoute foi à ce qu'il raconte; et de là vient la règle de suivre des mœurs, ou réelles, ou supposées (p. 389).

La finesse du style consiste à se laisser deviner; la naïveté à dire ce qu'on pense (p. 391).

Он <Ламотт>, как хороший критик, рассуждает о точности и единстве аллегории, правдоподобии нравов и характеров, выборе морали и изображений, которые ее развивают; но все эти качества вместе делают басню только правильной; а стихотворение, которое только правильно, далеко от того, чтобы быть хорошим.

Мало того, что полезная и незаурядная истина в басне скрывается под покровом искусной аллегории <...>

Это очарование и интерес проистекают не только из естественного и легкого чередования стихов, острого и удачного выражения, живописности картин, четкости и ясности диалогов, разнообразия, богатства, быстроты зарисовок — словом, поэтического гения, дара драгоценного и редкого, которого не мог заменить выдающийся ум Ламотта; но еще и в наивности рассказа и стиля состоит преобладающий характер гения Лафонтена <...> Попробуем пояснить, что мы подразумеваем под словом наивность <...>

Правдивость характера имеет несколько оттенков: или она соблюдает церемонии, считая их обязательными для себя и для других, и ее называют искренностью; или она переходит, чуть только ее заденут, барьер уважения, и ее называют откровенностью; или она для открытого проявления даже не ждет, чтобы обстоятельства этого требовали и чтобы приличия это позволили, и она становится наглостью, нескромностью, смелостью, смотря по тому, в какой мере она оскорбительна или опасна. Если она исходит из души по естественной склонности и необдуманно, она является простотой: если простота вытекает из чистоты нравов, которой не требуется притворяться или что-то скрывать, она — чистосердечие; если к чистосердечию присоединяется малопросвещенная невинность, которая думает — что естественно, то хорошо, — это простодушие; если оно характеризуется чертами, которые выгоднее было бы скрывать и которые дают какое-либо преимущество над тем, кто о них не подозревает, его называют наивностью или наивным простодушнем.

Мы видим, что все содействующее нашему убеждению в простоте и легковерии поэта делает басню интереснее; напротив, все, что заставляет нас усомниться в искренности рассказа, разрушает интерес.

Итак, какой род иллюзии делает басню столь привлекательной? Кажется, будто слышишь человека достаточно простого и доверчивого, чтобы серьезно повторять ребячьи сказки; и в этой видимости простодушия и состоит наивность рассказа и стиля.

Установив характер наивности поэта, мы должны допустить, что он верит в то, что рассказывает, и отсюда идет правило следовать нравам, или действительным, или воображаемым.

Тонкость стиля состоит в том, чтобы предоставить угадывать; наивность — чтобы говорить все, что думаешь.>

Мармонтель настаивает на том, что басня не должна кого-либо оскорблять. По его мнению, басенная аллегория призвана замаскировать поучения, которых никто не любит. Именно этим объясняет автор «Элементов литературы» символический характер басенных персонажей, которые изображают людей иносказательно. Он считает, что баснописец, для того чтобы его наставления не были оскорбительны, должен казаться читателям наивнее их. Жуковский отмечает эти рассуждения о характере басни, делая заметки на полях. Вывод Мармонтеля о том, что баснописец должен делать вид, будто он ниже своих читателей, а истины-поучения вырываются у него произвольно, не удовлетворяет Жуковского, о чем говорит его пометка на полях: «Naïf».

La Motte a observé que le succès constant et universel de la Fable venoit de ce que l'allégorie y mengeoit et flattoit l'amour-propre <...>

(p. 373).

<...> rien est donc plus capable de nous indisposer, que des préceptes de morale et de sagesse présentés comme des leçons (p. 374).

<Мораль некоторым образом приятна>

<...> on pouvoit nous peindre à nos yeux sous trois symboles différens: ou sous les traits de nos semblables, comme dans la Fable du savetier et du financier, dans celle du berger et du roi, dans celle du meunier et de son fils etc. ou sous le nom des etres surnaturels et allégoriques, comme dans la Fable d'Apollon et Borée <...> ou sous la figure des animaux et des êtres matériels, que le poète fait agir et parler à notre manière (p. 375). Il s'agit de ménager la répugnance que chacun sent à être corrigé par son égal. On s'apprivoise aux leçons des morts, parce qu'on n'a rien à démêler avec eux, et qu'ils ne se prévauvront jamais de l'avantage qu'on leur donne (p. 376).

<...> c'est donc à lui à nous persuader <...> qu'il est non pas par dessus de nous <...> mais au contraire si fort au dessous, qu'on ne daigne pas même se piquer d'émulation à son égard, et qu'on reçoive les vérités qui semblent lui échapper comme autant de traits de naïveté sans conséquence (p. 376).

NB <Прежде и ныне. О стихотворном в басне>

Naïf

<Ламотт заметил, что постоянный и всеобщий успех басни происходит от того, что аллегория здесь щадит самолюбие и льстит ему <...>

<...> Ничто нас так не огорчает, как предписания морали и благоразумия, представленные как поучения.

<...> Нас можно изобразить тремя различными символами: или в чертах, сходных с нашими, как в басне о сапожнике и финансисте, в басне о пастухе и короле, в басне о мельнике и его сыне и др.; или под именем существ сверхъестественных и аллегорических, как в басне об Аполлоне и Борея, в басне о ссоре, в поэтических выдумках, в сказках о феях; или в фигурах животных и вещей, которые поэт заставляет действовать и говорить на наш манер.

Речь идет о том, чтобы учитывать то отвращение, которое каждый испытывает к поучениям от себе равного. К поучениям мертвых привыкают, так как с ними нечего делить и так как они никогда не воспользуются своим превосходством.

<...> баснописец должен нас убеждать, что он не выше нас, но, напротив, настолько ниже, что соперничество с ним не оскорбляет и высказываемые им истины кажутся от него ускользающими.>

Важное место в статье Мармонтеля занимает характеристика Лафонтена, который изображен как идеальный баснописец, так как его стилю в наибольшей мере присуща «наивность», делающая басню совершенной. При этом «наивность» стиля у Лафонтена не означает отсутствия каких бы то ни было украшений — его басни изящны и живописны:

On reconnoît la bonne foi d'un historien à l'attention qu'il a de saisir et de marquer les circonstances, aux réflexions qu'il y mêle, à l'éloquence qu'il emploie à exprimer ce qu'il sent: c'est là surtout ce qui met La Fontaine au dessus de tous ses modèles. Esope raconte simplement, mais en peu de mots: il semble répéter fidèlement ce qu'on lui a dit. Phèdre y met plus de délicatesse et d'élégance, mais aussi moins de vérité. On croiroit en effet que rien ne dût mieux caractériser la naïveté, qu'un style dénué d'ornemens; cependant La Fontaine a répandu dans le sien tous les trésors de la Poésie, et il n'en est que plus naïf <...> (p. 378).

Non seulement La Fontaine a ouï dire ce qu'il raconte, mais il l'a vu, il croit le voir encore

<...> Et c'est cet air de bonne foi, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses avec les plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfants, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin et une belette, qui font qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant: Le bon homme! On le disoit de lui dans la société; son caractère n'a fait que passer dans ses Fables (p. 379—380).

<...> La Fontaine <...> veut que l'on pense, au contraire, que le sérieux qu'il met aux petites choses, les lui fait mêler et confondre de bonne foi avec les grandes; et il réussit en effet à produire cette illusion. De là vient qu'il n'est jamais contraint, ni dans le style familier, ni dans le haut style. Si ses réflexions et ses peintures l'emportent vers l'un, ses sujets le ramènent à l'autre, et toujours si à propos, que le lecteur n'a pas

<Изображение> об-
стоятель<ств>.

Характеры.

Участие животных. Обык-
н<овенный> вид, соб-
ствен<ный> харак-
т<ер>. Можно писать
приятно — но должно
иметь такой характер,
какой имел Лафонтен.>

le temps de désirer qu'il prenne l'essor ou qu'il se modère: en lui chaque idée réveille soudain l'image et le sentiment qui lui propre <...> (p. 383).

<Правдивость писателя видят в том внимании, с каким он улавливает и подчеркивает обстоятельность, в размышлениях, которые он сюда присоединяет, в красноречии, которое он употребляет <...> Именно это прежде всего и делает Лафонтена выше его предшественников. Эзоп рассказывает просто, но скупо: кажется, что он точно повторяет слышанное. У Федра больше тонкости и изящества, но при этом меньше истины. Кажется, ничто не может быть характернее для наивности, чем стиль, лишенный украшений; между тем Лафонтен рассыпал в своем стиле богатства поэзии, и при этом он даже более наивен <...>

Лафонтен не только слышал то, что рассказывает, но он и видел, он воображает, что еще видит <...> И эта видимость простодушия, эта серьезность, с какой он смешивает величайшие вещи с мельчайшими, эта важность, которую он придает детским забавам, этот его интерес к кролику и хорьку заставляют нас восклицать: Простак! В обществе говорили, что его характер просто переходит в басню.

<...> Лафонтен <...> хочет, чтобы мы думали, будто серьезность, которую он придает малым вещам, заставляет его простодушно путать их с большими; и он в самом деле успешно производит эту иллюзию. Поэтому он никогда не натянут — ни в фамильярном стиле, ни в высоком. Если размышления и изображения влекут его к одному, то сюжеты его возвращаются к другому, и всегда так кстати, что читатель даже не успевает заметить, что он поднялся или опустился: в нем каждая идея внезапно будит свойственные ей образ и чувство <...>

Еще один важный момент привлек внимание Жуковского в статье «Fable»: назначение басни Мармонтель усматривает в приносимой ею нравственной пользе — запечатлении в сознании читателя какой-либо моральной истины. Стремясь к этой цели, баснописец делает басню занимательной, чтобы мораль легче усваивалась читателем:

Le premier soin du fabuliste doit donc être de paroître persuadé; le second, de rendre cette persuasion amusante; le troisieme, de rendre cet amusement utile (p. 384).

<...> ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais sur-tout à nous instruire, que la Fable est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile (p. 392).

Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même, et à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé (p. 393).

<Первая забота баснописца — быть убедительным; вторая — делать убедительность занимательной; третья — делать занимательность полезной.

<...> поскольку басня предназначена не только для развлечения, но и для наставления, она должна заканчиваться какой-либо полезной истиной.

Итак, нужно, чтобы мораль была истиной известной, над которой надо только подумать, чтобы она вас убедила.>

Рассуждения Мармонтеля о басне несут на себе следы разложения классицистической теории. Пренебрегая требованием строго соблюдать нормы жанра, он отдает первенство в басенном творчестве не Ламотту, басни которого соответствуют правилам,

а Лафонтену, отступающему от этих правил. В связи с этим примечательна первая помета Жуковского в статье «Fable»: Мармонтель, перечисляя отдельные достоинства басни Ламотта, замечает, что все они придают басне лишь правильность, а стихотворение, которое только правильно, еще нельзя назвать хорошим. Эту мысль Мармонтея Жуковский отмечает знаком NB и подчеркивает на полях (с. 369). Но примечательно, что подчеркивает он волнистой линией, обычно означавшей у него некоторое сомнение. В связи с этим хочется напомнить, что в статье «Eglogue» (с. 83) он отчеркнул (прямой чертой) и отметил NB высказывание Ламотта о плане эклоги. Очевидно, Жуковский еще не расстался с жанрово-нормативным подходом к литературе, не сделал для себя четкого вывода о его ограниченности. Но внутренне он уже склоняется к новому эстетическим воззрениям, о чем свидетельствуют и его собственные статьи и творчество первого десятилетия XIX века. Несомненно, Жуковский еще в меньшей степени, чем Мармонтель, рассматривает теорию литературы как некий свод норм. И, изучая ее по произведениям классицистических эстетиков, молодой поэт подходит к ней творчески.

На нижнем форзаце и нижней крышке переплета в этом томе собрания сочинений Мармонтея сохранились многочисленные записи Жуковского, непосредственно связанные с проблемой басни.

На нижнем форзаце:

- X. Дружба Китайца.
- XI. О <1 слово нрзб.>
- XII. Новая книга
- XIII. О том, что нас обманывает
- XIV. О басне вообще и баснях Крыл<ова>
- XV. Смесь.
- XVI. <Смесь ?>
- XVII. <Смесь ?>

На нижней крышке переплета:

вт<орник> О Басне

Eloge

О Фабулистах

с<реда>

Басни Лессинга

с<реда> Сульц<ер>

Лагарп

Лессинг

ч<етверг>

О Лаф<онтенс>

Ла<монтт?>

Шамф<ор>

Якобс

Лаг<арп>

п<ятница>

Сульцер

Басни

О проиsx<ождени> Басни

Что она ныне

Характер фабулистов и Лафонтен

С<уббота>, в<оскресенье>, п<оне-

дельник>, в<торник>

Сравн<ение> др<евней> Б<асни>

с но<вой>

Что Басня прежде — сравнение басни с Эпикой и комедией?
Что сделалось ныне
Разделение опытов
Характер фабулиста и Лафонтен — Шамфор
О баснях Крылова
Разбор зачеркнуто — сравнение их общего характера
Сравнение некоторых с Дмитриевым и с Лафонтеном

Запись на нижнем форзаце, несомненно, является отражением редакторских замыслов Жуковского. Перечисленные здесь заглавия встречаем в «Вестнике Европы» 1809 года. Так, рассказ «Дружба Китайца» с подзаголовком «Анекдот» был помещен в № 6; статья «О том, что нас обманывает», переведенная с французского, — в № 7; статья Жуковского «О басне и баснях Крылова» — в № 9.

Записи на нижней крышке переплета представляют собой, очевидно, расписанный по дням план занятий Жуковского теорией и историей басни. Насыщенность, напряженность этого плана свидетельствуют о том, что поэт предавался этим занятиям с большим интересом и увлеченностью. Далее Жуковский, видимо, набрасывает план статьи «О басне и баснях Крылова». Упоминаемые имена Зюльнера, Лессинга, Лафонтена, Шамфора, Якобса, Дмитриева наводят на мысль, что произведения этих авторов (художественные или теоретические) должны были в ней использоваться. Некоторые из этих имен мы встречаем в самой статье. Так, реализуя пункт своего плана «сравнение некоторых с Дмитриевым и Лафонтеном», Жуковский проводит сопоставление басен Крылова, Дмитриева и Лафонтена. Под названием «Eloge» надо скорее всего понимать «Eloge de La Fontaine» Шамфора, в двухтомном собрании сочинений которого, хранящемся в Пушкинском доме, имеются пометы Жуковского.

Среди названных авторов нет Мармонтеля, но уже тот факт, что план статьи помещен в томе его собрания сочинений, где находится явно внимательно изученная статья «Fable», наводит на мысль, что Жуковский обращался к Мармонтелю, имея в виду создание своей статьи о басне.

К написанию этой статьи Жуковский был хорошо подготовлен. Он изучил не только сочинения знаменитых баснописцев (Флорпана, Лафонтена, сборник Рамлера и др.), но и произведения теоретиков литературы, имевшиеся в его библиотеке. Среди них «Лицей» Лагарпа, «Принципы литературы» Баттё и др. Пометы в статье Мармонтеля «Fable» и на форзаце соответствующего тома «Элементов литературы» показывают, что и произведение Мармонтеля было основательно протрудировано и явно использовалось Жуковским для написания статьи. Это подтверждает и содержание самой статьи Жуковского. При обращении к ней проясняется во многом и смысл маргиналий, не связанных непосредственно с текстом Мармонтеля: читая его «Fable», Жуковский думал о своей будущей статье, постоянно имел ее в виду и запи-

сывал связанные с нею мысли по мере того, как они возникали. Затем часть этих записей была воспроизведена на нижней крышке переплета в плане статьи «О басне ...». Так, запись на с. 376 «Прежде и ныне. О стихотворном в басне» обратилась в пункты плана «Что Басня прежде <...> Что сделалось ныне <...> О изображении». Остальные были непосредственно воплощены в самой статье, в ряде ее положений. Вероятно, отразились в статье Жуковского и некоторые высказывания Мармонтеля. Так, традиционное просветительское сравнение басни с «чистым зеркалом, в котором отражается мир человеческий» (с. 69), заставляет вспомнить метафорическое определение басен у Мармонтеля:

<...> les glaces portatives, aussi fidèles et plus commodes où chaque vérité isolée eût son image distincte (p. 375).

<...> переносные зеркала, точные и удобные, в которых каждая отдельная истина имеет свое отчетливое изображение».

Объясняя аллегорический характер басни, Жуковский одну из главных причин видит в том, что с помощью иносказания «выпадают <...> самолюбие» (с. 69) — вспомним, что в «Элементах литературы» Жуковский подчеркнул и отметил NB слова о том, что аллегория призвана шадить самолюбие читателей басни (с. 373); многие пометы Жуковского здесь связаны именно с этим тезисом (с. 373, 376).

Подробно останавливаясь на том, каким образом баснописец должен «нравиться воображению» («верным изображением лиц», «волшебством поэзии» и т. д.—с. 71), Жуковский показывает, что все это — лишь средства, используемые баснописцем для достижения «моральной истины», «которая не иное что, как цель, к которой привел он стезею цветущею» (с. 71). Эта мысль Жуковского перекликается с высказыванием Мармонтеля на с. 392, отчеркнутым на полях: «басня предназначена не только для развлечения, но и для наставления», и с записью Жуковского на полях: «Оживлять нравственность». Принимая суть тезиса Мармонтеля — нравоучительное назначение басни, — Жуковский в то же время вносит свой оттенок в его трактовку, подчеркивая необходимость «оживлять» нравоучение, делать его художественным, выводить его из всего строя басни.

Значительная часть статьи Жуковского, как и у Мармонтеля, посвящена Лафонтену, который, по его мнению, «остался навсегда образцом неподражаемым» (с. 71). Подробно анализируя дарование Лафонтена, Жуковский связывает его талант баснописца с особым складом характера («вы найдете в них <его баснях.— Н. Р. > его душу», с. 72), следуя в этом за многими теоретиками, в том числе и Мармонтелем, фразу которого на с. 380 о характере Лафонтена и его басен он подчеркнул. Такой подход намечается уже в маргиналии Жуковского на с. 378: «Можно писать приятно, но должно иметь такой характер, какой имел

Лафонтен». Основой характера Лафонтена Жуковский, как и Мармонтель, считает «простодушие». Лафонтен, отмечает Жуковский, «первый совершенно уверен в истине своего рассказа» (с. 72). (В статье Мармонтеля на с. 379 он подчеркивает сходное высказывание). Говоря о детской чистоте души Лафонтена, Жуковский в то же время подчеркивает мудрость баснописца, которого называет «милым младенцем, исполненным высокой мудрости», «добродушным мудрецом» (с. 72). Это проясняет смысл пометки «Naïf», оставленной Жуковским на полях против утверждения Мармонтеля, что баснописец должен вызывать у читателя иллюзию, будто он сам не осознает глубины проповедуемых истин (с. 376). Жуковский с этим не соглашается, считая, что правоучение в басне должно исходить от человека именно мудрого, хотя и простодушного.

Пометка «Прежде и ныне. О стихотворном в басне» (с. 376) развертывается в статье в сопоставление раннего этапа развития басни и ее современного состояния. Тот смысл, который вкладывал Жуковский в слова «О стихотворном в басне», раскрывается им в характеристике «дарования поэта», которое включает в себя «способность <...> рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинными и разнообразя его смелыми оборотами» (с. 72). «Таков Лафонтен в своих баснях» (с. 72), — заключает Жуковский (в статье Мармонтеля он подчеркнул слова о том, что Лафонтен рассыпал в своих баснях богатства поэзии. — с. 379).

Среди дарований Лафонтена Жуковский отмечает способность «непринужденно переходить от простого предмета к высокому, от обыкновенного рассказа к стихотворному <...>, сливать с простым описанием остроумные мысли или нежные чувства» (с. 72). Все это очень близко к отмеченному им высказыванию Мармонтеля на с. 382 об удивительной легкости и быстроте, с которой Лафонтен переходит от высокого стиля к низкому, от одного образа к другому.

Нравоучительное назначение басни, предпочтение поэтическому гению перед правилами — главное, в чем сходятся взгляды Жуковского и Мармонтеля. Как и для автора «Элементов литературы», идеалом баснописца для Жуковского является Лафонтен, обладающий особым складом характера («наивностью»), а также высоким поэтическим, художественным даром.

Не вызывает сомнений, что в статье «О басне и баснях Крылова» отразились разнообразные влияния — Жуковский готовился к ее написанию основательно, изучая многочисленные труды по теории и истории басни. Выделить в ней четко следы чтения какого-то одного из них вряд ли возможно, да и едва ли необходимо. Но, с нашей точки зрения, очевидно и то, что «Элементы литературы» Мармонтеля сыграли весьма существенную роль в форми-

ровании собственной концепции басенного жанра у Жуковского, взаимодействуя в его сознании с трудами других эстетиков.

В статье «О басне и баснях Крылова» много внимания уделяется вопросам перевода. Закономерно было бы ожидать от Жуковского, уже в тот период по преимуществу переводчика, интереса к статье «Traduction» в «Элементах литературы» (т. 10). В тексте сохранилась лишь одна пометка на с. 270, где Жуковский подчеркнул, что сложность перевода зависит от «выразительности» оригинала:

Ainsi, à mesure que, dans un ouvrage, le caractère de la pensée tient plus à l'expression, la Traduction devient plus épineuse (p. 270).

<Чем больше произведение по характеру стремится к выразительности, тем труднее делается перевод.>

Жуковскому, как переводчику лирики, то есть рода наиболее «выразительного», эта мысль, очевидно, была особенно близка. Но этим не ограничивается его интерес к статье Мармонтеля. Ее положения отразились в теории перевода самого Жуковского.

Для обоих авторов характерно уважительное отношение к работе переводчика, заслуги которого, в случае успеха, приравниваются к заслугам оригинального автора. И Мармонтель, и Жуковский предъявляют к переводчику высокие требования, считая обязательным для него наличие поэтического таланта. В статье «О басне и баснях Крылова» Жуковский пишет: «... Подражатель-стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он не написал и ничего собственного <...>. Переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен иметь почти одинакое с ним воображение, одинакое искусство слога, одинакую силу в уме и чувствах <...>. Что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые могли бы служить заменой, следовательно, производить собственное, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом? И не потребно ли для того иметь дарование писателя оригинального?» (с. 73). Позднее, в 1810 г., в статье «Радамист и Зенобия, трагедия Кребиллона», Жуковский вновь выдвинул этот тезис, рассуждая о необходимости для переводчика поэтического таланта: «Переводить стихотворца может один только стихотворец <...> Переводя стихотворца, весьма полезно присоединить к основательному понятию о рифмах богатых и бедных, о цезуре, о грамматике, о том языке, с которого переводишь, и еще о том, на который переводишь, и дарование стихотворное — и чем оно ближе к дарованию образца, тем лучше для подражателя; но я позволю себе думать, что оно непременно должно быть с ним одинаково» (с. 122). Рассуждения о равноценности оригинала и хорошего перевода, о необходимости для переводчика поэтического дара, аналогичного по силе и складу дару оригинального автора, мы встречаем и у Мармонтеля, причем они обнаруживают даже фразеологическую близость с высказываниями в статьях Жуковского:

<...> le succès de la Traduction tient à l'analogie des deux langues, et plus encore à celle des génies de l'Auteur et du Traducteur (p. 279).

<...> savoir deux langues assez bien pour traduire, de l'une à l'autre, ce seroit être en état d'en saisir tous les rapports, d'en sentir toutes les finesses, d'en appressier tous les equivalens; et cela même ne suffit pas: il faut avoir acquis par l'habitude la facilité de plier à son gré celle dans laquelle on écrit; il faut avoir sur-tout une sagacité, une force, une chaleur de son ception presque égale à celle du génie dont on se penetre, pour ne faire qu'un avec lui, en sorte que le don de la création soit le seul avantage qui le distingue <...> S'il <traducteur> a le même assortiment de nuances que l'artiste original, il fera une copie exacte, à laquelle on ne desirera que la premier feu du génie <...> Comme pour imiter avec chaleur les mouvemens de l'éloquence, il faut participer au talent de l'orateur, de même, et plus encore, pour imiter le coloris de la Poésie, il faut participer au talent du Poète (p. 274).

<...> успех перевода зависит от близости двух языков, а еще больше — гениев автора и переводчика.

<...> знать два языка достаточно хорошо, чтобы переводить с одного на другой, значит уметь улавливать все связи, чувствовать все тонкости, оценивать все варианты; и даже этого недостаточно: надо приобрести навык легко подчинять своей воле язык, на котором пишешь; надо иметь пронизательность, силу, жар познания, почти равные гению, которым проникаются, чтобы делать одно с ним дело, так что дар творения был бы единственным преимуществом, которое его отличает <...> Если переводчик имеет тот же набор оттенков, что и оригинальный автор, он создаст точную копию, в которой увидят не что иное, как первый огонь гения <...> Чтобы с жаром подражать движениям красноречия, надо быть сопричастным таланту оратора; так же, и в еще большей степени, для подражения краскам поэзии надо быть сопричастным таланту поэта.

Большое сходство обнаруживают позиции Жуковского и Мармонтеля в вопросе о переводе произведений разных жанров. В статье «О басне и баснях Крылова» читаем: «Все языки имеют между собою некоторое сходство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом, или лучше сказать, в простонародном. Оды и прочие возвышенные стихотворения могут быть переведены довольно близко, не потеряв своей оригинальности; напротив, басня будет совершенно испорчена переводом близким» (с. 74). Аналогичные рассуждения приводит в своей статье Мармонтель:

Dans tous les langues, le style noble, élevé, se traduit; et le délicat, le léger, le simple, le naïf est presque intraduisable. Dans toutes les langues, on réussira mille fois mieux à traduire Cinna qu'une fable de La Fontaine <...> par la raison que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expression, et n'ont pas les mêmes nuances (p. 270).

<Во всех языках стиль благородный, торжественный—переводим; а тонкий, легкий, простой, наивный—почти не переводим. Во всех языках в тысячу раз больше преуспеешь в переводе «Цинны», чем одной басни Лафонтена <...>, так как все языки имеют выразительные тона, но не имеют одинаковых оттенков.>

Моменты близости Жуковского и Мармонтеля наблюдаются в важнейших положениях теории перевода — вопросах об относительной ценности перевода и оригинала, о степени близости перевода к подлиннику. Сравнение приведенных открытков показывает, что переводческие принципы Жуковского при своем станов-

лении испытывали определенное влияние классицистической теории Мармонтеля. Это воздействие проявляется уже в ответе на вопрос о сравнительной ценности оригинала и перевода, где Жуковский, подобно классицистическим теоретикам, декларирует право удачного перевода котироваться наравне с подлинником. Связь с теорией классицистического перевода демонстрирует Жуковский и в решении вопроса о переводе произведений разных жанров. Признание им принципиальной неоднозначности для переводчика басни и оды как произведений «низкого» и «высокого» стиля показывает, что молодой поэт в теории перевода еще не освободился от влияния жанрово-стилевого мышления авторов-классицистов, к числу которых относится и Мармонтель. Но не следует абсолютизировать значение жанрово-стилевой системы в переводе для Жуковского: очевидно, что не менее, а может быть и более важным для него является другое: творческая роль поэта-переводчика, которому произведения разных жанров в различной степени предоставляют возможность для проявления своей художественной индивидуальности.

Вопрос о решении Жуковским проблем теории перевода требует специального исследования. Что же касается собственной переводческой практики Жуковского, то здесь он уже в первое десятилетие XIX в. проявляет гораздо большую самостоятельность и оригинальность, давая основание в ранних своих произведениях увидеть черты формирующегося романтического стиля.

— 6 —

В 8 томе собрания сочинений Мармонтеля Жуковский сделал пометы в статье «Hymne».

Мармонтель определяет гимн как «торжественное выражение энтузиазма <...> множества душ» («l'expression solennelle de l'enthousiasme <...> d'une multitude d'ames»). Исходя из убеждения, что по-настоящему возвышенным гимн может быть лишь в том случае, если он выражает чувства массы людей, Мармонтель критикует гимны, в которых отражен восторг только их создателя: он считает, что в таком случае гимн, обращенный к боже-ству, напоминает лесть подданного тирану, и в качестве примеров цитирует гимны, приписываемые Орфею и Клеанту, где восхваляется могущество бога, от одного взгляда которого дрожат горы и моря. Жуковский подчеркнул здесь лишь несколько слов, но на полях сделал обширную запись, в которой излагает свои мысли по поводу рассуждений Мармонтеля о характере возвышенного:

Ainsi, dans l'Hymne, tout doit être en sentimens, et en images. L'élevation en est le caractère: car toutes les pensées, toutes les relations en sont de l'homme au créateur; et ce n'est pas en

C'est Marmontel qui se trompe ici ce me semble.

disant de l'Être suprême, comme dans l'Hymne attribuée à Orphée, qu'à son aspect les plus hautes montagnes tremblent, et que les mers frissonnent dans leurs profonds abîmes; ce n'est pas non plus en lui disant, comme dans l'Hymne attribuée à Cléanthe, Vous voulez les biens et les maux dans les conseils de votre loi; ce n'est pas... ainsi qu'on louera l'Éternel: car il ne résulte de ce galimatias oriental, ni une haute idée de sa puissance, ni de sa justice. La goutte d'eau de l'Océan, le grain de sable des montagnes, ne sont rien en parlant de celui qui d'un souffle a créé les mondes; et dire de lui qu'il a voulu les biens et les maux selon les conseils de sa loi c'est le louer comme un flatteur peut louer un tyran. Le sublime n'est pas dispensé d'être raisonnable; et le vrai sublime est celui qui est à la fois si simple et si frappant qu'il saisit — tout d'un coup et sans peine tous les esprits. Tel doit être celui de Hymne: car l'Hymne est faite pour la multitude (p. 129—130).

Lorsque l'Hymne n'est pas sublime, elle doit être onctueuse et touchante (p. 132).

<Конечно, и Океан, и горы в сравнении с творцом их суть ничтожности, но здесь славит его человек, который и сам в сравнении с ними пылинка. Бог, потрясающий одним мановением моря, должен казаться ему, слабейшему из творений, могущим, и картины такого могущества, кажется мне, очень приличны лирической поэзии. Возвышенность страсти не может быть в лирической поэзии, но возвышенность мыслей, картин и т. п.>

<Итак, в гимне все должно быть в чувствах и в изображении. Для него характерна возвышенность, потому что все мысли, все отношения в нем идут от человека к создателю; это не то, что в гимне, приписываемом Орфею, говорится высшему существу — что от его взгляда сотрясаются высочайшие горы и моря содрогаются до глубин; это и не то, что есть в гимне, приписываемом Клеанту: «Ты распоряжаешься добром и злом по своему закону»; это и не то, что есть в похвалах всевышнему: потому что все это не вытекает из этой восточной галиматии — ни высокая идея его величия, ни высокая идея его справедливости. Капля воды в океане, песчинка с гор — ничто в сравнении с тем, кто одним дыханием создал миры; и говорить о нем, что он распоряжается добром и злом по своему закону, — это значит хвалить его, как льстец хвалит тирана. Возвышенное не освобождается от того, чтобы быть разумным; и истинно возвышенно то, что одновременно так просто и так выразительно, что враз охватывает все умы. Таким должен быть гимн: ибо гимн создан для массы.

Когда гимн не возвышен, он должен быть слащавым и трогательным.>

Жуковский спорит с автором «Элементов литературы», отстаивая правомерность выражения в гимне чувств одного человека. Эта полемика Жуковского с Мармонтелем заставляет вспомнить его конспект книги Эшенбурга «Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», относящийся к 1805 г.; в параграфе «Гимн»²⁴ Жуковский среди лучших гимнов всех времен отметил произведения Орфея и Клеанта — то есть именно те, которым Мармонтель отказывал в истинной возвышенности и правдивости чувств. По-видимому, такое отношение Жуковского к гимну определялось его восприятием гимна как жанра по своей сути лирического. Недаром в уже упоминавшихся планах по теории словесности Жуковский записал гимн и близкий к нему дирамаб в самом начале ряда лирических жанров: «Lyrisch. Hymne.

²⁴ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. кр. 83, л. 5—9.

Dithyrambus. Lied»²⁵ и т. д. В таком случае выражение автором гимна своих чувств становится вполне правомерным.

— 7 —

Ряд помет оставил Жуковский и в статье «Satire» (т. 10).

Подчеркнув предлагаемую Мармонтелем классификацию сатиры, Жуковский отмечает путь развития этого жанра. На ранней стадии своего существования, считает Мармонтель, сатира составляла одно целое с комедией. В Афинах комедии позволялось критиковать пороки общественных нравов и обличать конкретных людей, независимо от их звания, и острота этой критики все возрастала:

<...> l'une politique, et l'autre morale; et l'une et l'autre, ou générale, ou personnelle (p. 124).

Ce qui n'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivresse sur le chariot de Thespis devint sérieux et important sur le Théâtre d'Aristophane (p. 125).

<...> одна политическая, другая моральная; и та и другая — или общая, или личная.

То, что было лишь шуткой, пьяной вольностью на повозке Тесписа, стало серьезным и важным в театре Аристофана.>

Так продолжалось, по мнению Мармонтеля, до тех пор, пока власть не перешла к аристократии. Тогда комедия утратила остро сатирический характер и стала высмеивать только нравы вообще, касаясь отдельных личностей. Здесь сатира и отделилась от комедии:

Lorsque le gouvernement passa des mains du peuple dans celles d'un petit nombre de citoyens, et pencha vers l'aristocratie, l'intérêt public ne tint plus contre l'intérêt de ces hommes puissans, qui ne voulurent pas être exposés à la censure théâtrale. Dès lors la Comédie cessa d'être une Satire politique, et devint par degrés la peinture vague des moeurs.

A Rome, elle se garda bien d'attaquer le Gouvernement (p. 127—128).

Le caractère général de la comédie est donc d'attaquer les vices et les ridicules, abstraction faite des personnes; et en cela elle diffère de la Satire (p. 131).

<Когда правление перешло из рук народа к небольшому числу граждан и склонилось к аристократии, общественный интерес больше не выступал против интересов сильных людей, которые не хотели в театре подвергаться критике. С тех пор комедия перестала быть политической сатирой и постепенно стала неопределенным изображением нравов.

В Риме она остерегалась нападать на правительство.

Таким образом, общий характер комедии — нападать на пороки и на смешное, не говоря о личностях, и этим она отличается от сатиры.>

Сравнивая сатиру и комедию, Мармонтель видит их различие не только в способе изображения, но и в объекте: в комедии вы-

²⁵ Там же, ед. хр. 46, л. 64 об.

смеивается пороку, в сатире — порочный человек. Поэтому и персонажи сатиры являются портретами конкретных людей. Общая сатира нравов, как замечает Мармонтель, более близка комедии, чем личная. Первенство в личной сатире Мармонтель отдает Аристофану:

La Comédie invente, et la Satire personnelle contrefait en exagérant: l'original de la Comédie est le vice; l'original de la Satire personnelle est tel homme vicieux: tout homme atteint du même vice peut se reconnoître dans le tableau comique; et dans le portrait satirique un seul homme se reconnoît: l'Avare de Molière ne ressemble précisément à aucun avare; le Carroyeur d'Aristophane ne peut ressembler qu'à Cléon. <...> le poète, dans l'une, peint, comme Juvénal et Horace, le modèle idéal présent à sa pensée, et en expose le tableau; le poète, dans l'autre, personnifie son original, et l'envoie sur le théâtre s'annoncer, se peindre lui-même <...> (p. 132).

Dans la Satire personnelle, le premier des hommes est sans contredit Aristophane: farceur imprudent, grossier et bas, il est véhément, fort, énergique <...> (p. 133).

<Комедия сочиняет, а личная сатира копирует с преувеличением; оригинал комедии — пороку, личной сатиры — порочный человек: каждый человек, пораженный тем же пороком, может себя узнать в комическом изображении; а в сатирическом портрете узнает себя единственный человек: Скупой Мольера не походит в точности на какого-то скупого; Кожвник Аристофана может походить только на Клеона <...> Поэт в первой <сатире> рисует, как Ювенал и Гораций, идеальную модель, представленную в его мыслях, и показывает ее как картину; во второй <комедии> он персонифицирует свой оригинал и отправляет его в театр заявить о себе, изобразить себя самого.

В личной сатире первый, несомненно, Аристофан: безрассудный вельчак, грубый и низкий, он пылок, силен, энергичен <...>

В статье Мармонтеля дается развернутая сравнительная характеристика двух величайших сатириков древности — Горация и Ювенала. Отметив слишком легкий характер сатиры Горация и чрезмерную страстность обличения у Ювенала, Мармонтель замечает, что это две крайности, которых должен избегать сатирик, соразмеряя свой тон со степенью важности осмеиваемого порока:

Horace y mit son caractère épicurien, facile, piquant et léger. Il se jona du ridicule, et quelquefois du vice, sans y attacher plus d'importance. Sa philosophie n'étoit rien moins que sévère; il s'amusoit de tout, il ne voyoit les choses que du côté plaisant: lors même qu'il est sérieux, il n'est jamais passionné.

Juvénal, au contraire, doué d'un naturel ardent et d'une sensibilité profonde, a peint le vice avec indignation: véhément dans son éloquence, plein de chaleur et d'énergie, ce seroit le modèle de satiriques, s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de mollesse, dans Juvénal trop d'emportement: voilà les deux excès que doit éviter la Satire. Légère dans les sujets légers, elle peut se jouer de la vanité et s'amuser du ridicule; mais lorsque c'est un vice sérieusement nuisible qu'elle attaque, lorsque c'est un excès ou un abus criant, elle doit être alors sévère et vigoureuse, mais juste et mesurée; l'hyperbole affoiblirait tout (p. 135—136).

<Гораций придал сатире свой эпикурейский, легкий, острый и живой характер. Он смеется над смешным и иногда над пороком, не придавая

ему большой важности. Его философия не сурова; он забавляется всем, он видит вещи только со смешной стороны: даже тогда, когда он серьезен, он не страшен.

Ювенал, напротив, одаренный природным пылом и глубоким чувством, рисовал порок с негодованием: пылкий в своем красноречии, полный жара и энергии, это был бы образец сатирика, не будь он декламатором.

В Горации слишком много мягкости, в Ювенале горячности: вот два излишества, которых должна избегать сатира. Легкая в легких сюжетах, она может смеяться над суетным и забавляться смешным; но когда порок, на который она нападает, вреден, когда это крайность или вопиющее злоупотребление, она должна быть сурова и сильна, но справедлива и осторожна: преувеличение все разрушает >

На нижней крышке переплета в этом томе сохранилась карандашная запись Жуковского:

Lycée	Horace
Soulzer	Perse
Blair	Juvenal
Marmontel	Boileau
Zusatze	Regnier
Life of Pope, of Swift	
Cantemir	
Juvenal par Dussaulx	
Leben von Rabener	

В правом столбце в хронологической последовательности перечислены имена сатириков. Левый столбец объединяет имена как теоретиков (Зульцер, Блер, Мармонтель, Лагарп), так и сатириков (Поп, Свифт, Кантемир, Ювенал, Рабенер). Широкий охват авторов, неупорядоченное их перечисление в левом столбце наводят на мысль, что эти записи являются предварительными набросками Жуковского для изучения сатиры, где он только намечает круг чтения по этому вопросу. На будущую статью «О сатире и сатирахе Кантемира» указывает пока только упоминание наряду с западноевропейскими авторами русского сатирика. Тем не менее есть основания утверждать, что статью Мармонтеля Жуковский читал именно как одно из пособий для создания собственной статьи.

Сразу следует отметить, что непосредственное влияние Мармонтеля сказывается здесь гораздо слабее, чем в других статьях Жуковского. Более правомерно говорить о соотношении рассуждений Жуковского не с положениями статьи Мармонтеля, а с теорией просветителей-классицистов вообще (Лагарпа, Баттё, Мармонтеля и др.).

Своеобразие взглядов Жуковского проявляется прежде всего в определении сатиры; он выделяет этот жанр из числа других сатирических произведений — сатирических романов или комедий, — настаивая на том, что дидактическая форма в нем обязательна. Этим он определяет предмет своей статьи — стихотворную сатиру именно того типа, к которому относятся сатиры Кантемира. У Мармонтеля сатира рассматривается в тесной связи с комедией и не всегда от нее отграничивается: уже в определении сатиры

автор «Элементов литературы» называет ее «изображением порока или смешного в речах или в действии» (выделено нами.— Н. Р.), тем самым допуская смешение ее с комедией. Баттё тоже не дает четкого формального определения сатиры, считая, что она может быть как дидактической, так и эпической и драматической²⁶.

Говоря о сходстве сатиры с комедией, Мармонтель имеет в виду «общую» сатиру (по его классификации). «Личная» же сатира отличается от комедии как по форме (стихотворное повествование вместо драматического действия), так и по объекту (в комедии это порок, в сатире — порочный человек). Мармонтель (как и Баттё) в своей статье больше внимания уделяет сатире «личной», видимо, считая ее более типичной для этого жанра.

Из рассуждений Жуковского следует, что истинной сатирой для него является сатира «общая». То, что Мармонтель в своей статье называет «личной» сатирой, по мнению Жуковского, не имеет права на существование. Как и Мармонтелю, «личная» сатира кажется ему делом недостойным. Мармонтель сравнивает ее автора с палачом, клеймящим вора:

<...> le Satirique fait alors la fonction d'exécuteur: un voleur mérite d'être fletri; mais la main qui lui applique le fer brulant se rend infame (p. 133—134).

<...> итак, сатирик выполняет функцию палача: вор заслуживает клейма; но рука, прикладывающая к нему раскаленное железо, опозорена.>

Жуковский придерживается аналогичного мнения, выступая за такую сатиру, которая, как и басня, не задевает самолюбия: «Личность есть то же, что низкое мщение <...>. Личная сатира только что оскорбляет; а оскорбление почти никогда не может быть действительным лекарством» (с. 102). Жуковский полагает, что сатирик в своем творчестве должен руководствоваться не презрением и ненавистью, а любовью к добру, а потому и характер сатиры, в его представлении, должен быть мягким, умеренным. Тон сатиры может изменяться в зависимости от серьезности объекта (это признается всеми теоретиками), но сам этот объект — порок — не должен быть слишком ужасным.

Образцовыми сатириками Жуковский, как Мармонтель и Лагарп, считает Горация и Ювенала. Характеристика обоих авторов у Жуковского в общем традиционна²⁷: он, как и другие теоретики, говоря о Горации, отмечает легкий и веселый характер, терпимость его философии, привычку смеяться не только над нелепым и забавным, но и над пороком. Характеристика Горация, как и у Мар-

²⁶ Batteux Ch. Principes de la Littérature. Т. 3. Paris, 1777, p. 275.

²⁷ Подобное сопоставление этих сатириков имеется в «Лицее» Лагарпа (Lagarpe J. F. Lycée, en 19 volumes. Paris, 1799—1805. Т. 2, p. 136—172). Жуковский сделал здесь много помет.

монтеля, у Жуковского довольно лаконична, но распространена суждением о форме его сатир.

В характеристике Ювенала, отдавая должное его таланту, Жуковский обнаруживает большие сходства с Дюсолем (рассуждения последнего о сатирах Ювенала, цитируемые Лагарпом в «Лицее», пестрят пометами Жуковского). Отмечая достоинства обоих сатириков, Жуковский в их сравнении склоняется к мнению Лагарпа²⁸, отдающего предпочтение Горацию (Мармонтель здесь более беспристрастен).

В целом представления Жуковского о сатире близки к взглядам Мармонтеля, отражая позицию умеренного просветительства. Молодой поэт еще последовательнее, чем автор «Элементов литературы», выступает за сатиру осторожную, смягченную, сатиру в духе Горация.

Знаменательно, что в статье «О сатире и сатирах Кантемира», опубликованной в № 3 «Вестника Европы» за 1810 г., большую роль играют уже не французские, а немецкие теоретики — Эшенбург, Зульцер, имена которых упоминаются здесь Жуковским. Видимо, именно в этот период (конец 1809 — начало 1810 гг.) намечается перемена в ориентации Жуковского — от рационалистической эстетики французского просветительского классицизма — через труды немецких просветителей — к теории немецкого романтизма.

Анализ помет Жуковского показывает, что Жуковский внимательно изучал «Элементы литературы», делая при этом, вероятно, выписки и конспекты, на что указывает упоминавшийся перевод статьи «Ode». Положения «Элементов литературы» постоянно соотносятся Жуковским с теорией других западноевропейских авторов.

Чтение этого произведения стало для него одним из важных этапов в том процессе эстетического самообразования, которым поэт углубленно занимался в первое десятилетие XIX в. На то, что эстетика Мармонтеля (как и других теоретиков французского просветительского классицизма) активно усваивалась Жуковским, указывает обилие его помет и записей.

Но овладение теорией литературы не было для поэта самоцелью. Одним из ярких примеров практического применения знаний стали теоретико-критические статьи Жуковского, помещенные в «Вестнике Европы». Сравнение их со статьями Мармонтеля показывает определенную близость взглядов обоих авторов.

Однако Жуковский не копировал теорию «Элементов литературы», а проводил критический отбор, корректируя рассуждения Мармонтеля трудами других авторов и собственными воззрениями, формировавшимися под влиянием современного развития искусства. На характере усвоения Жуковским теории Мармонтеля сказывается процесс его постепенного отхода от авторитетов французского классицизма в сторону романтической эстетики.

²⁸ Там же, с. 147—172.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МЕСТО «ЛИЦЕЯ» ЛАГАРПА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

— 1 —

В библиотеке В. А. Жуковского сохранился шестнадцатитомный эстетический трактат французского просветителя Жана Франсуа Лагарпа «Лицей, или курс словесности древней и новой»¹. Многочисленные пометки и записи карандашом и чернилами в тексте и оглавлениях 1—7, 9—11, 13—16 томов «Лицея» свидетельствуют о том, что Жуковский не только ознакомился с этим трактатом, но и осмыслил его основные положения.

Пометы распределяются по томам крайне неравномерно. Экземпляр, принадлежавший поэту, даёт основание утверждать, что он внимательно проштудировал три тома—2, 15 и 16, содержание которых составляют очерк античной литературы и истории французской философии XVIII века. Отчеркивания и подчеркивания в этих томах многочисленны и носят систематический характер. В остальных томах (1, 3—7, 9—11, 13) пометы единичны; как правило, они представляют собой отчеркивание на свободном поле страницы или краткую запись. Наибольшее количество помет в перечисленных томах содержит седьмой, и в частности, глава «Философия в век Людовика XIV». В оглавлениях 1, 2, 4—6, 10, 11 и 13 томов содержатся записи чернилами, о которых будет сказано несколько ниже. Все остальные записи карандашом на полях книг мы приводим здесь полностью².

Текст «Лицея»

Замечания
Жуковского

Je définis donc l'Épopée, le récit en vers d'une
action vraisemblable, héroïque et intéressante.
Je dis vraisemblable, parce que le poëte épique

?

¹ Lycée, ou cours de la littérature ancienne et moderne, par. J. F. Laharpe. A. Paris, 16 t. en 19 v., 1799—1805.

² Текст, имеющий пометы Жуковского в 1—3 томах, цитируется по французскому подлиннику и русскому переводу (Лагарп И. Ф. Лицей, или круг словесности древней и новой. Спб., 1810—1814) с указанием тома и страницы перевода в скобках после цитаты. В остальных случаях приводится французский текст и наш перевод его. Все отчеркивания и подчеркивания в цитируемом тексте принадлежат В. А. Жуковскому.

n'est point obligé de se conformer à la vérité historique, mais seulement à la vraisemblance morale, et qu'il est le maître d'ajouter ou de retrancher, et de se tenir, suivant l'expression d'Aristote, dans le possible. Je dis héroïque, parce que l'Épopée a été consacrée originairement aux grands sujets, que cette destination lui a imprimé un caractère qui la distingue, et qu'il n'y a jamais rien à gagner, quoi qu'on en dise, à confondre et à rabaisser les genres, puisque le talent est le maître de les traiter tous en laissant chacun à sa place. Je dis intéressante, parce que l'Épopée, comme la tragédie, doit attacher l'âme et l'imagination, et qu'il y a tel sujet qui peut être grand sans intéresser, comme, par exemple, la conquête de Pérou par Pizarre (1, 188).

Монолог
диалог
повест. <вовање>
Монолог
лпр. <ника>
элегия
сатира
послание
монолог-повест. <вовање>
дидактич. <еская>
поэзия

Перевод: Итак, эпопея, по моему определению, есть повествование в стихах о деянии вероподобном, героическом и привлекательном. Вероподобном говорю, потому что эпический стихотворец не обязан соотносываться с истинною историческою, а только с вероподобием нравственным и что властен он убавлять и прибавлять и, по выражению Аристотеля, держаться возможного. Героическом говорю, потому что эпопея первоначально посвящена была предметам важным, что такое назначение сообщило ей свойство отличное, и кто бы что ни говорил о сём, никакой не может быть пользы от смешения и унижения родов поэзии, поелику дарование властно писать во всяком роде, оставляя каждый в своем месте. Привлекательном говорю, потому что эпопея, так как и трагедия, должна пленять душу и воображение, и что есть такие сюжеты, которые могут быть важны, но не привлекательны, как, например, завоевание Перу Пизарром (1, 150).

1, 192: Lamotte ne ce rend pas plus difficile sur le caractère propre à l'Épopée, que sur l'unité d'action, et n'est pas plus consequent sur l'un de ses points que sur l'autre. Tous les sujets lui semblent également bons pour l'Épopée. La Pharsale et le Lutrin sont à ses yeux des poèmes épiques tout aussi biens, que l'Illiade, et cette assertion lui parait n'avoir besoin d'aucune preuve; car il se contente d'ajouter: «Toutes choses d'ailleurs égales dans ces ouvrages, on aura droit de se plaire à l'un plus qu'à l'autre». Voilà encore de ces choses, qui ne signifient rien.

Lutrin и Илиада не одно и то же; но автор шутильной поэмы следует тем же правилам, каким и автор высокой поэмы. Вся разница в сюжете, но род поэмы один и тот же и Lutrin принадлежит к классу эпической поэзии — так, как комедия к классу драматической поэзии, хотя она и не трагедия.

Перевод: Ламотт так же легко рассуждает и о свойстве, приличном эпопе, как о единстве действия и равно неоснователен в обоих сих случаях. Всякое содержание кажется ему годным для эпопеи. Фарсальская битва и Налой в глазах его суть такие же точно эпические поэмы как Илиада, и ему кажется, что сие мнение его не имеет нужды ни в каком доказательстве, ибо он только прибавляет к тому: «Впрочем, все вещи в сих сочинениях равны, и всякий имеет право находить в одном более удовольствия, нежели в другом. Вот ещё вещи, ничего не значащие» (1, 154).

2, 243: Qu'on se represente en effet un homme qui prononce un discours avec le ton, les gestes, les mouvemens, la chaleur, la fatigue d'un orateur, et toute cela pour une personne qui l'écoute <...>

<Но такого рода изложение и не нужно для учителя — ясность и понятность — вот красноречие учителя.>

Перевод: И в самом деле, кто не почитёт безрассудным человека, который перед одним слушателем произносить будет речь голосом возвышенным, с телодвижениями и с жаром, оратору приличными? (Квинтилиан) (3,123).

2,244: En ce genre l'oreille vaut mieux que l'oeil, pour retenir et arrêter la pensée. Les sensations sont plus vives quand elles ne sont pas solitaires; elles sont plus sûres quand elles paraissent confirmées par tout ce qui nous environne; l'attention de chacun est soutenue par celle des autres; ce qu'on a senti en commun laisse une trace plus profonde.

Перевод: В таком занятии (общественных собраниях. — *О. Л.*) слух действует больше, нежели зрение, для впечатления и удержания мыслей. Ощущения бывают гораздо сильнее, когда приобретаются не в уединении; они бывают вернее, когда подтверждаются всем, нас окружающим; внимание каждого слушателя подкрепляется вниманием прочих; ощущения, приобретенные в обществе, впечатляются весьма глубоко (3,124).

Huit ans déjà passées, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide
Et même contre Dieu lève son bras perfide.
(Racine, «Athalie»).

Перевод Жуковского
на чистом полестраницы:

Уж восемь лет, как скипетром Давида
Безбожная владеет иноземка
Льёт кровь царей без наказанья, внуков
Своих убийца, и рукою пылкой
На Бога самого дерзает (5,165).

7,255: César, était-il timide, était-il paresseux? et s'il sentit, qu'il y avait quelque chose de plus noble à pardonner à tous les sénateurs prisonniers à Pharsale, qu'à les faire tous égorger; si ce sentiment lui fit éprouver quelque satisfaction de lui-même, est-ce là ce que Laroche foucauld appelle de la vanité?

дурной пример

Перевод: Был ли Цезарь робким или ленивым? И однако, если он почувствовал, что благороднее простить сенаторам, пленённым при Фарсале, чем перерезать им глотки; если это чувство заставило его ощутить довольство собой, будет ли оно тем, что Ларошфуко назвал тщеславием?

15,366: Ce n'est donc pas l'infériorité d'organes, qui l'a élevé à cet état social, où il commande aux animaux, puisque, s'il eût vécu comme eux, l'usage de ces mêmes organes eût généralement égalé celui des sens; mais intelligence qui lui a fait dédaigner ses ressources purement animales.

Инфериоритэ д'органес эт
супериоритэ д'эсприт
!!!

Перевод: Не отсталость органов возвысила его (человека. — *О. Л.*) до общественного сосояния, когда он смог повелевать животными; потому что, если бы он жил, как они, использова-

<отсталость органов и
превосходство разума>

ние этих органов свелось бы к использованию чувств; наоборот, превосходство ума позволило ему пренебречь чисто животными ресурсами.

16,236: Vous me dispenserez de prouver, que le développement de la raison n'est point venu non plus de cette disproportion, si gratuitement supposée, entre les besoins naturelles de l'homme et ses moyens. Dès qu'il est reconnu qu'elle n'existe pas et n'a pu exister, il n'y a plus d'effet quand il n'y a plus de cause. On sait assez que ce développement est venu d'abord de l'état de famille, qui est de la nature humaine, et ensuite de l'état social, qui est de sa perfectibilité, et qui en a suivi les progrès.

<Напротив, это развитие причина зла. Соразмерность способностей с нуждами, но сей способ доказан в самом себе способностью улучшаться.>

Перевод: Вы освободите меня от необходимости доказывать, что развитие разума не было следствием этой несоразмерности, столь безосновательно предполагаемой между естественными потребностями человека и его возможностями. Стоит только признать, что она не существует и не может существовать, не будет более результатом, поскольку нет причины. Достаточно известно, что это развитие было обусловлено сначала родовым обществом, а потом общественным состоянием, которое связано с его способностью к совершенствованию.

Эти записи уже дают некоторый материал для заключения о сфере интересов Жуковского при чтении «Лицея». Характерно, что внимание поэта привлекает не только собственно эстетическая, но и философская часть курса, о чем свидетельствуют записи в 7, 15 и 16 томах. Для уяснения же преобладающего интереса Жуковского важны пометы чернилами, содержащиеся в оглавлениях 1, 2, 4—6, 11 и 13 томов, которые свидетельствуют о планомерности изучения поэтом эстетических проблем «Лицея». Вот один из типичных примеров — записи Жуковского в оглавлении IV тома «Лицея»:

Introduction, ou Discours sur l'État des Lettres en Europe, etc p. 1 1)
 Seconde partie. Siècle de Louis XIV, Livre premier.
 Poésie.

Chapitre I. De la poésie française avant et depuis Marot, jusqu'à Corneille	p. 81	2)
Section I. Poètes tragiques avant Corneille	p. 184	
Section II. Corneille	p. 220	
Chapitre II. Racine	p. 353	3)

Éloge de Racine. Commentaire
 Zusatz Arabische Dichtkunst. V.
 Ueber <вразб.> Dichtkunst. VI;

1). Zusätze. Alonso D'Ersilla. II.

Camoens. I.
 Ariosto. III.
 Petrarca. IV.
 Provenzalische Dichter.

2). Marot. Zus. <ätze>

3) Zusätze. Corneille. V. Comment.<aire> de Voltaire³

³ Записи Жуковского даны разрядкой; цифры 1, 2, 3 со скобкой также принадлежат ему.

Целый ряд разделов в оглавлениях перечисленных томов снабжен такими примечаниями: имя писателя и римская цифра. Указания на *Zusätze* (очевидно, так Жуковский обозначал немецкий эстетический трактат «*Beyträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste*», имеющийся в его библиотеке)⁴ даны поэтом для глав о Вергилии, Лукане, Силии Италике, Аполлонии, Гесиоде, Лукреции, Пиндаре, Каллимахе, Анакреоне, Феокрите, греческих баснописцах, Горации, Ювенале, Персии, Алонсо д'Эрсилье, Камозэнсе, Ариосто, Петрарке, Корнеле, Маро и т. д. Кроме того, некоторые главы снабжены указанием на дополнительные источники.

Например, глава о Гомере имеет приписку «*Pope*» (1, 507), о латинской комедии — «*Lessing*» (2, 501), о басне — «*Lessing ueber die Fabel*» (2, 501), главе о Расине соответствует надпись «*Eloge de Racine*» (4, 495; имеется в виду произведение самого Лагарпа). В оглавлении 10 тома, в котором исследуется театр Вольтера, внизу страницы чернилами сделана приписка «*Hambourgsische Dramaturgie*» (10, 443). Скорее всего, надписи чернилами носили итоговый характер и делались по прочтении очередного тома. Они свидетельствуют о стремлении Жуковского поставить «Лицей» в определенный эстетический ряд.

Всё это даёт некоторые основания для датировки чтения «Лицея» Жуковским. Известно, что в 1805—1807 годах, в период «белёвского уединения», Жуковский усиленно занимался самообразованием. Тогда же им была составлена «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части нужно сделать экстракты». Имя Лагарпа фигурирует в ней в трех разделах. В разделе VII—XI (Эстетика, грамматика, риторика, пиитика, критика) *Lycée de La Harpe* стоит на первом месте. В разделе XVIII (Поэзия) значится *Oeuvres complètes de La Harpe*. а в раздел «Смесь» Жуковский включает «*Correspondence de La Harpe*»⁵.

В период издания «Вестника Европы» Жуковский оставляет несколько отзывов о Лагарпе, которые говорят о том, что русский поэт уже хорошо представлял себе и творчество Лагарпа, и его критические принципы, поскольку эти отзывы содержат оценку Лагарпа в ряду других европейских критиков: «... Лонгины, Джонсоны, Аддисоны, Лагарпы, Лессинги так же редки, как и великие художники, которых творениям они научили нас удивляться»⁶. Это отрывок из статьи «О критике» (1809). Далее Жуковский пишет: «Лагарп посредственный трагик, но кому лучше его известна теория драматического искусства? И его примечания на трагедии Расина и Вольтера не лучше ли несравненно тех примечаний,

⁴ Эта книга имеется в библиотеке Жуковского (собрание ИРЛИ) с пометами поэта в указанных разделах.

⁵ Резанов В. И. Вып. 2, с. 244, 246, 247.

⁶ Жуковский В. А. ПСС. Т. 9, с. 97.

которые великий Корнель, сей превосходный трагик, написал на собственные свои трагедии?»⁷.

В 1810 году, в письме к А. И. Тургеневу от 12 сентября, характеризуя Шлёцера, поэт пишет: «Этот человек имеет дар оживлять самую сухую науку исторических древностей ... Его можно назвать Лессингом, Лагарпом истории...»⁸. Таким образом, запрограммировав чтение «Лицея» в 1805 году, к 1809—1810 годам Жуковский уже прекрасно представлял себе не только содержание трактата, но и место и значение Лагарпа в истории мировой эстетики, высоко оценивая его как критика. Всё это позволяет чтение «Лицея» отнести к периоду «белёвского уединения» — 1805—1807 годам⁹.

— 2 —

Все изложенные факты свидетельствуют о том, что Жуковский, приступая к занятиям эстетикой, придавал «Лицею» Лагарпа достаточно большое значение; оценка, которую дал ему русский поэт по ознакомлению с ним, тоже достаточно высока. Думается, это можно объяснить некоторыми особенностями «Лицея» как эстетического трактата и своеобразием критической позиции Лагарпа.

В «Лицее», содержанием шестнадцати томов которого являются античная литература и французская словесность 17—18 веков, подведены итоги классицистической теории литературы. В нем получил наиболее наглядное воплощение «стилистический принцип» классицистической критики¹⁰. В то же время Лагарп, будучи просветителем по своей идеологической позиции, не был последовательным и ортодоксальным классицистом в эстетике. Определенная противоречивость его литературно-критической позиции сделала «Лицей» не только памятником классицистической теории литературы, но и выражением постепенного проникновения в нее новых, предромантических принципов.

Естественно, этой особенности «Лицея» Жуковский мог и не знать при первом обращении к трактату. Представляется, что для

⁷ Там же, с. 98.

⁸ Письма к А. И. Тургеневу, с. 59.

⁹ В своем знакомстве с наследием Лагарпа Жуковский не ограничился «Лицеем». Известна его попытка переводить трагедию Лагарпа «Филоктет» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23), планы переводов мелких стихотворений из Лагарпа (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8). Переводы отрывков из похвальных слов Фенелону и Катина, а также эссе «Писатель» Лагарпа включены в наброски к замыслу Жуковского 1804—1806 годов «Образцы слога, избранные из лучших прозаических писателей, в русском переводе Василия Жуковского» (Резанов В. И., с. 532, 545, 550). Но вопрос об отношении Жуковского к Лагарпу — автору художественных произведений заслуживает специального рассмотрения.

¹⁰ Об этом см.: Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. Спб., 1887, с. 130—132.

поэта наиболее важной причиной внимания к труду Лагарпа являлась исключительная полнота «Лицея» в его эмпирической части (анализ произведений античной и французской словесности) и системность изложения материала. «Лицей» был задуман как учебник по эстетике и осуществлен на основе курса лекций, прочитанного Лагарпом во Французском Лицее в 1786—1794 годах. Таким образом, «Лицей» стал не чистой теорией, вроде «Поэтического искусства» Буало или «Принципов литературы» Баттё, а своеобразным, первым для своего времени, учебником, в котором элементы теории соединились с эмпирическим конкретным анализом. В то же время в «Лицее» в полной мере проявилась во многом свойственная общественной науке до начала XIX века синкретичность, нерасчлененность философии, этики и эстетики. Она повлекла за собой нерасчлененность объектов этих наук, отразившуюся в историческом значении термина «словесность», когда под ним понимаются все письменные памятники. «Лицей», зафиксировавший эту синкретичность, приобретал, следовательно, значение не только учебника литературы, но и учебника философии и морали. Думается, что именно энциклопедичность и единство аналитического метода («стилистического») обусловили первоначальное внимание Жуковского к этому произведению.

— 3 —

Материалы библиотеки Жуковского, описание которых дано выше, свидетельствуют, что в процессе чтения внимание русского поэта не было приковано исключительно к эстетическим проблемам курса. Напротив, читательские интересы поэта, отразившиеся в его пометах, группируются по сравнению с проблематикой всего «Лицея» весьма своеобразно.

Можно сказать, что из 16 томов наиболее внимательно и заинтересованно, судя по количеству помет, Жуковский прочитал 2, 7, 15 и 16 тома, из них три последних полностью посвящены французской философии XVII и XVIII веков. Благодаря огромному количеству самых разнообразных помет в этих томах (отчёркивания, подчеркивания, NB, записи, восклицательные и вопросительные знаки), названные тома «Лицея» дают материал для постановки проблемы французской философии в осмыслении Жуковского. Но в пределах данной работы она не может быть разрешена, поскольку нас интересует исключительно эстетический аспект чтения и осмысления «Лицея» Жуковским. Поэтому представляется возможным лишь кратко перечислить имена и проблемы, привлёкшие внимание поэта, чтобы сосредоточиться на тех пометах, которые характеризуют непосредственно эстетические интересы Жуковского.

Интерес к философии, включенной в предмет литературно-критического курса, представляется для Жуковского не случайным. Выше уже говорилось о синкретичности эстетики Лагарпа,

обусловленной его просветительской идеологией. Думается, что в восприятии Жуковского эстетика точно так же неотделима от философии и морали. Это подтверждается характерными подчеркиваниями тех частей текста Лагарпа, где труды философов и моралистов сначала препарируются со стороны стиля и лишь затем анализируются со стороны их специального содержания. Вот характерный пример такого отчеркивания:

7,252: Personne n'a porté ce mérite (la diction lâche et diffuse) plus loin d'eux (Larochejaucald et Labruyere); mais il ne faut pas oublier, que, pour y parvenir, ils adoptèrent une méthode qui exclut d'autres avantages et dispense de beaucoup de difficultés. En écrivant par petits articles détachés, et faisant ainsi un livre d'un recueil de pensées isolées, ils s'épargnèrent, comme l'observait Boileau, le travail des transitions, qui est un art pour les bons écrivains, et un écueil pour les autres.

Перевод: Никто не простёр этого достоинства (речь небрежная и туманная. — О. Л.) далее их (Ларошфуко и Лабрюйера. — О. Л.); но не следует забывать, что для достижения этого они усвоили метод, исключаящий другие выгоды и избавляющий от многих трудностей. Создавая маленькие отдельные статьи и, таким образом, книгу-сборник изолированных мыслей, они сберегли, как это заметил Буало, работу по переходу от одной мысли к другой, которая является искусством для хороших писателей и подводным камнем для всех прочих.

И далее: 7,253: Mais en revanche ils se distinguèrent par les qualités propres à ce genre d'ouvrage; et la tournure réfléchie et les formes consises de leur style donnèrent à notre prose un caractère qui lui a été utile, et une sorte de beauté qu'il convenait de joindre à tous les titres qu'elle avait déjà.

Перевод: Но взамен они отличаются собственными качествами в этом жанре литературного произведения; и продуманные обороты речи, и сжатые формы их стиля придали нашей прозе характер, который был ей полезен, и род красоты, который следовало соединить со всем тем, что уже было ею достигнуто.

Жуковский выбирает из всего анализа «Максим» и «Характеров» лишь то, что касается их стиля. Нетрудно заметить, что формулировки, отчёркнутые русским поэтом, приложимы не только к данным конкретным произведениям, но имеют и смысл общеэстетической закономерности.

В третьей главе 7-го тома, имеющей два отдела — «Метафизика» и «Мораль», русский поэт уделил преимущественное внимание моралистам, отчеркнув в отделе «Метафизика» лишь несколько апологетических характеристик философии XVII века как религиозной и опирающейся на «веру в бога и бессмертие нематериальной души» (la croyance d'un Dieu et l'immortalité de l'âme immatérielle, 7, 192).

Определённый интерес представляют собой отчёркивания рассуждений Лагарпа о софистах в отделе «Метафизика». Само слово «софисты» появляется здесь как обозначение наиболее отрицательных, с точки зрения Лагарпа, качеств, присущих философу. Лагарп ниспровергает софистов в своём «Лицее», причём ими, как правило, оказываются материалисты и атеисты. Важно то, что

здесь раскрывается значение этого понятия, которое в 15—16 томах стало одним из исходных:

NB { 7,195: Ceux-ci (les sophistes antiques) n'ont jamais troublé la Terre; les autres (les sophistes modernes) ont voulu l'asservir, et ont été au moment de ramener le chaos. Il y a donc ici amour du mal, et par conséquent beaucoup plus qu'erreut <...>

Перевод: Первые (античные софисты. — *О.Л.*) никогда не возмущали землю, другие (современные софисты. — *О.Л.*) хотели ее поработить и были близки к возвращению хаоса. Здесь мы видим злонаравие и, следовательно, еще больше заблуждение <...>

Пометы Жуковского в отделе «Метафизика» (волнистые отчеркивания на полях и дважды подчёркнутые NB) свидетельствуют о том, что русский поэт не принял характеристики Фенелона, Декарта и Паскаля и их причисления к софистам. Сам термин «софисты», очевидно, не вызвал сомнений Жуковского, потому что в 16 томе, где Лагарп причисляет к софистам Дидро, нет таких помет, которые носили бы характер несогласия. В любом случае, это отчёркивание очень важно, поскольку оно впервые фиксирует методологический принцип анализа философских разделов трактата Лагарпа. В 15—16 томах деление философов на положительных и отрицательных (софистов) составляет основу анализа.

В разделе «Мораль», включающем характеристики Фенелона, Николя, Дюге, Ларошфуко, Лабрюйера и Сент-Эврémona, Жуковского прежде всего интересует проблема добродетельности человеческих качеств и также впервые встречающееся, но приобретающее впоследствии огромное значение противопоставление законной «любви к себе» порочному «себялюбию»:

7,261: <...> l'amour propre ne ce dit ordinairement que de l'amour de soi porté jusqu'à l'égoïsme, ou la présomption, c'est-à-dire, jusqu'à tout rapporter à soi seul ou présomper trop de ce que l'on vaut. Mais en morale, l'amour de soi n'est point vicieux en lui-même; il ne le devient que par l'excès: aussi la saine philosophie et la religion se réunissent-elles pour nous avertir de nous en défier sans cesse et de le combattre sans relâche, parce qu'il est toujours près de cet excès, qui en fait un vice.

Перевод: <...> себялюбие обычно оказывается любовью к себе, доведенной до эгоизма, или высокомерием, то есть привычкой все относить к себе или же думать о себе намного лучше, чем ты есть на самом деле. Но с точки зрения нравственности любовь к себе совсем не порочна; она становится таковой, если доходит до крайности: поэтому здоровая философия и религия объединились, чтобы предупредить нас о необходимости противостоять непрерывно и бороться с ней постоянно, поскольку она всегда около той крайности, которая превращает ее в порок.

Это отчёркивание тем более показательное, что в 15—16 томах проблема «любви к себе» и «себялюбия» возникает неоднократно в самых различных аспектах и неукоснительно отмечается Жуковским отчёркиванием или NB на полях страниц.

Постоянство интересов Жуковского при чтении «Лицея» является со всей очевидностью. В третьей главе 7-го тома «Философия в век Людовика XIV» эти интересы, так сказать, заявлены.

В своём полном объёме они отразились в читательских пометах при внимательном изучении 15—16 томов «Лицея», которые носят общее название «Философия XVIII века».

В 15 томе Лагарп характеризует философов «первого класса», к каковым причисляет Фонтенеля, Монтескьё, Бюффона, д'Аламбера и Кондильяка. Из моралистов и экономистов он рассматривает труды Вовенарга и Дюкло. 16-й том посвящен софистам, к которым, по мнению Лагарпа, принадлежат Туссен, Гельвеций и Дидро. Таким образом, круг имён, введенных поэтом в оборот при чтении заключительных томов «Лицея», довольно широк.

Столь же разнообразен и круг проблем, интересующих Жуковского. Их можно разделить на две группы: внимание русского поэта к проблемам происхождения законов, естественного права и происхождения собственности, с одной стороны, и интерес к вопросу о роли ощущений и мышления в процессе познания¹¹. Вторая группа охватывает те философские проблемы, которые были эстетически значимы для Жуковского и оказали определенное влияние на становление его романтического метода: соотношение страсти и рассудка, «любви к себе» и «себялюбия», происхождение языка и соотношение языка и мыслей.

Всё это ещё раз подчёркивает просветительскую синкретичность этики, философии и эстетики в восприятии Жуковского. В целом можно сказать, что чтение 7, 15 и 16 томов Лагарпова «Лицея» было для русского поэта первым основательным и систематическим знакомством с французской философией XVII—XVIII веков. В процессе чтения, как об этом свидетельствуют пометы, видимо, уже наметились некоторые проблемы философии, заинтересовавшие Жуковского и заставившие его впоследствии обратиться к трудам Дюкло, Вовенарга, Ларошфуко, Кондильяка и др.

— 4 —

Непосредственно эстетические интересы Жуковского при чтении «Лицея», отразившиеся в читательских пометах, проявились несколько неожиданно: в особо внимательном изучении глав «О сатире древних», «О слововыражении и фигурах», входящих в состав второго тома, и в некоторых единичных отчёркиваниях в остальных томах.

Сатиру древних Лагарп рассматривает исключительно на материале латинской поэзии, основываясь на подчёркнутом Жуковским утверждении Квинтилиана о том, что сатира целиком принадлежит римлянам. Глава о сатире состоит из трёх отделов: «Сравнение Горация с Ювеналом», «О Персии и Петронии», «Об эпиграмме и надписи древних», из которых наибольшее внимание

¹¹ La Harpe J. Fr. Lycée..., v. 15, p. 158, 216—223, 292, 293; v. 16, p. 222.

Жуковского привлёк первый. Прежде всего он отмечает определение сатиры:

2.132: Il vient du mot satura, qui, dans les auteurs de la plus ancienne latinité, signifiait un mélange de toutes sortes de sujets. Dans la suite on l'appliqua plus particulièrement aux ouvrages qui avaient pour objet la raillerie et la plaisanterie. Enfin Ennius et Lucilius déterminèrent la nature de ce genre d'écrire, et l'on ne donna plus le nom de satyres qu'aux poésies, dont le sujet était la censure des mœurs.

Перевод: Оно происходит от слова Satura, которое в самых древних латинских писателях означало смешение разного рода предметов. Потом название сие придаваемо было особенно сочинениям, содержащим в себе осмеяние или шутку. Наконец, Эний и Люцилий определили свойство сего рода сочинений, и назвали сатирами только те стихотворения, в коих осуждаемы были предосудительные нравы (3, 2—3).

Далее, помечая отдельные характерные черты Горациевых сатир, выделяемые Лагарпом, Жуковский подходит непосредственно к сравнению Горация с Ювеналом. Он отмечает основное направление сравнения, заявленное в приводимой Лагарпом обширной цитате из Дюсоля, переводчика Ювенала: «Один (Гораций.— О. Л.) придерживался только веселого, а другой (Ювенал.— О. Л.) — важного <...>» (3, 7). Преобладающий характер читательских помет Жуковского в главе о сатире — подчёркивание; это указывает не только на стремление чётче выявить для себя главную мысль отрывка, но и на намерение сделать выписки из этой главы. Об этом же говорит и то обстоятельство, что подчёркивания Жуковского, взятые вне контекста, тем не менее имеют логическую связь и смысловую последовательность: «Во всех сочинениях его (Горация.— О. Л.) нигде не видно ни имени Овидия, впавшего в немилость, ни имени Цицерона <...>» «он не забывал воспевать любимцев счастья <...> он забавлялся только на счет той части общества, от которой не ожидал ни славы, ни удовольствия <...>» (3, 10) и т. д. Резюме Дюсоля о сатирах Горация также подчеркнуто: «<...> Всякий умный человек не может читать их без особенного удовольствия».

Этот же принцип выделения главной мысли при помощи подчёркивания мы видим и при чтении характеристики Ювенала: «<...> он сделал в пользу нравов и свободы то же самое, что Гораций учинил для благопристойности и хорошего вкуса <...>» «Свойство сего последнего (Ювенала.— О. Л.) был ревностный жар, цель его была устранить порочных и истребить порок, сделавшийся почти законным <...>. Он слишком чистосердечно любил людей, и потому не мог льстить; но всё то, что могло быть для них вредно, возбуждало в нем величайшее негодование <...>» (3, 11—14).

Дюсоль, как переводчик Ювенала, отдаёт ему пальму первенства, осуждая Горация. Однако, хотя Жуковский и подчеркивал нелестные определения, данные Горацию Дюселем, во взгляде на Горация он явно придерживался мнения Лагарпа, противоположного мнению Дюсоля. Это становится очевидно из не менее последовательного подчеркивания всех возражений Лагарпа при его положительной характеристике сатир Горация. Особенно настойчиво Жуковский выделяет следующую варьирующуюся в «Лицее» мысль: (2, 166) «Самая даже сатира не должна быть беспрерывным ругательством, и никто нас не уверит, что человек благоразумный должен непрестанно предаваться гневу» (3, 39).

Точку зрения Жуковского окончательно проясняет выделенное им заключение Лагарпа, венчающее сравнение Ювенала с Горацием апологией последнего: (2, 172) «... долгом поставлю отдать ему и Ювеналу настоящую справедливость, сказав, что одному из них надлежит иногда удивляться, а другого (Горация.— *О. Л.*) читать непрестанно» (3, 44). (Здесь необходимо отметить, что Лагарпово «Сравнение Горация с Ювеналом» было впоследствии конспективно изложено Жуковским в его статье «О сатире и сатирах Кантемира» (1809) и заняло место связующего звена между теоретической частью статьи и конкретным анализом сатир Кантемира).

В следующем разделе — «О Персии и Петронии» — Жуковский вновь очеркивает определение сатиры, причем это — его последняя помета в главе «О сатире древних»: (2, 178) «... издревле сатирию называли род сочинения весьма неправильного, состоящего из смеси разных предметов, которые можно писать и не стихами...» (3, 52).

Два определения сатиры, выделенные Жуковским, замыкают круг вопросов истории и теории сатиры, интересовавших поэта. Внимание его к сатире представляется вполне закономерным и объяснимым. Сатира своей нравственно-воспитательной функцией соответствовала просветительству Жуковского, входила как закономерный компонент мировоззрения в просветительскую идеологию. Изучение сатиры по Лагарпу могло для Жуковского иметь и чисто утилитарное значение: в 1804—1806 гг. Жуковский в планах предполагаемых переводов и сочинений пишет:

«Делилева сатира на роскошь.
Некоторые из Буало
Горация
Попа
Рабенера»¹²

Чтение главы о сатире во втором томе «Лицея» могло входить в план подготовки к переводам. Наконец, сатира древних и французская сатира XVII века освещены в «Лицее» более полно, чем в каких-либо других известных Жуковскому трактатах.

¹² Резанов В. И., с. 253.

Кроме сатиры внимание поэта привлекла во втором томе глава «О слововыражении и фигурах». В ней Жуковский подчеркивает решительно все определения тропов: метафоры, гиперболы, эллипсиса, литоты, аллегории, фигуры умолчания и т. д. (2, 300—340). Учебная цель этих помет в данном случае не вызывает сомнения: она сформулирована в самом тексте главы, подчеркнутым поэтом: (2, 300) «...украшение рождается от приличного употребления риторических фигур».

Ряд отчеркиваний в 6-м томе (10 глава «О сатире и послания Буало») продолжает размышления Жуковского о жанре сатиры. Цель этих отчеркиваний — определить место Буало в истории сатиры. Вот наиболее характерное в этом отношении:

6,192: <...> Boileau nous apprend le premier à chercher toujours le mot propre, à lui donner sa place dans le vers, à faire valoir les mots par leur arrangement, à relever et annoblir les plus petits détails, à se défendre toute construction irrégulière, toute locution basse, toute consonnance vicieuse; à éviter les tournures louches ou prosaïques, ou recherchées, les expressions parasites et les chevilles; à cadancer la période poétique, à la suspendre, à la varier, à tirer parti des césures, à imiter avec les sons, à n'user des figures qu'avec choix et sobriété; et qu'est ce que tout cela, si ce n'est apprendre aux poètes à bien faire des vers?

Перевод: Буало первый научил нас всегда отыскивать подходящее слово, давать ему соответствующее место в стихе, оттенять слова путем их размещения, возвышать и облагораживать мельчайшие детали, остерегаться всякой неправильной конструкции, всякого низменного оборота речи, всякой согласной с изьяном; избегать двусмысленных, прозаических или вычурных оборотов речи, лишних выражений и лишних слов; придавать ритм поэтическому периоду, останавливать его, разнообразить его, использовать цезуры, пользоваться тропами только по выбору и умеренно; а что все это значит, как не «обучать поэтов хорошо писать стихи»?

Наконец, единичные пометы в 9 и 11 томах «Лицея» относятся к эстетике драмы. В 9-м томе Жуковский отмечает суждение Лагарпа о трагедии Вольтера «Эдип», которое сводится к тому, что главным недостатком трагедии является несвязанность двух сюжетных линий — Иокасты и Филоктета и собственно Эдипа. Вывод Лагарпа из этого наблюдения идет вразрез с классицистическим правилом пяти актов: если сюжет не позволяет наполнить пять актов полноценным содержанием, правило можно не соблюдать без какого-либо ущерба для трагедии. Основное внимание Жуковского привлек как раз этот вывод¹³.

В 11 томе отчеркнуто заключение Лагарпа о закономерной зависимости способа выражения от образа мыслей и воображения писателя:

11,79: <...> il existe un rapport naturel infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer, que l'une dépend beaucoup de l'autre, et qu'il est rare que cette dépendance n'ait pas un effet sensible. J'ai observé, après Voltaire, que tous les endroits où Corneille a le mieux pensé et le mieux senti, sont aussi ceux où il a le mieux écrit.

¹³ Это суждение Лагарпа о трагедии Вольтера «Эдип» несколько позже, в 1811 году, появляется в подготовительных набросках к переводу «Филоктета» Лагарпа (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1).

Перевод: <...> существует естественная и непреложная связь между образом мыслей и способом их выражения, что одно зависит от другого и что эта зависимость редко не дает ощутимого эффекта. Вслед за Вольтером я наблюдал, что те места, где Корнель лучше всего думал и чувствовал, соответственно и лучше написаны.

Это рассуждение возникло в процессе анализа одной из сцен трагедии Кребийона «Радамист и Зенобия», поэтому понятно, что Жуковский, высоко ценивший эту трагедию и посвятивший обширную статью её русскому переводу, остановил на нём своё внимание. Кроме того, положение Лагарпа соответствовало особой эмоциональности стиля русского поэта, обусловленной его романтическим методом, наследовавшим традиции сентиментализма.

Читательские пометы Жуковского в 16-томном «Лицее» дают возможность сделать вывод об «энциклопедическом» характере чтения, что определялось отчасти и самым типом трактата как эстетико-философского курса. Всё, что так или иначе интересовало Жуковского, было созвучно его взглядам, он немедленно отчеркивал, подчеркивал, отмечал NB, будь то проблема философская (роль ощущений в процессе познания), этическая (естественный и Божественный закон) или эстетическая (эпический род, сатира, драма). Если бы мы располагали только материалами библиотеки Жуковского, на этом выводе об «энциклопедичности» восприятия «Лицея» поэтом пришлось бы остановиться, причем характер отношения Жуковского к этому произведению во многом был бы неясен. Но материалы библиотеки, запечатлевшие непосредственное читательское восприятие, дополняются материалами архива Жуковского, в частности, «Конспектом по истории литературы и критики»¹⁴, который составлялся на протяжении всего периода самообразования (1805—1810 гг.)¹⁵ и зафиксировал мысли поэта по поводу прочитанных им эстетических трактатов. Совокупность этих материалов и дает возможность утверждать значимость «Лицея» для Жуковского прежде всего как эстетического трактата.

— 5 —

Выписки из глав «Лицея» присутствуют в разной мере во всех разделах «Конспекта», исключая «Критические замечания на стихотворцев»¹⁶.

В ряде случаев пометы и записи в книге отмечают тот материал, который потом вошел в «Конспект» в виде выписок. Это относится прежде всего к пометам в 9 главе второго тома «О са-

¹⁴ ГПБ, ф. 286, оп. II, ед. хр. 46.

¹⁵ Так датируется эта рукопись в описании архива В. А. Жуковского на основании характера бумаги.

¹⁶ Речь идет о разделах «Эпическая поэма», «Лирическая поэзия», «Драма» и «Сатира».

тире древних», которые отразились в разделе «Конспекта» «Сатира» (§ 42, 48, 54, лл. 37 об., 38, 38 об.). В том же разделе в сокращённом переводе выписаны все отчёркнутые куски текста из главы 10 шестого тома «О сатире и послании Буало» (§ 56, лл. 38 об. — 39). В разделе, посвященном драме, отразились пометы в девятом томе «Лицея», о которых было сказано выше (§ 139—140, л. 49 об.). Но таких совпадений немного. В большинстве случаев карандаш поэта не оставил следов в тех главах, которые были избраны для конспектирования.

Если материалы библиотеки позволяли с уверенностью утверждать полное прочтение лишь 2, 15 и 16 томов и выборочное 3—11, причем пометы в своем абсолютном большинстве фиксируют не эстетические, а этические и философские интересы Жуковского, то материалы «Конспекта» убедительно свидетельствуют о том, что поэт прочёл, осмыслил и законспектировал почти весь «Лицей» исключительно в его эстетической части¹⁷.

В разделе «Эпическая поэма» под заголовком «Лагарп» Жуковский конспектирует третью главу первого тома «Лицея» — «Об эпосе древних». В разделе «Лирическая поэзия» он делает подбор текста по всему «Лицею», конспектируя рассуждения Лагарпа об истории оды: из второго тома поэт выписывает характеристику оды как жанра, характеристики од Анакреона, Горация и Пиндара. Анализ од Малерба выписан из 4-го тома, Руссо — из 5-го тома, Ламотта и Лэфрана де Помпиньяна — из 13-го. Таким образом, материал, разбросанный по разным томам «Лицея», сведён воедино и обобщен под одной рубрикой. В разделе «Сатира», как уже говорилось, содержится краткий конспект «Сравнения Горация с Ювеналом» из второго тома и характеристика Буало как автора сатир из 6-го тома.

Наиболее обширен конспект по теории и истории драмы¹⁸. В нем содержится анализ драматургии Корнеля, Расина, Ротру, Дюрье, Тома Корнеля, Кино, Кампистрона. Все это материал половины четвертого и почти всего пятого томов «Лицея». Раздел о драматургии Вольтера законспектирован по девятому и десятому томам, Кребийона и Лагранжа — по одиннадцатому. Охват «Лицея», отраженный в «Конспекте», оказывается, таким образом, чрезвычайно полным.

¹⁷ В списках авторов, предворяющих разделы «Эпическая поэма», «Лирическая поэзия», «Сатира», «Лицей» назван как один из источников, а выписки из него внутри названных разделов озаглавлены «Лагарп». Конспектирование «Лицея» в разделе о драме устанавливается из сравнения отдельных частей раздела («Корнель», «Расин», «Вольтер» и т. д.) с соответствующими главами «Лицея».

¹⁸ Начало этого раздела в «Конспекте» отсутствует; в рукописи он начинается с полуслова. По аналогии с разделами «Эпическая поэма» и «Лирическая поэзия» можно предположить, что этот раздел должен был начинаться с творчества греческих и латинских трагиков. Начало раздела — анализ «Макбета» Шекспира — является собственным примечанием Жуковского, поскольку сравнение с 4-м томом «Лицея» не обнаруживает в последнем ничего подобного.

«Конспект» выявляет концептуальность осмысления «Лицея» Жуковским. Внимание поэта сосредоточено на ключевых эстетических главах курса. Это обстоятельство является решающим аргументом в пользу того, что поэт воспринял «Лицей» прежде всего как эстетический трактат, несмотря на столь разительные отличия проблематики чтения от проблематики конспектирования. Поэтому интересным представляется выявить характер выписок из Лагарпа и тем самым понять специфику отношения Жуковского не только к Лагарпу как эстетика, но и к основам эстетики классицизма.

Судя по материалам собственных примечаний Жуковского, отношение его к Лагарпу было отнюдь не однозначным, и в плане выявления этой неоднозначности наибольший интерес представляют выписки и примечания к разделам «Эпическая поэма» и «Драма».

Раздел «Эпическая поэма» начинается с девяти собственных примечаний Жуковского. Источник двух первых пока установить не удалось¹⁹. Следующие семь озаглавлены «Замечания во время чтения», и они целиком посвящены первому тому «Лицея», конкретно — 11, 17, 26, 43, 47 и 168 страницам тома²⁰ и, в частности, следующим вопросам:

1. О подражании изящной природе (11 с.).
2. О причинах возникновения и назначения поэзии (17 с.).
3. О воспитательной роли комедии (26 с.).
4. О чувствах, пробуждаемых трагедией (43 с.).
5. О драматических характерах (47 с.).
6. О содержании эпопеей (168 с.).
7. О морали в эпической поэме²¹.

¹⁹ «Эпическая поэма» — это самый первый по положению в рукописи и, следовательно, по времени создания, раздел «Конспекта». На наш взгляд, эти 9 примечаний Жуковского, а также заголовок «Замечания во время чтения» отражают тот этап эстетического самообразования поэта, когда тип занятий (и тип «Конспекта») еще только складывался в сознании поэта. В этой части раздела еще нет выписок, а есть только НВ. Следующие части — «Вольтер», «Блер», «Лагарп», «Баттё» оформлены уже по-иному: большую часть их объема составляют выписки, меньшую — собственные размышления Жуковского. Таким образом, «Конспект» приобретает не только творческий, но и учебно-систематизирующий характер.

²⁰ Эти страницы указаны в тексте рукописи. Сравнение с изданием из библиотеки Жуковского позволило установить, что чтение «Лицея» поэт начал с первого тома другого издания, поскольку указанные страницы не совпадают по содержанию с соответствующими страницами 1-го тома «Лицея» из его библиотеки. Это легко объяснить, обратившись к письмам Жуковского к А. И. Тургеневу от 1805—1807 гг., где он просит вернуть первый том «Лицея», находящийся у Блудова (См.: Письма к А. И. Тургеневу, с. 38).

²¹ Конспект. Текст «Замечаний» расположен на л. 3—4. Страницы в скобках указаны поэтом после каждого примечания. В издании из его библиотеки им соответствуют 58, 62, 70, 83, 87, 189 страницы первого тома. К последнему, седьмому примечанию страница Жуковским не указана. В издании из его библиотеки ему соответствует текст на с. 202—203 первого тома «Лицея».

Среди этих замечаний три — первое, второе и седьмое — касаются краеугольных положений эстетики классицизма: теории подражания, её гносеологического аспекта, принципа рациональной пользы искусства. Все три положения восходят к «Поэтике» Аристотеля.

Первое замечание возникло по поводу процитированного Лагарпом положения Аристотеля: «Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. <А именно>, <I> подражать присуще людям с детства: <люди> тем ведь и отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам неприятно смотреть <в действительности>, на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях...»²².

Комментарий, который дает Лагарп первой части этого положения (о предмете подражания), целиком находится в русле классицистического принципа подражания изящной природе: «Итак, хотя подражание есть источник удовольствия, не следует думать, что всё достойно подражания. Даже в живописи, где главный принцип — подражание материальному, необходим выбор, и есть много вещей, неприличных для живописного подражания; тем более в поэзии, которая всегда должна подражать с выбором и украшать, подражая»²³.

Совсем другой смысл этому положению «Поэтики» придаёт в своём комментарии Жуковский: «<...> подражать природе есть делать то же, что она делает, только другими средствами, употребляя другие знаки. Вопрос, всё ли, что принадлежит к поэзии, может назваться подражанием природе. Есть такие роды поэзии, в которых мы, не имея в виду никакого предмета подражания, изображаем только те чувства, которыми наполнена душа наша... обнаруживаем только то, что она (природа) сама невидимо в нас вдохнула»²⁴.

Очевидно, что подражание для Жуковского — это не воспроизведение форм природы, как для Лагарпа, но и усвоение творческой личностью созидательного принципа природы. Подражание в трактовке русского поэта носит не вторичный, воссоздающий, но первичный, творческий характер. Неслучайно он замечает: «Аристотель говорит, что в нас есть врождённая любовь к подражанию! Эту любовь можно мне кажется назвать чувством изящного, свойственным нашей душе, которая не только любит находить изящное в природе, но даже сама любит некоторым образом творить его, что есть не иное что, как подражание». (Подчеркнуто

²² Цит. по кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 116. (Перевод М. Л. Гаспарова).

²³ La Harpe J. Fr. Lycée, v. 1, p. 59 (перевод наш).

²⁴ Конспект, л. 3.

Жуковским, л. 3). Таким образом, в понимании Жуковского, подражание приравнивается по своему качеству к созидательному акту природы, а принцип подражания, становясь творческим актом, теряет механистичность, присущую ему в классицистической трактовке.

Следующее замечание касается второй причины возникновения поэзии, по Аристотелю — стремление к познанию²⁵. Лагарп, комментируя это положение, трактует его расширительно: «Эта идея столь же верна, сколь глубока; но мне кажется, что можно было бы ее распространить не только на один рассудок, как Аристотель, но и на наше воображение. Действительно, любое подражание доставляет удовольствие воображению <...> всегда приятно сравнить изображения, представленные нам искусством, с теми, которые мы уже имеем в воображении»²⁶.

Строго рациональная познавательная функция искусства Аристотеля несколько смягчается в трактовке Лагарпа благодаря его дополнению. Но и у Лагарпа источник наслаждения, доставляемого искусством в его познавательной функции, тоже рационален: он заключается в сравнении, рассудочной аналитической операции. Комментарий Жуковского переносит акцент на «идеальную» функцию искусства: «Не одно желание научиться заставляет нас подражать природе. Поэзия, скорее можно сказать, есть дочь восторга, испуга, а не любопытства... Энтузиазм и восторг есть больше страдательное её (души.— О. Л.) состояние, в котором всё сильно действует, наполняет её какими-то особенными чувствами и возбуждает в ней желание облегчить себя от бремени сего восторга его изображением» (л. 3).

Интересно, что в понимании Жуковского объектом изображения становится не явление материального мира, вызвавшее поэтический восторг, но сам этот восторг, изливание чувств поэта, следовательно, явление идеальное.

И наконец, седьмое примечание демонстрирует понимание Жуковским нравственной пользы искусства. Мысль Лагарпа, к которой русский поэт сделал своё примечание, выглядит следующим образом: «Должна ли эпopeя иметь моральную цель? Это вопрос, которого не следует задавать: потому что эпopeя, будучи тем, что в поэзии называется басней, с необходимостью заключает в себе нравственный урок»²⁷.

Это положение Лагарпа Жуковский опровергает своим замечанием: «Может ли и должен ли поэт иметь в виду одну главную моральную мысль, которая бы могла служить основанием его поэтической басни? Не думаю. То, что изображает натуру человеческую и натуру необыкновенную и возвышенную, есть уже само

²⁵ Аристотель и античная литература, М., 1978, с. 116.

²⁶ La Harpe J. Fr. Lycée, v. 1, p. 62.

²⁷ La Harpe J. Fr. Lycée, v. 1, p. 202.

по себе морально, естьли только изображение верно и сходно» (л. 3 об.). Иными словами, опровергается не сам принцип нравственной пользы искусства, но его рационалистическая трактовка. Нравственная идея, по мнению Жуковского, заключается в поэзии органично и так же влияет на человека — не прямо, на его рассудок, но опосредованно, через художественные образы и вызываемые ими эмоции.

В этих трёх примечаниях очевидна оппозиция молодого поэта по отношению к классицистической эстетике. Её коренные принципы — теорию подражания, «наставляющую» функцию искусства и его нравственную пользу Жуковский понимает принципиально иначе, чем классицисты, в данном случае — Лагарп. Представляется, что главным моментом, обусловившим трансформацию классицистической эстетики в сознании Жуковского, было внимание к эмоциональным основам искусства, унаследованное будущим романтиком от сентиментализма.

Выше уже говорилось, что отношение Жуковского к Лагарпу неоднозначно. В частности, это становится очевидным, если сравнить конспекты из Лагарпа в разделах «Эпическая поэма» и «Драма». Если в «Эпической поэме» налицо серьезные разногласия Жуковского с Лагарпом, то в разделе «Драма» конспект из Лагарпа, составляющий две трети всего объёма раздела, сопровождается всего четырьмя примечаниями, которые не содержат принципиальной полемики.

Думается, что это обстоятельство можно объяснить, приняв во внимание сложность эстетической позиции самого Лагарпа. Выше уже говорилось, что Лагарп не был последовательным и ортодоксальным классицистом в своей эстетике. К числу отступлений от классицизма относится прежде всего теория драмы²⁸.

По словам исследователя, «эстетические взгляды молодого Жуковского складывались под воздействием того направления в эстетической мысли, для которого было характерно известное смешение рационалистических и метафизических представлений эстетики XVIII века с новыми тенденциями, идущими навстречу тому перевороту в эстетическом сознании общества, который принес зарождающийся романтизм»²⁹. К этому направлению в общем принадлежит Лагарп и, в частности, его эстетика драмы.

²⁸ В разделе «Конспекта», посвященном теории драмы, находятся конспекты всего двух трактатов — «Лицея» и «Письма к д'Аламберу о театре» Руссо. Несколько собственных примечаний Жуковского под общим заголовком «Примечания к Арноду» являются выражением его размышлений о трагедии Арно «Смерть Колинны». Таким образом, Лагарп оказывается почти единственным из современных Жуковскому эстетиков, удовлетворившим поэта своей теорией драмы, хотя этой проблеме посвятили свои труды Баттё, Мармонтель, Энгель и многие другие теоретики литературы, чьи произведения были прочитаны поэтом, но никак не отразились в «Конспекте» (раздел «Драма»).

²⁹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969, т. 4, полутом 1, с. 62 (комментарии Р. В. Иезуитовой к разделу «В. А. Жуковский»).

В этой области он был теоретиком и апологетом театра Вольтера, с которым он был связан личной дружбой, о чем неоднократно упоминается на страницах «Лицея». Из трёх великих трагиков Франции — Расина, Корнеля, Вольтера — именно последний явился новатором, хотя и умеренным, традиционной высокой трагедии классицизма. Новаторство Вольтера выразилось в экзотической восточной тематике и связанной с ней пышной зрелищности его драматургии, ориентированной на чувствительность зрителя, в противовес трагедии, взывающей прежде всего к рассудку.

Лагарп в «Театре Вольтера» («Лицей», т. 9—10) возвёл эти новые качества в непреложный закон, отразив в своей драматургической эстетике смещение акцента с рациональной пользы на эмоцию воспринимающей стороны. Думается, что именно внимание к проблеме восприятия искусства, к эмоциональным потенциалам искусства побудило Жуковского избрать «Лицей» Лагарпа одним из оснований для формирования собственных эстетических взглядов на драму: русский поэт особенно охотно и подробно выписывает в «Конспекте» те рассуждения Лагарпа, в которых явно сказывается эта наметившаяся тенденция к психологизации искусства и его восприятия. Вот характерный пример:

Текст «Лицея»

9,349: C'est là l'espèce d'admiration, qui est vraiment dramatique; ce ne sont point seulement les grandes pensées, qui étonnent l'esprit ici; suivant l'heureuse expression de Vauvenargues, les grandes pensées viennent du coeur.

Quand une fois vous avez trouvé le chemin du coeur, avancez toujours sur la même route; point de distraction, point de détour, le spectateur n'en veut pas; ce qu'il demande, c'est que vous ne le laissez pas respirer. La plaie est faite, creusez-la profondément, et tournez toujours le poignard du même côté.

(Слова Вольтера, как об этом свидетельствует подстрочное примечание Лагарпа; 10,9).

Очевидно, что Жуковский не просто переводит положения Лагарпа; он усиливает их звучание, придавая частному замечанию вид общей закономерности. В связи с этим общий характер конспекта в разделе «Драма» дает материал для некоторых заключений.

Часть раздела, законспектированная по Лагарпу, состоит в свою очередь из трех крупных частей — «Корнель», «Расин» и «Вольтер».

Первая часть содержит подробный конспект Лагарпова анализа трагедий Корнеля «Гораций», «Британник» и «Цинна», более

Конспект

Великие мысли тогда только производят самое сильное удивление, когда, как говорит Вовенарг, идут из сердца, когда изображены в виде чувств (л. 50 об.).

Драматический поэт, найдя настоящую дорогу к сердцу, не должен сбиваться с неё ни на минуту. Зритель не требует рассеяния; поразив его в одно место, не давай ему опомниться, раздражай беспрепятственно рану (л. 50 об.).

сжатое изложение особенностей двух последних трагедий Корнеля, а также экстракт большого рассуждения Лагарпа о достоинствах Корнеля-драматурга.

Следующая часть — «Расин» — носит уже несколько иной характер. Начавшись с подробного изложения по Лагарпу достоинств Расина, с акцентом на его стремление изображать страсти, конкретный анализ трагедий в конспекте Жуковского перемежается краткими теоретическими положениями обобщающего характера, которые приложимы не только к трагедии Расина, но и к трагедии вообще:

§ 68. В Андромахе любовь представлена прямо трагическою; характер её переплетается вместе с характером лиц и действие ею производимое соразмерно её силе и что всего важнее <...> все перемены положений происходят от сего непостоянства, от сего прилива и отлива страстей.

§ 69. На театре должно различать два рода интересов, один состоит в желании счастья или избавления главному герою, другой в сожалении о его несчастьи или в извинении страстей его, соответствующем их силе (л. 43 об.).

Наконец, третья крупная часть раздела, озаглавленная «Вольтер», целиком состоит из таких кратких, предельно обобщенных теоретических положений, без единого упоминания какой-либо трагедии Вольтера и без единой попытки законспектировать анализ конкретной трагедии, как это было в других разделах:

§ 145. Трагедия требует людей, покорных страстям, а не покоряющих страсти.

§ 146. Все частные красоты теряют своё действие на зрителя, если он не привлекается характерами и положением. Напротив, самое простое слово может быть сильно и действенно, когда зритель растроган.

§ 147. Не должно унижать того лица, на котором основывается интерес драмы (л. 49 об.).

Жуковский пытается выявить здесь самую суть анализа, его теоретический аспект. Очевидно, по мере изучения и конспектирования «Лицея» у русского поэта возрастал интерес к теоретическим основам критики. Об этом свидетельствует меняющийся характер конспекта в разделе «Драма». По сравнению с другими разделами это явление новое и вряд ли случайное. Скорее всего, «Драма» — это наиболее поздний по времени создания раздел (в «Конспекте» он последний). Ко времени его создания Жуковский, вероятно, уже начал свою литературно-критическую деятельность в качестве редактора «Вестника Европы».

Наконец, «Конспект» даёт материал ещё для одного вывода о складывающихся эстетических принципах поэта. При сравнении композиции «Конспекта» с композицией «Лицея», которому отведено в первом значительное место, становится очевидным один любопытный факт, характеризующий принципиальное отличие эстетического мышления Жуковского от классицистических норм.

Русский поэт под одной рубрикой, например, «Лирическая поэзия» объединяет Горация и Малерба; Лина, Орфея — и Руссо, Лефрана де Помпиньяна, Ламотта. В «Эпической поэме» Гомер и Вергилий соседствуют с Мильтоном, Тассо, Вольтером. В одном из замечаний на полях «Лицея» (I, 192; см. описание помет) Жуковский, вопреки Лагарпу, относит «Налой» Буало и «Илиаду» Гомера к одному «классу» — эпической поэзии. Если учесть, что для Лагарпа «древние» и «новые» — диаметрально противоположные понятия, несмотря на общность литературных родов, что нерархия жанров — непреложный закон в эстетике классицизма, то становится очевидным новаторство Жуковского.

Отказавшись от хронологического принципа классицизма, он объединяет поэтов по родовому принципу. Именно родовый принцип становится неотъемлемой принадлежностью эстетического мышления Жуковского и во многом определяет его дальнейшую творческую эволюцию.

Подведём некоторые итоги. Чтение и осмысление «Лицея» Лагарпа явилось одним из важнейших компонентов эстетического самообразования Жуковского. Систематичность изложения и широкий охват явлений французской словесности, методологическое единство принципов эстетического анализа, основывающееся на просветительской синкретичности этики, эстетики и философии, сделали «Лицей» необходимым этапом эстетического развития русского поэта.

Но если читательский процесс был у Жуковского «энциклопедичен», то «Конспект» свидетельствует о концептуальности осмысления «Лицея». Внимание Жуковского сосредоточено на ключевых эстетических проблемах курса. Чтение, конспектирование и осмысление «Лицея» свидетельствуют о синхронности усвоения классицистической эстетики и отталкивания от неё, формирования собственных эстетических принципов поэта.

Проблема эмоциональных потенций искусства, поднятая Жуковским в примечаниях к «Конспекту», позволяет установить существенное отличие формирующихся эстетических принципов поэта от усваиваемой им классицистической теории. Внимание Жуковского к творческой, идеальной, эмоциональной стороне искусства явилось следствием становления романтического метода поэта, который повлиял на целенаправленную трансформацию положений классицистической эстетики.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРЫ» ШАРЛЯ БАТТЁ В ЧТЕНИИ И ОСМЫСЛЕНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Роль «Принципов литературы» Баттё в истории мировой эстетики весьма значительна: это один из первых трудов, в котором эстетика выступает как самостоятельная наука, дифференцировавшаяся от философии и этики и обладающая своим специфическим объектом¹. Столь же значительна роль трактата Баттё для становления русской эстетики. З. А. Каменский называет «Принципы литературы», наряду с «Поэтическим искусством» Буало, одним из источников эстетики русского классицизма².

Поэтому понятно, что Жуковский, задавшись целью изучить теорию литературы от Аристотеля до современности, не мог не обратиться к трактату Баттё, который был одним из первых и значительных французских теоретиков литературы³.

Становление эстетических принципов Жуковского шло по линии предварительного усвоения классицистической эстетики и последующего от нее отталкивания — и в этом направлении поэт не мог избежать изучения «Принципов литературы», поскольку этот труд явился универсальным и целостным воплощением эстетики классицизма и давал теорию всех жанров, входящих в классицистическую иерархию (эпиграмма, эпическая поэма, трагедия, ода, басня, сатира, дидактическая поэзия, комедия).

¹ См. об этом: Лекции по истории эстетики под ред. М. С. Кагана. Л., 1974, вып. 2, лекция 16, а также вступительную статью З. А. Каменского в кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 1, с. 15—21. Вопрос о значении «Принципов литературы» Баттё для развития русской эстетики в достаточной мере исследован, поэтому мы не останавливаемся на нем специально.

² Каменский З. А. Указ. соч., с. 16.

³ О программе самообразования Жуковского см.: Резанов В. И., вып. 2, с. 242—257, 261—299. В «Росписи во всяком роде лучших книг...» трактат Баттё назван одним из первых в разделе VII. Эстетика (Резанов, с. 244). Следует отметить, однако, что период самообразования не ограничился у Жуковского 1805—1807 гг., периодом так называемого «белёвского уединения», но распространился и на 1808—1810 гг. — период издания «Вестника Европы», поэтому и временные рамки чтения эстетических трудов соответственно раздвигаются.

В библиотеке В. А. Жуковского среди многочисленных трудов западноевропейских авторов по эстетике сохранился пятитомный трактат аббата Шарля Баттё «Principes de la littérature»⁴. Жуковский внимательно изучил этот труд, о чем свидетельствуют многочисленные карандашные пометы в тексте и записи на полях страниц, форзацах и крышках переплетов 1—3 томов.

Пометы представляют собой традиционные отчеркивания на полях, подчеркивания в тексте и NB, проставленные на полях возле некоторых абзацев. Встречаются и комбинационные сочетания этих помет: как правило, совмещаются подчеркивание и NB. Но абсолютно преобладающим типом помет являются подчёркивания, что в общем не традиционно для простого читательского процесса поэта. Материалы библиотеки свидетельствуют о том, что массивные подчеркивания — след более углубленного изучения, чем просто чтение с познавательной целью. Как правило, книги с такой системой подчёркиваний — источники переводов и конспектов Жуковского, посвященных различным областям этики, эстетики, философии⁵. Если исходить из гипотезы целенаправленного чтения, классификация помет обусловлена задачей конспектирования или перевода и поэтому существенно облегчает определение их значимости.

В этом случае большое значение приобретают не только надписи, но и NB, которые обладают особым смыслом. Ими поэт фиксирует не только отношение пристального внимания к прочитанному тексту, но и наличие у него собственного мнения по данному вопросу. Поэтому, приводя материал помет Жуковского в 1—3 томах «Принципов литературы», мы не ограничиваемся маргиналиями Жуковского, но включаем в него все те места, которые помечены NB.

Пометы в первом томе⁶:

I Traité des Beaux Arts, en général, ou, les Beaux Arts réduits à un même principe.

(Рассуждение I. Изящные искусства, приведенные к одному главному началу).

Chap. VI. En quoi l'Éloquence et l'Architecture diffèrent des autres Arts.

⁴ Principes de la littérature par M. l'Abbé Batteux de l'Académie Française, et de celle des Inscriptions et Belles-Lettres. Cinquième édition. A Paris, chez Saillant et Nyon. T. 1—5, 1774.

⁵ В библиотеке Жуковского сохранилось несколько таких книг, изучение которых относится к периоду эстетического самоопределения поэта. Это сочинения Гарве, Эшенбурга, Эйхгорна, переводы которых сохранились в архиве поэта. См. об этом соответствующие разделы монографии.

⁶ Текст дается в переводе Д. Облеухова: Начальные правила словесности Г. Аббата Баттё, Профессора Королевской, Академии Французской и Академии надписей и изящных наук; в 4 томах. М., 1806—1807. Несмотря на определенную устарелость языка, перевод точно передает суть подлинника и выражает склад эстетического мышления начала XIX в. В скобках — указание на том и страницу перевода. Все подчеркивания и отчеркивания в цитируемом тексте принадлежат В. А. Жуковскому.

(Глава VI. В чем красноречие и архитектура различаются от других искусств).

1,45. De même aussi l'Éloquence et l'Architecture mériteroient des reproches, si le dessin de plaire y paroissoit. C'est chez elles que l'Art rougit quand il est aperçu.

Перевод: Так Красноречие и Архитектура заслуживали бы укоризны, если бы намерение нравиться в них обнаруживалось. В них-то искусство стыдится, когда бывает очевидно (1,52).

1,47. L'Orateur, ni l'Historien n'ont rien à créer, il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui sont dans leur objet: ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher: à peine osent-ils quelquefois transporter <...>

Перевод: Оратору и Историку творить нечего; им нужен только гений для сыскания действительных видов, находящихся в их предмете; им нечего ни прибавлять, ни убавлять; едва смеют они иногда переставлять (1,54).

1,47. <...> on diroit toujours que la Poésie est une imitation de la belle Nature exprimée par le discours mesuré: et la Prose ou l'Eloquence, la Nature elle-même, exprimée par le discours libre.

Перевод: <...> надобно было бы сказать, что Поэзия есть подражание Изящной природе, выраженное мерною речью; а Проза или Красноречие есть сама Природа, выраженная свободной речью (1,54).

III partie, section III.

Chap. I. On doit connoître la nature de la Musique et de la Dance, par celle des Tons et des Gestes.

(Часть III, отделение III. Глава I. Должно познать природу Музыки и Танцевания через природу Тонов и Телодвижений).

1,274. La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison: mais le ton et le geste sont ceux du coeur: ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentimens sont lié, et comme par réflexion. Le ton et le geste arrivent au coeur directement et sans aucun détour.

Перевод: Слова нас поучают, убеждают: они органы рассудка; но тоны и телодвижения суть органы сердца; они нас трогают, привлекают и убеждают. Слова выражают страсть не иначе, как помощью понятий, с которыми чувства соединены и как бы чрез размышление. Тоны и телодвижения достигают сердца прямо и без всяких околичностей (1,325).

1,275. La parole, le geste et le ton de la voix ont des degrés, ou ils répondent aux trois espèces d'Arts.

Перевод: Слова, телодвижения и звуки голоса имеют степени, конми оне соответствуют трем родам искусства, нами означенными (1,326).

На нижней крышке переплета первого тома находится следующая запись поэта:

О самой роле Федры
О игре Жорж
О деклам.<ации> вообще
О трагическом искусстве
О Меропе

Эта запись с достаточной точностью позволяет датировать чтение Жуковским Баттё. Она представляет собой план статьи Жуковского «Девушка Жорж в Расиновой Федре», входящей в «Москов-

ские записки», которые посвящены гастролям французской актрисы Жорж в Москве. Её гастроли проходили в конце 1808 г., статья Жуковского появилась в 1809 г. (Вестник Европы, 1809 г., № 22—23). Следовательно, чтение «Принципов литературы» можно отнести к 1808—1809 гг.

Таковы пометы, содержащиеся в первом томе «Принципов литературы». Поскольку их немного, они приведены здесь полностью. Пометы в тексте второго и третьего томов многочисленны, носят систематический характер; большой объем отмеченного текста не дает возможности привести их полностью. Поэтому мы помещаем здесь только записи Жуковского и несколько ниже места, отмеченные NB.

Пометы во втором томе:

Текст Баттё

Замечания
Жуковского

IV Traité. Du poème épique.

Перевод: Рассуждение IV. О элической поэме.

Chap. I. Observation préliminaire.

2,143: La Rhetorique est l'art de bien dire, parce que bien dire est l'effet qu'elle doit produire <...>

persuader

<убеждать>

<Слово вписано в
текст сверху>

Глава I. Предварительные замечания

Риторика есть искусство красноречиво говорить, потому что красноречиво говорить есть действие, которое она должна производить (2,209).

Chap. VI. Noeuds et dénouemens de l'action épique.

2,168: Nulle entreprise possible n'est difficile qu'en égard aux moyens de celui qui l'entreprend. Ainsi un noeud proprement n'est que dans la foiblesse des moyens comparés avec l'entreprise.

On sait la faveur des obstacles: c'est une culée de deux <нрзб.>.

Перевод: Глава VI. Узлы и развязки эпического действия

Всякое возможное предприятие бывает трудно только в рассуждении способов того, кто предпринимает оное. Итак, узел состоит собственно в слабости способов, сравниваемых с предприятием (2,241).

<Выгода препятствий известна: это опора двух <нрзб.>

Chap. IX. Manière d'employer le Merveilleux.

2,195: Il se retourne: il voit les yeux étincelans de la déesse: il la reconnoît, l'entend, lui obéit: de sorte qu'on peut choisir également ou le réel, ou le symbolique.

Il n'y a pas de sens ce faire.

<Нет смысла это делать.>

Перевод: Глава IX. О способе, как должно употреблять чудесное.

Он оборачивается, видит сверкающие глаза богини, узнает ее, слышит и повинуется ей; таким образом, можно равно избрать как действительное, так и символическое (2,275).

Chap. XIV. Quelles doivent être les Moeurs des acteurs Épiques.

2,227: La Poésie ne souffre rien de médiocre.

NB passion

<NB страсть.>

Перевод: Глава XIV. Каковы должны быть нравы действующих лиц.

Поэзия не терпит ничего посредственного (2,315).

2,229: Cependant tel qu'il est, on l'admire, on l'aime, et on l'aimeroit moins sans doute, s'il était plus parfait; parce qu'il seroit moins vrai, plus composé, moins ingénu.

Противен интересу в действии и в читателе.

Перевод: Иногда он (эпический герой.— О. Л.) и погрешает; однако при всем том все ему удивляются, любят его, и без сомнения мы любили бы его менее, если бы он был совершеннее, потому что он был бы не столь истинен, а более принужден и менее натурален (2,318).

Chap. XV. De la Forme de l'Épopée.

2,238: On sent que c'est un Dieu qui parle: «A peine ils sortoient des portes de Sicile, les voils s'enflaient au gré des vents, l'onde écumoient sous le tranchant de l'aviron; quand Junon...» Després-аux entre en matière avec la même fierté, quoique dans un sujet badin <...>.

Сравни. <ение> шутл.
<ивой> с геролп.
<еской>

Глава XV. Об образе эпоса.

Перевод: Мы чувствуем, что Бог говорит: «Едва оставили они пристань Сицилийскую, с распушенными ветрилами, волны пенились под веслами: как Юнона...» Буало с такою же смелостью, хотя и в шутливой материи, начинает повествование: <...> (2,329—330).

На нижнем форзаце второго тома находится следующая запись Жуковского: «Комедия может не иметь басни, потому что в ней не сильные страсти приводятся в движение, а для того только должна её иметь, чтобы иметь конец».

Пометы в третьем томе:

Y Traité. De la Poésie lyrique.

Chap. I. Ce que c'est que la Poésie lyrique.

3,183: Ainsi, soit que nous parlions ou que nous écrivons, il y a ordinairement dans ce que nous disons, de la lumière et de la chaleur, elle tient à la volonté, au sentiment, au goût.

Смотря по тому, какими предметами мы занимаемся.

Перевод. Рассуждение V. О лирической поэзии.

Глава I. Что такое лирическая поэзия.

Таким образом, когда мы говорим или сочиняем, то во всем, что мы сказываем, находится обыкновенно ясность и жар. Ясность принадлежит к разуму, к мысли, а жар к воле, к чувству, к вкусу (3,229—230).

Chap. II. De l'enthousiasme de la Poésie lyrique (3, 192).

Revenons au sublime de la Poésie lyrique. Nous avons dit qu'il consistoit dans l'éclat des images et dans la vivacité des sentimens. C'est cette vivacité qui produit la hardiesse des débuts, les écarts, etc <....>

Перевод: Глава II. О поступлении лирической поэзии.

Возвратимся к высокому в лирической поэзии. Мы сказали, что оно состоит в блистательности изображений и в высоте чувств. Сия-то живость производит смелость начала, порывы и проч. (3,241).

Сар. VIII. Malherbe.

(3, 240). Malherbe avoit beaucoup de feu; mais de ce feu qui est chaud, et qui dure. Il travailloit ses vers avec un soin infini.

Перевод: Глава VIII. Малгерб.

Малгерб велик, благороден, смел, исполнен вещей. Его огонь имеет продолжительный жар, его стихи, чрезвычайно гармонические, обработаны с бесопечным старанием (3,289).

Система читательских помет Жуковского свидетельствует прежде всего о том, что Баттё был важен для поэта не как теоретик искусства вообще, а как теоретик литературы. Почти без внимания оставлен первый том (всего 5 помет на 308 с. текста), в котором трактуется теория подражания, универсальная, по мнению Баттё, для всех видов искусства. Ни одной пометы нет в четвертом и пятом томах, содержанием которых являются теория ораторского искусства, исторического повествования и грамматика.

Пометы Жуковского сконцентрированы в своём абсолютном большинстве во втором и третьем томах, посвященных непосредственно теории литературных жанров, а именно в разделах «Рассуждение II. О аполлоге (басне)» и «Рассуждение IV. О эпической поэзии» второго тома и в разделах «Рассуждение VI. О лирической поэзии», «Рассуждение VII. О дидактической поэзии» и «Рассуждение VIII. О эпиграмме» третьего тома. Вышеприведенные записи, находящиеся в тексте этих глав, уже дают некоторый материал для уяснения в самом общем виде отношения Жуковского к теории Баттё и, следовательно, к литературной теории классицизма.

Прежде всего, очевиден полемический характер большинства записей в тексте. Русский поэт отрицает предложенное Баттё деление божеств в эпической поэме на действительных и аллегорических; возражает против главенства фабулы в комедии; отмечает прямое противоречие Баттё в высказываниях по поводу возвышенного в лирической поэзии; не соглашается с характеристикой Малерба и т. д.

Но основную смысловую нагрузку в системе читательских помет несут не записи, а подчеркивания и NB, хотя они и не выявляют сами по себе качество позиции Жуковского. Раскрыть подлинное

Monsieur, vous avez oublié ce que vous avez dit auparavant.

<Господин, вы забыли то, что сказали прежде.>

Неужли?

содержание этих помет позволяет соотнесение книги из библиотеки Жуковского с рукописью из его архива, а именно с «Конспектом по истории литературы и критики», который является энциклопедией эстетического самоопределения поэта⁷, отразившей решительно все его занятия эстетикой в 1805—1810 гг.

Сравнение читательских помет с «Конспектом» в тех его частях, которые посвящены Баттё и соответственно озаглавлены, демонстрирует тождество системы чтения и конспектирования поэта. В «Конспекте» нашло свое отражение содержание следующих глав «Принципов литературы»: в разделе «Конспекта» под названием «Эпическая поэма» — «Рассуждение IV. О эпической поэме», в разделе «Лирическая поэзия» — «Рассуждение VI. О лирической поэзии», в разделе «Сатира» — вторая часть «Рассуждения VII. О дидактической поэзии» под названием «Краткая история Сатиры».

В книгах из библиотеки Жуковского пометы есть ещё в трёх разделах: «Рассуждение II. О апологе», «Рассуждение VII. О дидактической поэзии» и «Рассуждение VIII. О эпиграмме». Эти пометы никак не отразились в «Конспекте», очевидно, потому, что жанрам басни, дидактической поэзии и эпиграммы в нём вообще не уделено внимания. По своему характеру пометы в этих разделах ничем не отличаются от прочих, исключая раздел об эпиграмме, в котором шесть примеров эпиграмм помечено косым крестиком.

Пометы в разделах о басне и дидактической поэзии более всего близки к пометам в главе «Краткая история Сатиры», которые отразились в «Конспекте» следующим образом⁸:

«Принципы литературы»

3,266: La satire n'a pas toujours eu le même fonds, ni la même forme dans tous les temps. Elle a été différente chez les Grecs et chez les Romains; et chez ses derniers elle a été sujette à des changemens si singuliers, qu'il n'est presque pas possible de la suivre dans toutes ses variations.

Конспект

Сатира была у Римлян не такова, как у Греков. У Греков она составляла средину между комедиею и трагедиею, в которой хоры составлены были из

⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46. В «Конспекте» (в дальнейшем так сокращенно будем называть эту рукопись) отсутствует начало раздела, озаглавленного «Баттё» в главе «Эпическая поэма». Этот раздел был законспектирован по «Рассуждению о эпической поэме» из второго тома «Принципов литературы». В результате сравнения с текстом Баттё удалось установить, что эта отсутствующая часть должна была представлять собой выписки из первой подглавки «Рассуждения» — «Предварительные замечания». Эти выписки сопровождалось пятью примечаниями Жуковского, соответствующие им NB проставлены на с. 138, 139, 141, 142. Конспект «Принципов литературы» в разделе «Эпическая поэма» начинается с пятого примечания Жуковского по поводу мысли Баттё о том, что живопись меньше, чем поэзия и музыка, подвержена изменениям во времени.

⁸ «Сатира» — это наименьший по объему конспект из Баттё, хотя в нем и учтены абсолютно все пометы в соответствующей главе книги, а в конце конспекта дана следующая ссылка: «О духе сатирика, стр. 273» (ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 37 об.). В книге из библиотеки это рассуждение о духе сатирика целиком отчеркнуто (т. 3, с. 273—274).

Chez les Grecs, c'était une spectacle qui tenoit une sorte de milieu entre la tragédie et la comédie. Elle étoit caractérisée par les acteurs. Ce n'étoient ni des héros, ni des hommes, ni des dieux; <...> Il y avoit des chœurs, toujours composés des Satyres jeunes et vicieux. Ces derniers, qu'on appelloit Silènes <...>

сатиров и силенов
(л. 37 об.).

Перевод: Сатира не имела во всех веках одинаковой материн и образа. Она была различна у Греков и Римлян, а у сих последних она подвергалась столь особым превращениям, что почти невозможно следовать за ней во всех ее переменах. У Греков она была зрелище, занимающее некоторую средину между Трагедиею и Комедиею. Характер ее можно узнать из ее действующих лиц. Они не были ни герои, ни люди, ни боги <...> Она имела хоры, составленные из молодых и старых Сатиров. Сии последние, называвшиеся Силенами <...> (3,357).

Таким образом, в «Конспекте» Жуковский практически точно передает то, что было им отмечено (подчеркнуто или отчеркнуто) на страницах книги. По аналогии с конспектом «Краткой истории Сатиры» можно предположить, что пометы в разделах, посвященных басне и дидактической поэзии, должны были дать материал для такой же краткой, но емкой характеристики этих жанров в «Конспекте». Подтверждение тому — типологическая близость помет:

2,8: L'action de l'Apologue est allégorique, c'est-à-dire, qu'elle couvre une maxime, ou une vérité.

Перевод: Действие Аполога есть Аллегорическое, то есть оно скрывает наставление или истину (2,15).

2,9: La vérité qui résulte du récit allégorique de l'Apologue. se nomme moralité. Elle doit être claire, courte et intéressante <...>

Перевод: Истина, проистекающая из Аллегорического повествования аполога, называется нравоучением. Оно должно быть ясно, кратко и привлекательно (2,16).

3,255. C'est pourquoi le poëme didactique en général peut se définir: La vérité mise en vers; et par opposition, l'autre espèce de poésie: la fiction mise en vers.

Перевод: Для того-то Дидактическое стихотворение можно определить вообще: истиною в стихах; и в противоположность, другой род поэзии: вымыслом в стихах (3,338).

3,255: Il n'y a presque point de fiction pure, même dans les poëmes proprement dits: et réciproquement il n'y a presque point de vérité sans quelque mélange de fiction dans les poëmes didactiques.

Перевод: Совершенный вымысел почти совсем не существует, даже в стихотворениях, собственно называемых; и наоборот, нет почти такой истины, которая бы не имела в себе какого-либо примесу вымысла в Дидактических поэмах (3,338—339).

Здесь, как и в главе «Краткая история Сатиры», Жуковский выделяет прежде всего определение басни и дидактической поэзии, правила, выводимые для них Баттё, их разновидности и некоторые авторские примеры. Только в главах, посвященных басне, сатире и дидактической поэме, встречается единичное отчер-

кивание на полях в тексте рассуждений «О лирической поэзии» и «О эпической поэзии», которые дали основной материал для конспектирования теории Баттё, система помет иная.

В «Рассуждении VI. О лирической поэзии» преобладают систематизированные подчёркивания; их последовательность такова, что, взятые вне контекста всего рассуждения, они образуют связный текст. Жуковский снабдил эту часть «Принципов литературы» двенадцатью NB, которые он перенёс и в конспект «Лирической поэзии», частично раскрыв их содержание в двух случаях. Ниже приводятся все отрывки «Рассуждения VI. О лирической поэзии», помеченные в книге NB, параллельно с текстом «Конспекта»:

«Принципы литературы»

VI Traité. De la Poésie lyrique

NB 3,186. Ce sentiment n'a pas proprement le nom d'enthousiasme, quand il est naturel, c'est-à-dire, qu'il existe dans un homme qui l'éprouve par la réalité même de son état; mais seulement quand il se trouve dans un artiste, poète, peintre, musicien; qu'il est l'effet d'une imagination échauffé artificiellement par les objets qu'elle se représente dans la composition.
 Рассуждение VI. О лирической поэзии

Конспект

Что такое лирическая поэзия. Сие чувство только тогда называется энтузиазмом, когда оно существует в артисте, когда оно есть действие воображения, искусственно разгорячённого предметами, которые он представляет себе во время сочинения (NB почему ж только в артисте? Энтузиазм артиста живее, потому что усиливается старанием изобразить предметы, его производящие, но он может быть и не в артисте. Всякое живое чувство <нрзб.>, исключительно привязывающее нас к какому-нибудь предмету, есть энтузиазм (л. 33 об.).

Перевод: Сие чувство собственно называется иступлением не в то время, когда оно натурально, то есть когда оно существует в человеке, ощущающем оное по самой действительности своего состояния; но только тогда, когда оно находится в Артисте, Поэте, Живописце, Музыканте; когда оно происходит от воображения, искусственно разгоряченного предметами, кои оно представляет себе во время сочинения (3,232—233).

NB 3,187. Il y en a deux sortes, le sublime de l'images et le sublime des sentiments. Les images sont sublime quand elles élevent notre esprit au-dessus de toutes les idées de grandeur qu'il pouvait avoir.

Два рода возвышенного: в картинах и чувствах. Картины возвышенны, когда они возносят ум выше всех обыкновенных и знакомых ему идей высоты (л. 34).

Перевод: Есть два рода оного (высокого.— О. Л.) высокое в изображениях и высокое в чувствах. Изображения бывают тогда высоки, когда оне возносят наш дух выше всех понятий о высоте и великости, какиа только он мог иметь (3,234).

NB 3,188. Le sentiment peut être d'une vivacité extrême, sans être sublime; la colère qui va jusqu'à la fureur, est dans le plus haut degré de vivacité, et cependant elle n'est pas sublime. Au contraire le sentiment qui est sub-

Возвышенность чувства не есть живость чувства. Чувство может быть чрезмерно, хотя не будучи возвышенным.

lime, est sans vivacité: il consiste dans le mouvement moins que dans le repos.

NB

3,189. Le sublime des sentimens n'a ni passion, ni emportemens, ni images fortes, ni expressions hardies. Tout est tranquille chez lui et simple.

Напротив, возвышенное чувство всегда спокойно (NB) (л. 34).

Перевод: Чувство может быть чрезвычайно живо и не высоко; гнев, доводящий до бешенства, находится в высочайшей степени живости, но не имеет высокого. Напротив того, высокое чувство не бывает живо, оно состоит более в спокойствии, нежели в движении <...>

Высокое в чувствах не имеет ни страстей, ни разгорячений, ни сильных изображений, ни смелых выражений. В нем все спокойно и натурально (3,236—237).

3,193. Il est aisé de ce former une idée de l'Enthousiasme qui tient le milieu entre le sublime et le doux. C'est celui que produit ce qu'on appelle le style sublime, c'est-à-dire, la continuité des pensées relevées, les expressions fortes, riches, les sons harmonieux, les tours ferrés, hardies, les figures brillantes, la verve y est soutenue et toujours pleine. Dans le sublime se ne sont que des transports, des élans, des fureurs, des traits. Dans le doux ce ne sont que des jeux, des ris folâtres, une mille paresse, une indolence, ou l'âme n'a d'action que ce qu'il lui en faut pour sentir. Du mélange de ces deux genres il résulte une force mêlée de graces, qui fait la troisième espèce d'enthousiasme dont nous parlons.

NB

Средний энтузиазм есть тот, который производит то, что называется возвышенным слогом, то есть сцепление высоких мыслей, богатых и сильных выражений, гармонических звуков, смелых оборотов, блестящих фигур. В сем слого живость всегда одинакова и полна. Всё возвышенное — выпревший энтузиазм, или восторги, порывы или иступления, черты быстрые и смелые, в нежном, напротив, все приятные чувства, наслаждения, удовольствия. От их смешения происходит сила, соединенная с приятностью и нежностью (NB) (л. 34).

Перевод: Легко составить себе понятие об иступлении, занимающем средину между высоким и тихим. Оно-то производит то, что называется высоким слогом, то есть соединением возвышенных мыслей, сильных и богатых выражений, гармонических тонов, сжатых речений, смелых оборотов, блистательных фигур; здесь огонь продолжается, а питийский жар не угасает. В высоком иступлении мы видим одне восхищения, стремления, бешенства; в приятном видны только игры, игривые смехи, нежность, спокойствие, в котором душа имеет не более деятельности, как сколько нужно для чувствования. Из смешения сих двух родов происходит сила, соединенная с прелестью, составляющая третий вид иступления, о коем мы говорим (3,242).

NB

3,193. Le début de l'Ode est hardi parce que quand le Poète saisit sa lyre, on le suppose fortement frappé des objets qu'il se représente. Son sentiment éclate, part comme un torrent qui rompt la digue: par conse-

Приступ Оды смел, ибо, когда поэт бросается к лире и течёт песнь его, он должен быть сильно растроган и поражен своим предметом. Чувства его вырываются, следовательно, в оде ничто не может быть выше приступа и поэт, если он имеет вкус, должен непременно бросить свою лиру в ту

NB quent il n'est guères possible que l'Ode monte plus haut que son début; mais aussi le Poëte, s'il a du goût, doit s'arreter précisément à l'endroit où il commence à descendre. минуту, когда почувствует, что силы его ослабели (NB) (л. 34).

Перевод: Самое вступление Оды показывает смелость поэта; ибо предполагают, что когда он берёт лиру, то сильно бывает поражен предметами, кои он себе представляет: его чувство выступает подобно потоку, разрывающему плотину. По сей-то причине Ода имеет право так высоко возноситься при своём вступлении, так что часто невозможно бывает выше восходить. Довольно того, когда Поэт удерживается на сей степени высоты и останавливается на том месте, где он начинает нисходить (3,242).

NB 3,194. Les Écartés sont une espèce de vuide entre deux idées, qui n'ont point de liaisons intermédiaires. Быстрые переходы лирические суть некоторым образом прыжки от одной идеи к другой без наблюдения промежутка (л. 34).

Перевод: Порывы суть некоторый род пустоты между двумя понятиями, не имеющими непосредственных связей между собою (3,243).

NB 3,195. Les Digressions dans l'Ode sont des sorties que l'esprit du poëte fait sur l'autres sujets voisins de celui qu'il traite, soit que la beauté de la matière l'ait tenté, ou que la stérilité de son sujet l'ait obligé d'aller chercher ailleurs de quoi l'enrichir. Отступления лирические суть выскочки ума, который захватывает предметы посторонние, но имеющие некоторую связь с его главным предметом, или сами по себе привлекающие и нужные ему для украшения бесплодной материи (NB) (л. 34).

Перевод: Отступления в Оде суть переходы разума поэта к другим материям, когда красота посторонней материи его прельстила, или сухость его собственной материи принудила искать где-либо в другом месте обогащения оной (3,245).

NB 3,198. Alcée, Sappho, et d'autres Lyriques avoient inventé avant Pindare d'autres formes, où ils mêloient des vers de différentes espèces, avec une symétrie qui revnoit beaucoup plus souvent. Ce sont ces formes qu'Horace a suivi. Альцей, Сафо и другие лирики изобрели прежде Пиндара другие формы, в которые влетались стихи разного рода и в которых симметрия часто возобновлялась (л. 34 об.).

Перевод: Алцей, Сафо и другие лирические песнопевцы изобрели прежде Пиндара другие образы, в коих они смешивали различного рода стихи с соразмерностью, гораздо чаще возвращающиеся. Сии образы выбрал Гораций (3,251).

NB 3,199. Les François ont des odes de deux sortes, les unes qui retiennent le nom générique, et les autres qu'on nomme Cantates, parce qu'elles sont faites pour être chantées<...> Dans la première espèce l'assortiment et le nombre des vers est à-peu-près au choix et à la disposition du poëte. Mais la première strophe une fois assortie, elle sert de regle à toutes les autres. Французы имеют двоякого вида лирические стихотворения: одни сохранили собственное наименование оды, другие называются кантатами, потому что их поют. Выбор, число и расположение стихов зависят от поэта, но первая строфа должна служить образцом для всех следующих (NB) (л. 34 об.).

Перевод: Мы имеем два вида од: одни удерживают имя рода, а другие называются кантатами, потому что они сделаны для пения. В первом роде расположение и число стихов предоставляется, по большей части, выбору и распоряжению Поэта. Но когда первая строфа однажды распорядилась, то она должна служить правилом всем прочим (3,251).

3,207. Ses poésies nous paroissent
difficiles pour plusieurs raisons: la
premiere est la grandeur même des
NB | idées qu'elles renferment: la seconde,
la hardiesse des tours: la troisième,
la nouveauté des mots qu'il fabrique
souvent pour l'endroit même où il les
place.

Его стихи очень трудно понимать, первое потому, что он обилён чрезмерно высокими идеями (NB почему же высокие идеи непонятны), второе потому, что его обороты необыкновенно смелы; третье потому, что он часто составляет совершенно новые слова (л. 34 об.).

Перевод: Его (Пиндара. — О. Л.) стихотворения кажутся нам трудными по многим причинам: 1) по самой великости мыслей, в них заключающихся; 2) по смелости оборотов; 3) по новостям слов, сочиняемых им часто для того самого места, где он ставит оные (3,262).

Это сравнение читательских помет с «Конспектом» даёт возможность сделать некоторые предварительные выводы об особенностях помет Жуковского, которые он оставил в трактате Баттё.

Прежде всего, очевидно то, что подчеркивание в данном случае имеет весьма конкретный смысл: русский поэт подчёркивает те положения, которые он потом, переводя их близко к подлиннику, заносил в «Конспект». Смысл же NB частично приоткрывается самым первым и последним примечаниями, в которых раскрыто его содержание: в этих двух случаях он обозначает наличие собственного мнения Жуковского, отличающегося от положений конспектируемого труда. В двух случаях из двенадцати поэт не перенёс NB со страниц книги в «Конспект»; остальные NB из числа проставленных в «Конспекте» не раскрыты, поэтому трудно говорить, что они обозначают. Вообще, конспекты «Краткой истории Сатиры» и «Рассуждения VI. О лирической поэзии» носят более учебный, чем творческий характер. Несмотря на наличие двух полемических NB в последнем конспекте, они по своим особенностям более информативны, и в этом смысле ближе к тому значению, которое Жуковский вкладывал в понятие «экстракт»⁹.

⁹ В «Конспекте» на л. 25, который является титульным листом раздела «Лирическая поэзия», находится следующий перечеркнутый список:

- I. Стихотворения.
- II. Иностранная словесность.
- III. Русская словесность.
- IV. Критика.
- V. Театр.
- VI. Учёные общества.
- VII. Библиография иностранная.
- VIII. Библиография российская.
- IX. Разные известия.
- X. Политические.
- XI. Известия и замечания.

Наиболее подробно и наиболее творчески Жуковский осмыслил «Рассуждение IV. О эпической поэзии», конспект которого в разделе «Эпическая поэма» с очевидностью выявляет не только значение системы читательских помет, но и всё своеобразие осмысления Жуковским классицистической эстетики. Выписки из «Принципов литературы» здесь наиболее обширны; к тому же 34-м NB на страницах книги соответствуют 14 обширных примечаний Жуковского. Прежде чем обратиться к анализу этих примечаний и тем самым к характеристике осмысления «Принципов литературы» Жуковским, приведём все отрывки, отмеченные NB в тексте «Рассуждения IV. О эпической поэзии». Если NB раскрывается в «Конспекте», то параллельно приводится его текст¹⁰:

NB 2,138. Celle-ci (la Nature), constante et invariable dans ses productions, ramene toujours les memes propriétés dans la même espèce.

Перевод: Природа, будучи постоянна и непременна в своих произведениях, даёт всегда одинакие свойства одинакому роду (2,203).

NB 2,139. Ne la connoissant que très-imparfaitement, il est d'abord embarrassé du choix des objets, et de la manière de les combiner dans sa composition <...>

Перевод: Зная её (природу. — *О. Л.*) только несовершенно, в начале он (художник. — *О. Л.*) находит затруднения при выборе предметов и способе соединить их в своём сочинении (2,203—204).

NB 2,141. Les temps, les lieux, les moeurs, la religion, le génie de l'Auteur, le tour de son imagination, ses passions habituelles <...>, tout cela emporte tellement sur la nature du genre, qu'il ne seroit presque pointe reconnoissable sans le secours du titre qu'on lui donne.

Перевод: Времена, места, нравы, вера, гений Автора, особое стремление его воображения, его природные страсти <...> всё сие столько превосходит свойство рода, что нельзя узнать его без помощи данного ему названия (2,206).

NB 2,141. il faut qu'elles plient presque partout et qu'elles prennent la forme convenable au sujet, qu'elles devroient régler. D'où il résulte que les genres, dans les arts d'imitation ont du nécessairement s'alléger, se dégrader, et former des espèces bâtarde.

Перевод: Они (правила искусства.— *О. Л.*) должны почти везде преклоняться и принимать вид, свойственный материи, которую им (ху-

Скорее всего, он является проектом разделов журнала «Вестник Европы», к изданию которого Жуковский приступил в 1808 г. Если это так, то раздел «Конспекта» — «Лирическая поэзия» начал создаваться в период подготовки к изданию журнала, т. е. в конце 1807 г. и, соответственно, чтение «Принципов литературы» сдвигается на период «белёвского уединения», хотя пометы в книге дают основания для датировки чтения началом 1809 г. Очевидно, трактат был прочитан Жуковским по меньшей мере дважды: в 1805—1807 гг. (первоначальное ознакомительное чтение) и в 1808—1809 гг. (чтение с целью конспектирования; скорее всего, подчеркивания и NB были сделаны поэтом во время повторного чтения).

¹⁰ Примечания Жуковского очень различны по объёму — от нескольких строчек до листа с оборотом рукописи. Поэтому некоторые из них даем с небольшим сокращением.

дожникам. — *О. Л.*) надобно образовать. Из сего следует, что роды в подражательных искусствах долженствовали необходимо перемениться, перенестись и составить побочные виды (2,207)¹¹.

«Принципы литературы»

Конспект¹²

2,142. La peinture, par exemple, a pu se conserver dans son état et se montrer presque aussi inaltérable que la Nature. Mais dans la Poésie et dans la Musique <...> c'est une sorte de prodige, que l'art seul puisse venir à bout de fournir une certaine suite de pensées qui aillent à former un tout naturel.

NB Действие живописи ограниченнее, её изображения ошутительнее, но не так подробны, не так сильны; её впечатления нераздельнее, но зато короче <...> Видя положения и жесты Ахилла, изображённого на картине, я ещё должен угадать его чувства и сам себе их выразить. Поэт за меня их выражает; по ним я угадываю положение и наружный вид героя <...> (л. 15).

Перевод: Например, Живопись <...> могла пребыть в своём состоянии и остаться непременяющею почти наравне с Природою <...> в поэзии, говорю, и в Музыке чудно будет, если одному искусству удастся составить некоторое продолжение мыслей, соединяющихся к образованию натурального целого (2,208).

2,157. Ces morceaux pourroient être détachés, que l'Enéide n'en seroit pas moins un Poëme epique.

NB Но без эпизодов главное действие было бы сухо и непривлекательно <...> В эпосе все эпизоды больше или меньше привязаны к главному действию (л. 16).

Перевод: Эти места (эпизоды. — *О. Л.*) могут быть отделены, не препятствуя Энеиде быть эпическою поэмою (2,227).

2,160. Le touchant renferme plusieurs sortes d'intérêts. L'intérêt de nation <...> L'intérêt de religion <...> L'intérêt de la nature ou de l'humanité <...>

NB

Перевод: Трогательное заключает в себе многие роды участия. Участие народа <...> Участие религии <...> Участие естества или человечества (2,231).

2,161. Le Poëte grec prend son sujet dans le coeur humain: c'est une passion qui s'enflamme, qui sort par une action vive, et qui cause les plus grands ravages.

NB

Перевод: Греческий поэт берёт свою материю в сердце человеческом, то есть страсть воспламеняющуюся, обнаруживающуюся живым действием и причиняющую величайшие опустошения (2,232)¹³.

2,170. <...> Enfin Satan dans le Paradis perdu de Milton triomphe du premier homme. Car c'est lui qui est le héros assurément. S'il ne l'étoit

NB Сатана Мильтонов есть разительнейший характер его Потерянного рая, но не он возбуждает сильнейший интерес, не ему желают успеха; напротив, Адам и Ева, против

¹¹ Этим NB на страницах книги нет соответствия в «Конспекте», потому что утрачено начало конспекта из Баттё (см. примечание 7).

¹² В правом столбце не дается текст самих выписок Жуковского из Баттё, которые соответствуют подчеркиваниям, являясь их сокращенным переводом. Приводится только текст собственных примечаний поэта.

¹³ В строчку печатаются нотабене, не имеющие соответствия в «Конспекте».

pas, et que ce fût Adam, le dénouement seroit tragique, et nullement épique <...>

которых он вооружается, привлекают всё сожаление и любовь читателя <...> Трагическая развязка противна чудесному, употребляемому в эпосе, в которой употребляются самые неестественные средства для достижения к предполагаемой цели: следовательно, они должны довести к ней, иначе не должно их употреблять и они останутся бесполезными (л. 16 об.).

Перевод: Наконец, Сатана в Потерянном Раю Мильтоновом торжествует над первосотворенным человеком, ибо конечно он должен быть герой, и если бы это был Адам, то развязка была бы трагическая, но совсем не эпическая (2,243).

NB 2,171. S'il s'agit de faire la compassion ou la terreur: il est évident que le dénouement doit être malheureux.
On donnera tel nom qu'on voudra à une tragédie qui se termine par la joie <...> mais on n'y pleure pas les malheurs de ceux qu'on aimait, <...> c'est, si on le veut, un sujet épique mis en drame <...>

NB Это значит уже слишком ограничивать искусство драматического писателя. Как? Альзира, Меропа, Андромаха, Аталия не трагедии, потому, что их конец не несчастлив? <...> Но в такой пьесе, где злорада представлена в борьбе с добродетелью, последняя всегда должна остаться победительницей (л. 16 об.).

Перевод: Если должно возбуждать страх или сострадание; то ясно видно, что развязка должна быть несчастная. Можно дать какое угодно имя трагедии, оканчивающейся радостью <...>, но в ней не оплакивают несчастья любимых особ <...> Это, если хотят, эпическая материя в драматическом образе (2,244).

NB 2,172. Où sont donc les dénouements vraiment tragiques? Phedre et Hippolyte, les Frères ennemis, Britannicus, Oedipe, Polieucte, les Horaces. Le héros pour qui le spectateur s'intéresse, tombe dans un malheur atroce <...>

NB Я не знаю, почему Баттё называет развязку Британника, Тебаиды, Горациев или даже Федры трагической <...> Альзира, Меропа, Радамист, Родогуна, Аталия, Танкред, Заира, Брут — вот истинные развязки, но они не все несчастны (л. 17).

Перевод: Где находим мы развязки истинно трагические? Федра и Гипполит, враждующие братья, Британник, Эдип, Полневкт, Гораци. Герой, в котором зритель принимает участие, погибает в жестоком несчастье <...> (2,245).

NB 2,177. Par ce moyen un Poète étoit en état de peindre dans un même ouvrage le ciel, la terre, les enfers; les dieux, les hommes, la religion, la nature, la société <...>

NB Баттё говорит, что эпоса не должна и не может существовать без чудесного: следовательно, он должен дать какое-нибудь другое имя таким поэмам, в которых не употреблено чудесное, например, Лукановой Фарсале, Гловериеву Леониду, которые суть стихотворные рассказы, что есть сущность всякой эпической поэмы.

NB 2,183. Qu'est ce qu'on entend par Poème épique? Est-ce tout Poème en forme de récit?

<...> Итак, чудесное нужно для всякого эпического поэта; нужно потому, что может быть источником высоких красот; но должно ли быть всегда употреблено и может ли эпи-

NB 2,184. C'est, peut-être, la grandeur même et l'étendue de l'action. Mais qu'un homme soit grand ou petit, il n'en est ni plus, ni moins un homme.

NB 2,184. On fera mouvoir les divinités. On les intéressera dans l'action, qui se fait par les hommes: elles agiront en eux, avec eux, par eux, pour eux <...>

NB 2,188. Est-il un plus bel objet, plus grand, plus convenable à un génie presque divin, que de peindre dans un long ouvrage l'enchaînement et la subordination des causes, de montrer l'homme et tout l'univers qui se remue sous les yeux et dans la main de l'Être suprême?

Перевод: Сним способом (при помощи чудесного. — *О. Л.*) поэт был в состоянии изображать в одном творении небо, землю, ад, Богов, людей, религию, природу, общество <...> (2,252).

Что разумеется под эпической поэмою? Всякая ли поэма в образе повествования? (2,259).

Это (сущность эпоса. — *О. Л.*) может быть самая великость и обширность действия: но пусть человек будет мал или велик, от сего он человек не более и не менее (2,260).

Должно приводить в движение Божества, заставлять их принимать участие в действиях людей: они должны в них, с ними, ими и для них действовать (2,261).

Может ли быть предмет прекраснейший, величайший и более свойственный Гению почти Божественному, как то, чтобы изображать в обширном творении соединение и постепенность причин, или представлять человека и всю вселенную, движущуюся пред глазами и в руке высочайшего существа? (2,265—266).

NB 2,192. Qu'une action soit grande ou petite, noble ou non, il n'importe; si quelque Divinité l'opère, c'est le suiet d'une Épopée.

NB Здесь Баттё, кажется мне, сам себе противуречит. Важная, героическая эпопея имеет совсем не ту цель, какую имеет шутовская <...> Впрочем, не знаю, может ли быть шутовская поэма так же продолжительна, как героическая. Аристотель смешивал шутовское с высоким (л. 19).

Перевод: Действие может быть великое или малое, благородное или неблагородное, в этом нет нужды; если оно производится каким-нибудь Божеством, то оно будет матерною эпопеей (2,271—272).

NB 2,194. <...> il seroit ridicule de donner un rôle continu et toujours subsistant à une figure oratoire. Ainsi à moins qu'on ne personifie distinctement la Discorde, comme Despréaux l'a fait dans son Lutrin; ce ne peut être qu'une machine sans mouvement, un être mort et froid dans un Poème épique.

NB Поэма Lutrin не должна служить примером эпической поэмы: в ней аллегорическое чудесное лучше чем не аллегорическое, потому что оно представляется шуточным образом, для смеха <...> Эта противоположность важного тона с смешным содержанием составляет всю забавность шутовской эпопеи <...> шутовство есть главный интерес сатирических поэм (л. 19 об.).

Перевод: <...> смешно было бы давать продолжающуюся и всегда существующую роль Риторической фигуре. Таким образом, если не даётся отличительное лицо Вражде, как в Буаловом Налое; то она может быть только машина для движения, мёртвое и холодное существо в эпической поэме (2,224).

NB 2,202. <...> l'attrait du merveilleux diminue à proportion des connoissances acquis.

Перевод: Прелесть чудесного уменьшается соответственно с приобретенными познаниями (2,283).

2,207. <...> pour peindre, en traits libres, les moeurs, les usages des peuples dans la paix, dans la guerre; pour faire connoître parfaitement ce que c'est que l'homme, ses passions, ses vices, ses vertus, sa grandeur, sa foiblesse. Voilà pourquoi on feint dans l'Épopée.

NB

NB Эпическая поэма заключает в себе всю природу <...> действие сего изображения не может не быть благотворным <...> вот мораль, вот польза, которых ничто не может быть возвышеннее, и в сем-то смысле великий поэт есть благодетель человечества, ибо он развивает в душе её возвышеннейшие, благороднейшие чувства, ибо он даёт пищу тому огню, которым наполнил её сам творец природы <...> (л. 20).

Перевод: <...> чтобы изображать смелыми чертами нравы, обычаи народов в мирном и военном состоянии; чтобы совершенно показать человека, его страсти, пороки, добродетели, великость и слабость его. Вот для чего вымышляют в эпосе (2,289—290).

NB

2,210. Quand on veut faire une pièce, l'Avaric par exemple; l'objet du Poëte est de dépeindre le ridicule de l'avarice. Pour cela il imagine une action: l'action imaginée, il donne aux acteurs les noms d'Harpagon, de Valere etc.

NB Комический писатель изображает обыкновенную натуру: он представляет людям тех людей, которых они всегда перед собою видят <...> Цель и обязанность изображать верно и прекрасно; с таким изображением необходимо соединена и мораль и всякая другая польза (л. 20—20 об.).

Перевод: Когда Поэт хочет сочинить какую-нибудь пьесу, например Скупца, то предмет его состоит в том, чтобы изобразить смешное скупости. Для сего он выдумывает действие; а выдумав его, даёт действующим лицам имена Гарпагон, Валерий и проч. (2,283—284).

NB

2,211: Ainsi un poëte qui traite un fait historique doit le traiter comme s'il n'appartenoit à personne, et qu'il n'eût jamais existé, c'est-à-dire, sans avoir égard aux noms ni des personnes ni des lieux.

NB Эпическая поэма в рассуждении своей моральности может быть поставлена наряду с простою историею: историк описывает происшествие; читатель сам выводит из них мораль, какую хочет или какую можно из них вывести (л. 20 об.).

Перевод: Поэт, пишущий историческое происшествие, должен сочинять об нём так, как бы оно никому не принадлежало и никогда не существовало, незвизрая на имена, лица и места (2,295).

NB

2,222. En général, tout ouvrage, où on verra l'action d'un particulier, intéressera plus que si on y voit l'action d'une peuple; parce que le lecteur, qui est particulier, ramene tout à lui même. Par la même raison l'action d'un particulier, qui emporte avec lui le sort de tout un peuple, doit toucher plus que l'action d'un peuple dont un seul particulier sera l'instrument.

NB

NB В этом случае, мне кажется, должна быть оставлена совершенная свобода поэту. Конечно, то действие интереснее, которое соединено или принадлежит такому лицу, которое само по себе нас интересует <...> Конечно, в таком действии, в котором замешана целая нация, мы интересуемся более теми, которые сильнее имеют на него влияние <...> Освобождение Иерусалима есть действие целого народа; а что может быть интереснее этой поэмы? (л. 20 об. — 21).

Перевод: Вообще, всякое творение, где видно действие частного человека, будет возбуждать более участия, нежели то, в коем представлено действие народа; потому что читатель, будучи частный человек, всё обращает к самому себе. По той же причине действие частного человека, представляющего собою судьбу целого народа, должно трогать более, нежели действие народа, которого орудием будет один частный человек (2,309).

- NB 2,227. On sait que les tableaux poétiques, de vertu ou de vices, doivent avoir cette qualité. La Poésie ne souffre rien de médiocre. NB Конечно, если всё изображение эпического героя состоит в одном описании его характера, то оно не может быть удовлетворительно. <...> Эпическое описание характера есть, так сказать, портрет того актера, которого я собираюсь видеть на сцене: мне подают его для того, чтобы лицо его было мне знакомее и чтобы я мог лучше судить об нём во всех его изменениях и действиях (л. 22).
- NB 2,233. Car de deux choses l'une, ou l'acteur sera bien peint par sa propre conduite, ou il le sera médiocrement; s'il l'est bien, à quoi bon cette espèce d'inscription, cette annonce?

Перевод: Известно, что Пинтические картины, представляющие пороки и добродетели, должны иметь сие качество (силу. — О. Л.). Поэзия не терпит ничего посредственного (2,315).

Ибо — одно из двух — или действующее лицо хорошо, или посредственно изображено своими собственными поступками: если хорошо, то к чему же описания? (2,323).

- NB 2,234. Je sais que dans le dramatique bien des Auteurs ont crayonné dans les premiers scènes le caractère du principal personnage; mais ce n'est quères que dans le comique; rarement cela ce fait, dans le tragique, et Homere ni Virgile ne l'ont fait ni l'un ni l'autre dans l'épique.

Перевод: В Драмагическом роде многие писатели начертали в первых явлениях характер главного лица; но это бывает только в Комедиях, а в Трагедиях редко случается, и ни Гомер, ни Виргилий не делали сего в Эпопеях (2,324—325).

- NB 2,237. Il emploie avec succès non-seulement le vrai, le vraisemblable, le possible, mais l'impossible même, qu'il présente d'une façon vague, et comme dans un nuage pour dérober à l'esprit la contradiction des idées <...>

Перевод: Оно (эпическое повествование. — О. Л.) употребляет с успехом не только истинное, правдоподобное и возможное, но даже невозможное, которое оно неопределённым образом и как бы в тумане представляет, чтобы скрыть от разума противоречие в понятиях (2,328).

- NB 2,237. Virgile: je chante les combats et ce héros <...> etc., etc; Despréaux: je chante les combats et ce Prélat terrible <...>

Перевод: Виргилий: пою сражения и героя и проч., и проч.; а Буало: пою сражения и ужасного Прелата <...> (2,328).

- NB 2,238. Après la proposition le Poète invoque une divinité, de laquelle il obtient la révélation des causes surnaturelles de l'événement qu'il va raconter. Il ne peut point savoir humainement ce que c'est passé dans le ciel, à propos de l'établissement d'Enée en Italie <...> Le Poète se supposant exaucée, commence d'un ton soutenu et presque prophétique. On sent que c'est un Dieu qui parle: «A peine ils sortoient des ports de Sicile <...>, quand Junon... Despréaux entre en matière avec la même fierté, quoique dans un sujet badin: «Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle, Paris voyoit fleurir son antque chapelle» <...>

Перевод: После предложения Поэт призывает Божество, открывающее ему сверхъестественные причины приключения, которое он хочет рассказывать; он по человечеству не может знать, что произошло на небесах при поселении Энея в Италии <...> Поэт начинает высоким и почти проческим тоном. Мы чувствуем, что бог говорит: «едва оставили они пристань сицилийскую <...> как Юнона <...> Буало с такою же смелостью, хотя и в шутовой материи, начинает повествование: «Посреди сладостных удовольствий братского мира цвела древняя Парижская церковь <...>» (2,329—230).

NB 2,239. Le récit poétique est <...> l'exposé de mensonges et de fiction, fait en langage artificiel, c'est-à-dire, avec tout l'appareil de l'art et de la séduction.

Перевод: Пиитическое повествование <...> есть предложение неправды и вымыслов, писанное искуснейшим слогом, то есть со всею пышностью Искусства и прелестями (2,331).

NB 2,243. Dans l'Histoire nous comprenons la Fable et toutes les inventions poétiques, auxquelles on accorde une existence de supposition, qui vaut, pour les Arts, autant que la réalité historique.

NB 2,243. Or il est bien plus aisé de reconnoître ce qu'on a vu dans le monde existant et dans l'histoire, que de reconnoître des êtres purement imaginaires <...>

Перевод: В Истории мы полагаем баснословие и все Пиитические изобретения, получающие положенное существование, которое для Искусства то же, что историческая подлинность (2,336).

А нам гораздо легче узнавать то, что мы видели в существующем мире и в Истории, нежели существа совершенно выдуманные <...> (2,337).

Таким образом, конспект «Рассуждения IV. О эпической поэме» Баттё Жуковский снабдил четырнадцать собственными примечаниями, большинству которых соответствуют значки NB на страницах «Рассуждения IV. О эпической поэме»¹⁴. Сопоставление книги из библиотеки Жуковского с зафиксированным в ней процессом чтения и «Конспекта» как воплощённого осмысления прочитанного, позволяет сделать некоторые выводы об особенностях читательских помет Жуковского в «Принципах литературы», а также о роли и месте «Конспекта» при изучении эстетических материалов библиотеки поэта.

Как об этом свидетельствуют все три конспекта из Баттё («Рассуждение VI. О лирической поэзии», «Рассуждение IV. О эпической поэме» и «Краткая история Сатиры»), подчёркивания в книге фиксируют те положения, которые Жуковский, переводя очень близко к подлиннику, выписывает в «Конспекте». NB на по-

¹⁴ Два примечания в тексте «Конспекта» (о единстве верования читателя и героя эпопей и о соотношении вымысла и истины) в фабуле эпопей — л. 19, 21) не имеют соответствующих NB на страницах книги; четыре первых NB, проставленные в книге, утрачены вместе с началом «Конспекта», девять NB, проставленных в книге, не раскрыты в «Конспекте». Таким образом, 12 примечаний Жуковского в «Конспекте» соответствуют 21-му нотабене на страницах книги.

лях страниц означает, как правило, несогласие, наличие у поэта собственного, другого мнения по какому-либо вопросу, которое излагается в примечаниях «Конспекта», будучи помечено тем же знаком.

Следовательно, «Конспект» представляет собой неотъемлемое логическое продолжение чтения, фиксируя осмысление прочитанного; этот вывод следует из теснейшей взаимосвязи читательских помет Жуковского на страницах «Принципов литературы» с оформлением выписок из Баттё в «Конспекте». Поэтому привлечение «Конспекта» к исследованию материалов по эстетике из библиотеки Жуковского позволит не ограничиться описанием читательских помет поэта, но и раскрыть их смысл: определить его отношение к прочитанному, а также проследить формирование его собственных эстетических принципов.

Примечания Жуковского, сопровождающие выписки из Баттё, различны: иногда очень обширные, иногда укладываются в несколько емких строк. Сам по себе тот факт, что поэт делает 14 примечаний, свидетельствует о неоднозначности восприятия трактата Баттё. Содержание же примечаний говорит об определенной полемической позиции поэта по отношению к «Принципам литературы» и проповедуемой ими классицистической эстетике. Самым главным в уяснении сущности этой полемики представляется вопрос: с каких позиций она ведётся Жуковским?

Прежде всего попытаемся сформулировать общий смысл каждого из 14 примечаний:

1. Сравнение поэзии и живописи (л. 15).
2. Об эпизодах в эпической поэме (л. 15 об.— 16).
3. О развязке «Потерянного рая» Мильтона (л. 16 об.).
4. О развязке трагедии (л. 16 об.— 17).
5. О необходимости чудесного в эпосе (л. 17 об.— 19).
6. О единстве веры героя эпоса и читателя (л. 19).
7. О шутильной эпосе (л. 19).
8. О «Налое» Буало. Чудесное в шутильной поэме (л. 19 об.).
9. О моральной пользе эпической поэмы (л. 20).
10. О фабуле комедии. Моральность эпоса (л. 20—20 об.).
11. Характер моральности эпической поэмы (л. 20 об.).
12. О характере эпического действия (л. 21).
13. С чем должно быть соединено действие эпической поэмы (л. 21).
14. О принципах изображения эпического героя (л. 22).

Примечания Жуковского отражают его читательское восприятие. Как видим, при конспектировании главы, посвященной эстетике жанра эпоса, поэт уделит внимание и эстетике драмы, комедии сатирической поэмы; эти NB возникли по поводу попутных размышлений Баттё, слабо связанных с основной проблемой.

Замечания неравнозначны во всех смыслах, кроме их общей полемической направленности по отношению к эстетике Баттё.

Они различны по объёму, значимости, масштабу высказанной мысли. Среди них есть очень короткие, не содержащие принципиальной полемики, как например, шестое, где утверждается, что читатель разделяет веру героя, какой бы она ни была, или двенадцатое, где поэт говорит о характере вымысла в эпосе. Наибольшую содержательную нагрузку несут 4, 5 и 7—10 примечания, и на их анализе следует остановиться подробнее.

Характерно, что возражения Жуковского, как правило, возникают по очень конкретному поводу, но в процессе развития мысли переходят на более общие проблемы эстетики. Так, первая группа примечаний (5, 7, 8) связана с проблемой чудесного в эпосе. Пятое примечание возникло по поводу несогласия Жуковского с Баттё в том, что чудесное есть сущность эпической поэмы. Поэт решительно возражает: сущность эпоса, по его мнению, стихотворный рассказ. В доказательство этой мысли он приводит в качестве примера «Фарсалу» Лукана и «Леонида» Гловера, которые традиционно считаются эпическими поэмами, но в которых нет чудесного. Безоговорочное требование чудесного Баттё Жуковский считает неправомерным: «Быть так строгим не значит ли порабощать гений и принуждать поэтов с подобострастием невольника идти по той дороге, которая начертана их предшественниками?» И далее поэт излагает собственную точку зрения, причём конкретный вопрос, по которому возникает несогласие, становится лишь поводом для изложения общетеоретического принципа: «Нет! Пускай всякий поэт избирает свою особенную дорогу! Не будем обременять его целями. Цель поэзии: трогать, восхищать, очаровывать душу <...> кто умел достигнуть сей цели, тот истинный поэт...».

Свою общую мысль Жуковский поясняет сравнением поэта с добродетельным человеком, литературных правил — с гражданским законом: «Законы поэзии — то же, что законы в гражданских обществах: они запрещают недостатки так точно, как законы гражданские запрещают преступления. Поэт так же точно находит стихотворные красоты, как добродетельный человек дела добродетели <...>. Один следует своему гению, другой своему сердцу. Всякий выбирает свою дорогу: что нужды, что она еще никому не была известна, она ведет к добру!» При этом, утверждает Жуковский, поэт сохранит общие правила вкуса, так же, как добродетельный человек сохранит общий закон природы.

Таким образом, Жуковский требует свободы для творческой личности, отвергая сами понятия «правил» и «образцов» в том толковании, которое давалось им в классицистической эстетике. На основе общего утверждения о свободе поэтического выбора он развивает свой взгляд на чудесное в эпосе, признавая его не необходимым, но возможным, и то лишь в том случае, когда применение его может быть источником «высоких и разительных красот в эпосе». И вновь Жуковский подчёркивает свободу творческой личности: «Во власти поэта употребить такой род

чудесного, какой он хочет и какой для него выгоднее: «Гомер проложил дорогу, но он не велел нам за собою следовать как невольникам». Вслед за этим логично следует вывод: «*Чудесное* не может помрачить *натурального*; напротив, оно его возвысит, только должна быть *соблюдена приличность*». Здесь поэт пытается установить своеобразное соотношение объективного и субъективного в эпической поэме. Признавая возможность чудесного в эпической поэме лишь в том случае, когда это оправдано сюжетом, он подчиняет «чудесное» «натуральному», т. е. естественному, возможному в природе. С возражением против чудесного как главного жанрообразующего признака эпопеи связано стремление Жуковского выделить в эпосе две разновидности: героическую поэму и шутовую. В седьмом и восьмом примечаниях он даёт своё определение жанру, называемому Баттё «шутливой поэмой», причём сближает её с комедией и сатирой. Жуковский замечает: «Героическая эпопея имеет точно такое отношение к шутливой, какое трагедия к комедии <...>. Шутливая поэма есть пародия эпической. Она есть больше сатира, нежели эпопея <...>». Единственно возможный вид чудесного для шутливой поэмы, по мнению Жуковского, есть аллегория, поскольку «... настоящие боги не могут в шутливой поэме представлять роли, им приличной». Следовательно, сохраняя представление о родовой общности героической и шутливой эпопеи, он находит в них существенные жанровые отличия.

Интересно, что мысль о свободе творческой личности, возникающая у Жуковского в рассуждении о необходимости чудесного в эпопее, обретает своё подтверждение и развитие в других примечаниях. Так, например, в четвертом примечании поэт возражает против трагической развязки, по мнению Баттё, единственно возможной для трагедии. Он замечает: «Это значит уже слишком ограничивать искусство драматического писателя...» И далее, обращаясь к конкретному материалу, Жуковский подтверждает свою мысль о свободе драматического поэта: «Сверх того, иное содержание противно несчастной развязке. Лицо добродетельное не должно гибнуть и быть жертвой злобы. Такая развязка возмутительна и нетрогательна» и т. д. Свобода творчества в трактовке Жуковского здесь обретает существенное дополнение: позиция художника, по его мнению, определяется психологической достоверностью. Возражая против классицистических единств, русский поэт ратует за более свободное проявление творческих возможностей художника.

Вторая группа примечаний (9—11) объединена вокруг проблемы морального воздействия искусства. Poleмические по форме, по существу они оказываются близки к эстетике классицизма, но, как это будет видно из дальнейшего, не адекватны ей.

Рассуждение о моральной пользе эпопеи в примечании десятом оказалось, в силу особенностей изложения Баттё, тесно связанным

с вопросом о фабуле (басне) комедии. Интересно, что надпись на нижнем форзаце второго тома «Принципов литературы» является своеобразным эпиграфом ко всему примечанию, выжимкой из его содержания: «Комедия может не иметь басни, потому что в ней не сильные страсти приводятся в движение, а для того только должна ее иметь, чтобы иметь конец».

Эта мысль получает развитие в примечании, при этом Жуковский акцентирует момент психологизма комедии и ее предназначенности для исправления и воспитания: «Комический писатель избирает обыкновенную натуру. Он представляет *людям тех людей*, которых они всегда перед собою видят, с которыми они знакомы, к которым они близки если не лично, то по крайней мере своим с *ними сходством*. Он представляет человека в обыкновенном, всегдашнем его положении, с обыкновенными привычками». Для Жуковского особенно важной представляется мысль о том, что комедия обладает большой воспитательной силой именно благодаря «обыкновенности» (повседневности, распространенности) изображаемых в ней характеров, именно поэтому он считает её «моралью в действии».

Интересно то, что преимущественное внимание поэта к воспитательной роли комедии существенно отличается от традиционного, классицистического. Жуковский апеллирует не к разуму, а к непосредственному чувству. Таким образом, рассуждение об «обыкновенной» комедии, написанной для «обыкновенных» людей, предвзвешивает его дальнейшие размышления о воспитательной роли искусства, осуществляющейся благодаря его эмоциональному, а не рациональному, как в классицизме, восприятию.

Возвращаясь к проблеме моральности эпической поэмы (примечание 11) и развивая мысль о её воспитательном значении, Жуковский, в сущности, полемизирует не с Баттё, а с Ле Боссю, против утверждения которого, что действие эпоса есть моральная аллегория, возражал и сам Баттё. Мнение Жуковского оказывается довольно близким по своему смыслу к мнению автора «Принципов литературы»: «Не одна какая-нибудь моральная идея служит ей (фабуле эпической поэмы.— О. Л.) основанием, а она служит основанием множеству моральных истин, которые непременно соединены со всяким изображением человека, какое бы сие изображение ни было <...>. Цель и обязанность изображать верно и прекрасно, с таким изображением необходимо соединена и мораль, и всякая другая польза». Это рассуждение поэта близко к мысли Баттё о том, что возможность вывести правило нравственности из эпического действия не есть его особенное свойство, потому что эта возможность применима к любому человеческому действию, изображенному в любой художественной форме. Но в размышлениях Жуковского на эту тему присутствует один оттенок, придающий классицистическому принципу своеобразную окраску.

Это перемещение акцента с пользы рациональной (а именно таково понимание морали у Баттё) на пользу эмоциональную: «Эпическая поэма заключает в себе всю природу: божественную, физическую и моральную. Поэт изображает её разительнейшими чертами; действие сего изображения не может не быть благотворно, потому что душа находит в нём самую сладостную пищу: вот мораль, вот польза, которых ничто не может быть возвышеннее...» (прим. 9).

Мотив воспитания через эмоциональное воздействие на душу зрителя-читателя, эстетика восприятия искусства как сопереживания — вот то направление, в котором осмыслялась читателем Баттё эта проблема. Итоговое заключение, которое поэт делает, совмещает в себе близкое классицизму толкование этого вопроса с акцентом на воспринимающую сторону и объективный смысл произведения искусства: «Эпическая поэма в рассуждении своей моральности может быть поставлена наряду с простою историею: история описывает происшествия; читатель сам выводит из них мораль, какую хочет или какую можно из них вывести» (прим. 11).

Таким образом, в формирующейся эстетике Жуковского традиции сложившейся классицистической эстетики подверглись определённой трансформации под влиянием нового метода, основоположником которого в русской литературе стал Жуковский. Типичные для классицистической эстетики суждения у Жуковского видоизменяются под влиянием принципа эмоционального восприятия, который впоследствии приобретёт в эстетике поэта универсальный характер. Кроме того, в примечаниях Жуковского встречаются отзвуки ранних романтических веяний. К таковым относится прежде всего требование свободы для художника. Все это свидетельствует как о творческом осмыслении «Принципов литературы» Баттё, так и об определённом отталкивании русского поэта от эстетики классицизма.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЭСТЕТИКА Х. БЛЕРА В ВОСПРИЯТИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

С именем английского критика и эстетика XVIII века Хью Блера (Hugh Blair, 1718—1800) связаны эстетические искания В. А. Жуковского на протяжении четверти века. В библиотеке Жуковского, хранящейся в Томском университете, находится семь книг Блера: «Лекции по риторике» в трех томах на английском языке и во французском переводе и «Критическая диссертация о поэмах Оссиана, сына Фингала», напечатанная во II томе «Поэм Оссана»¹.

В этих книгах Жуковский сделал многочисленные пометы, особенно в I томе «Лекций по риторике» французского издания 1830 года. Пометы носят разнообразный характер: чаще всего это подчеркивания в тексте важных положений и отчеркивания целых абзацев на полях. Реже встречаются краткие записи на русском, французском и английском языках². На обложке I тома «Лекций по риторике» английского издания Жуковский сделал рисунки. Эти многочисленные пометы свидетельствуют об устойчивом и живом интересе поэта к наследию Блера и позволяют поставить вопрос не только о своеобразии этого интереса, но в определенной степени и об эволюции эстетических взглядов Жуковского.

Представитель шотландской философской школы Хетчесона и Адама Смита, ученик Самуила Джонсона, современник Баттё, Лагарпа и Эшенбурга, Блер завершал развитие английской классицистической эстетики. Учение Блера представляет собой сложное явление, что предопределило различное отношение к нему представителей русской эстетической мысли 10—30-х годов XIX века.

¹ Blair H. Lectures on rhetoric and belles-lettres in three volumes, Basil, 1788; Leçons de rhétorique et de belles-lettres, Paris, 1830, Deuxième édition; A critical dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal, в кн.: The Poems of Ossian, translated by J. Macpherson, London, 1796, v. II, p. 255—370.

² Blair H. Leçons de rhétorique et de belles-lettres, Paris, 1830, v. I, pp. 16, 26, 38, 39, 50, 52, 90, 102, 105, 107, 114, 354; v. II, p. 398.

В восприятии теоретиков русского классицизма эстетика Блера была типичным выражением теории подражания: А. Ф. Мерзляков называл Блера «знаменитым»³. В основу «Речи в торжественном Собрании Общества любителей российской словесности «О вкусе и его изменениях»⁴ (1817) он положил подстрочный перевод части курса по риторике Блера из второй лекции «Вкус». Заканчивая программную «Речь о начале, ходе и успехах словесности» (1819), Мерзляков поставил имя Блера в ряд бессмертных имен: «Как сладостно воображать, что по сему же пути текли некогда Аристотели, Цицероны, Квинтилианы, Блеры, Ломоносовы, увенчанные лучами бессмертия и благодарностью своих сограждан!»⁵.

Развиваясь в русле шотландской школы, эстетика Блера испытала огромное влияние французской классицистической теории, о чем с сожалением замечал С. П. Шевырев (1836): «Блер был учеником Джонсона, но не достойным учителя, потому что он в своей теории не столько следовал национальному направлению, сколько подражал французам»⁶.

Самое раннее по времени обращение Жуковского к наследию Блера находим в архивных материалах, хранящихся в Публичной Библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Блер упоминается неоднократно в списках авторов, которые Жуковский составлял в 1805—1810 годах для изучения и конспектирования по вопросам искусства. Его имя Жуковский заносит в списки «Теории изящ. худ.» наряду с Сульцером, Энгелем, Шиллером, Гете⁷. В списках «Риторика» и «Поэзия» имя Блера занимает прочное место среди эстетиков XVIII века. Но характерно, что в этот период творчество Блера, по-видимому, не занимало Жуковского в решении общетеоретических проблем искусства. Имя Блера ни разу не упоминается в списках по «Эстетике». Такое восприятие Блера было типичным для русской эстетической мысли 10-х годов XIX века. Появляющиеся в печати переводы его работ и упоминания о нем в основном касались вопросов риторики и изящной словесности. Так, в 1801 году в «Иппокрене» был напечатан перевод Ив. Татищева, озаглавленный: «Из Мерсье. «Поэмы Оссиана»⁸. Блер в статье назывался «велеречивым», автор использовал наблюдения из его диссертации о поэмах Оссиана. В 1805 и 1806 годах в «Утренней заре», печатавшей труды воспитанников Благо-

³ Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 1, с. 171.

⁴ Blair H. Lectures on rhetoric and belles-lettres, Basil, 1788, v. 1, p. 19—22.

⁵ Мерзляков А. Ф. Речь о начале, ходе и успехах словесности. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 1, с. 171.

⁶ Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, с. 214.

⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 83, л. 13 об.

⁸ Татищев Ив. Поэма Оссиана. Из Мерсье. — Иппокрена на 1801 год, М., 1801, ч. 8, с. 76—80.

родного пансиона, где появилось и стихотворение Жуковского «К поэзии»⁹, были опубликованы три перевода из Блера: Н. Грамматина «Четыре главные эпохи Просвещения»¹⁰, «Сравнение Оссиана с Гомером»¹¹, С. Соковина «О европейской поэзии»¹². Все публикуемые материалы не касались проблем эстетики Блера, а были связаны с вопросами поэтики. В этом же направлении в 1805—1810 годах развивался интерес Жуковского к творческому наследию Блера. Для уяснения характера этого интереса представляется необходимым привлечение архивного материала. В Публичной Библиотеке хранится рукописный конспект Жуковского «Замечания во время чтения»¹³, в котором он систематизировал материал эстетики XVIII века о лирике, драме, эпосе. Частью этой большой работы являются конспекты глав о лирической и эпической поэзии из «Лекций по риторике» Блера. В книгах, хранящихся в Томской библиотеке, в соответствующих главах помет нет. Конспект восполняет этот недостающий материал и позволяет представить развитие интереса Жуковского к Блеру целостно, начиная с раннего периода творчества поэта.

В «Замечаниях во время чтения» Блер рассматривается Жуковским как звено в цепи классицистической эстетики, которую поэт осваивает фундаментально. Конспект из Блера носит характер выписок-экстрактов, иногда развернутых положений, но всегда точных переводов из трех глав лекций по риторике: «Эпическая поэма», «Илиада» и «Одиссея» и «Еврейская поэзия»¹⁴.

Особый интерес представляет замечания Жуковского к разделу об эпической поэзии. Вопросы эпической поэзии были связаны в 1805—1810 годах с творческими замыслами поэта — и прежде всего с созданием поэмы «Владимир». Общему конспекту предшествует программный список имен с заглавием «Эпическая поэма»¹⁵. На первом месте стоит имя Вольтера, за ним следует Блер, а далее — Лагарп, Мармонтель, Баттё, Сульцер. В конце списка вновь появляется имя Блера в сочетании: *Ossian de Blair*.

Составляя конспект главы об эпической поэме, Жуковский, следуя за автором, отмечает возвышенный характер эпической поэмы, её отличие от драмы, своеобразие действия, героев, повествования. По ходу составления конспекта знаком NB Жуковский указывал не только на наиболее важные положения Блера, но под

⁹ Жуковский В. А. К Поэзии. — Утренняя заря. М., 1805, кн. III, с. 91—94.

¹⁰ Грамматин Н. Из Блера. Четыре главные эпохи. Просвещения. — Там же, с. 163—165.

¹¹ Грамматин Н. Сравнение Оссиана с Гомером. — Там же, 1806, кн. IV, с. 84—88.

¹² Соковин С. О еврейской поэзии. — Там же, с. 265—293.

¹³ Конспект, лл. 8—12 (с оборотами), 30—32 (с оборотами).

¹⁴ Blair H. Lectures on rhetoric and belles-lettres, Basil, 1788, v. II.

¹⁵ Конспект, л. 1.

этим значком развивал собственные мысли. Эти отметки и отступления от текста Блера важны для уяснения эстетической позиции Жуковского. Суть её в том, что принципы романтической эстетики сочетаются с четко выраженными классицистическими тенденциями. Становление и развитие романтического мироощущения Жуковского предполагало не только отталкивание, но и глубокое, органическое усвоение принципов классицистической эстетики. Процесс взаимодействия классицистических и романтических тенденций в эстетике Жуковского был своеобразен и сложен. Материалы, связанные с чтением Жуковским произведений Блера, проливают некоторый свет на эту сложную проблему.

Так, узловым положением, вобравшим в себя интересующие поэта проблемы в главе «Эпическая поэма», оказалась мысль Блера о силе морального воздействия эпической поэзии на читателя. Жуковский точно переводит и выписывает в конспект рассуждение Блера: «Эпическая поэма есть самая моральная из всех родов поэзии, цель великой эпической поэмы состоит в том, чтобы каждая часть её особенно и целостность ее взятые вместе, производили сильное впечатление на душу читателей, посредством великих примеров, ею представленных, и высоких чувств, которыми она должна быть наполнена»¹⁶. Затем под знаком NB Жуковский еще раз обращает внимание на это положение, придав ему более широкое значение: «NB. Оселок всякого произведения есть его действие на души; когда оно возвышает душу и располагает её новому прекрасному, то оно превосходно»¹⁷. Взяв за основу важнейшее положение классицизма о моральном воздействии произведений искусства на душу человека, Жуковский, отталкиваясь от него, развивает типично романтическое представление о творческом процессе. Заинтересовавшим его материалом явилась полемика Блера с Рене Ле Боссю, автором работы об эпической поэме.

Французский эстетик развивал идею о рационалистическом характере творческого процесса. Он утверждал, что эпическая поэма — вид аллегории, в которой высокую моральную идею художник иллюстрирует в действиях и лицах. Боссю аргументировал свою идею сравнением плана басен Эзопа и плана «Илиады». Блер подробно излагает ход рассуждений Боссю. Жуковский передает их кратко: «Лебоссю хочет, чтобы стихотворец, хотящий сочинить поэму, сперва выбирал какую-нибудь моральную идею, потом по этой идее сочинял какое-нибудь действие, и к этому действию, наконец, подбирал какой-нибудь исторический случай»¹⁸. Далее ход рассуждений Блера и Жуковского различен. В этом моменте, не исключаящем, однако, и точек соприкосновения, выявляется своеобразие позиции Жуковского. Блер называет идею

¹⁶ Конспект, л. 8 об.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, л. 8.

Боссию «одной из самых холодных и абсурдных, которая когда-либо приходила в голову критика»¹⁹. Последовательно Блер доказывает несостоятельность этой идеи, выдвигая контраргумент в соответствии с классицистическими принципами. Если Боссию утверждает, что эффект воздействия эпической поэмы измеряется одной истиной, то, по Блеру, «её эффект рождается из впечатления, которое части поэмы, вместе взятые, как и отдельно, производят на разум читателя: из великих примеров, которые нам даны, из высших чувств, которыми наше сердце согревается»²⁰.

В противовес Боссию Блер говорит о сложности творческого процесса, не сводимого к холодно продуманной иллюстрации моральных идей: «Никто не сомневается, что первые объекты, поражающие эпического Поэта,— это Герой, которого он должен прославить, и Действие, или История, которые должны быть основой Поэмы. Поэт не садится, подобно Философу, за создание плана Морального трактата. Его гений загорается смелой идеей, она кажется ему важной и интересной, и он случайно выбирает её для прославления в высочайшем стиле Поэзии»²¹. Блер, отклоняя прямолинейное понимание творческого процесса, тем не менее не выходит за пределы классицизма: источником творчества является идея. Жуковский, основываясь на этих рассуждениях Блера, переосмысливает их, выдвигая на первый план мысль о субъективной природе художественного творчества: «NB. Поэт не имеет в виду ничего другого, когда пишет, кроме собственного своего наслаждения, которое хочет передать другим. Иначе ему одному достались бы шипы розы, а другому её цветы и запах. Сочиняя, он столь же (а может быть и больше) наслаждается, как и те, которые читают его сочинения, следовательно, и эпический поэт, начиная поэму, не хочет только учить других, как доказать им какую-нибудь моральную истину <...>. Он хочет занять свое воображение великими картинами, великими драмами, великими характерами, которыми он восхищается, изображая их, и составляя из них великое нечто целое, он творит, а творить есть действовать самым сладостным образом, но он творит не для себя одного, и это желание восхищать других своими творениями даёт ему силы превозмогать все трудности, ему необходимо представляющиеся, иначе он мог бы остаться с одними привлекательными призраками своего воображения. Поэт пишет не по долговению, а по вдохновению. Он изображает то, что сильно на него действует, и если его воображение не омрачено развратностью чувства, если его картины сходны с натурою, то непременно с ними должно соединено быть что-нибудь моральное»²². Это рассуждение Жуковского демонстрирует процесс сложного переосмысления прин-

¹⁹ Blair H. Lectures on rhetoric and belles-lettres, Basil, 1788, v. 11, p. 207.

²⁰ Там же, с. 210.

²¹ Там же, с. 209.

²² Конспект, л. 8.

ципов классицистической эстетики. Романтическое сознание Жуковского усваивает их как необходимый элемент: творчество предполагает знание «натуры», иначе поэт будет довольствоваться лишь «привлекательными призраками». Однако источник творчества Жуковский ищет в душе самого художника.

Непосредственно с составлением конспекта об эпической поэзии связано чтение Жуковским диссертации Блера о поэмах Оссиана, текст которой с отметками поэта хранится в библиотеке Томского университета. Точную дату чтения диссертации установить трудно, но, по-видимому, оно относится к раннему периоду творчества Жуковского (1805—1810 годы). На это указывает общность материала конспекта и диссертации: в центре анализа вопросы, связанные с эпической поэмой. В списке «Эпическая поэма» Жуковский в ряду классических поэм после названий: «Илиада», «Одиссея», «Энеида» на некотором расстоянии написал: «Оссиан», а в ряду авторов напротив «Оссиана» сделал запись: «Ossian de Blair»²³, имея в виду диссертацию Блера, хорошо знакомую русскому читателю 10-х годов. Два тома поэм Оссиана в английском издании 1796 года, где и находилась диссертация Блера, принадлежали Киреевским. На обрезах I и II томов черными чернилами выведено: «Kireefsky». Именно к раннему периоду творчества поэта относится время духовного сближения Жуковского с Авдотьей Петровной Киреевской, в доме которой он мог брать книги и получать их в подарок.

Отметок Жуковского в тексте диссертации немного, но сам факт интереса и обращения поэта к известному труду Блера закономерен и значителен. О влиянии на Жуковского поэзии Оссиана писали многие исследователи²⁴. Справедливо отмечено, что это влияние шло более всего опосредованно через огромную традицию переводов и подражаний Оссиану в русской и западноевропейской литературе. Отметки в I томе «The Poems of Ossian» позволяют предполагать, что Жуковский ознакомился с Оссианом в английском переложении Макферсона. Так, в оглавлении в характерной для Жуковского манере четкими горизонтальными маленькими черточками карандашом отмечены четыре поэмы: «Carric-thura», «Carthou», «The Songs of Selma», «Fingal»²⁵.

Интерес Жуковского к Оссиану и эпосу скандинавских народов был связан непосредственно с творческими планами поэта,

²³ Там же, л. 1.

²⁴ Замотин И. Ранние романтические веяния в русской литературе. Варшава, 1900, с. 83—84; Маслов В. И. Оссиан в России. — Труды Пушкинского дома, 1929, вып. 1; Маслов В. И. К вопросу о первых русских переводах поэм Оссиана—Макферсона. Прилуки, 1927; Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Пг., 1918, с. 36, 39, 127; Иезуитова Р. Поэзия русского оссианизма. — Русская литература, 1965, № 3, с. 53—74; Шарыпкин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе. — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., 1972, с. 96—167; Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980.

²⁵ The Poems of Ossian, translated by Macpherson, London, 1796, v. 11, p. 7.

охватывающими и эпос, и лирику. В свою очередь эти планы были обусловлены развитием романтической культуры. Внимание к северному эпосу диктовалось у ранних романтиков, как и у сентименталистов, в определенной степени стремлением выразить развивающееся историческое сознание. Отсюда повышенный интерес к поэмам северных народов и, в частности, к оссианским, которые рассматривались как произведения, выросшие из фольклорных форм сознания. Так, Гердер писал: «Стихотворения Оссиана представляют собою песни, песни народа необразованного, но одаренного непосредственным чувством, песни, которые долгие годы жили в устной традиции, передаваемой от отца к сыну»²⁶.

В обращении к поэзии Оссиана сказалась и другая тенденция, обусловленная характером исторического сознания, а именно представлением об этапах развития человечества, из которых наиболее естественным считался период детства и юности народов, запечатленный в песнях скальдов и бардов. В статье 1773 года «О воздействии поэзии на нравы в древние и новые времена» Гердер отмечал: «Немало выдающихся умов пыталось определить, в каком состоянии, в какую эпоху род человеческий и человеческое общество более всего восприимчивы и способны понять этот язык природы, её чувства и страсти. И все высказались за детство и юность нашего человеческого рода, за первую ступень образующегося общества»²⁷. В рассуждениях немецкий эстетик опирался, в частности, и на диссертацию Блера: «Я хочу прежде всего и в особенности назвать Блэкуэлла «Исследование о жизни и произведениях Гомера» (немецкий перевод—Лейпциг, 1776), Вуда «Опыты об оригинальном гении Гомера» (немецкий перевод—Франкфурт, 1773), Блера «Исследование об Оссиане» (предисловие к переводу Дэниса), потому что большинство новейших авторов черпало из этих источников, те же, в свою очередь, собирали зерна своих наиболее удачных наблюдений у самых древних»²⁸. Гердер указывал на то, что важное значение имели для становления и развития современной ему поэзии не только творения древних поэтов, но и критические исследования о них.

В этом отношении Блер занимает совершенно особое место в истории изучения и распространения оссиановских поэм. В сознании русского читателя 10—20-х годов XIX века его имя неразрывно связано с именами Оссиана и Макферсона и бурной полемикой, которая развернулась вокруг вопроса о подлинности оссиановских поэм. Блер был одним из самых страстных защитников Макферсона. В русской критике высокая оценка поэм Оссиана постоянно сочеталась с похвалой в адрес Блера, автора критической диссертации. Конст. Остроумов переводит отрывок из

²⁶ Гердер И.-Г. Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов.—В кн.: Гердер И.-Г. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, с. 24.

²⁷ Там же, с. 193—194.

²⁸ Там же, с. 193.

писем Маттисона под названием «Способ учения для молодого поэта», который с уважением говорит о труде Блера: «Самое богатейшее открытие нашего века, истинное сокровище есть отстки древней Целтской, Шотландской или Ерской поэзии, изданные г. Макферсоном, и, как говорит Гиббон, достоверности которых должно отдать преимущество перед всеми другими. Его бы лучше читать в Аглинском переводе, с которого уже переводили на немецкий; но впрочем перевод Дэниса может доставить великую пользу, особливо потому, что г. Блер сделал рассуждение, которое в своей части не уступает г. Ловту»²⁹. В связи с выходом «Стихотворений Эрсских, или Ирландских» в переводе с французского языка Семена Филатова в «Вестнике Европы», № 8 за 1810 год появилась рецензия, в которой с большой симпатией говорилось о Блере, вступившемся за достоверность поэм Оссиана³⁰. В. Олин «Сражению при Лоре» предпослал «Предупреждение», в котором давал высокую оценку Оссиану и, доказывая истинность его поэм, рекомендовал читателю диссертацию Блера: «Но кто бы ни написал сии поэмы, они останутся вечно бессмертными, несмотря на их антагонистов. Желаящие же увериться еще более в существовании сего Каледонского Гения могут прочесть умное рассуждение г. Блера об Оссиане»³¹. Таким образом, предметом общего интереса была аргументация Блера в защиту подлинности поэм Оссиана.

Эстетическая сущность позиции Блера заключалась в разно-стороннем развитии основных положений теории подражания на материале поэм Оссиана. Вся цепь доказательств, рассуждения о бардах, о своеобразии фингаловой эпохи подчинены выявлению главной закономерности: поэтика эпической поэмы, начиная с выбора героев и действия и кончая особенностями метафорического стиля, обусловлена характером жизни людей древней эпохи. Оставаясь в рамках классицистической теории, Блер уделяет огромное внимание особому складу кельтского народа, выразившемуся в поэтическом характере искусства Оссиана. Блер пишет: «Здесь мы найдем огонь и энтузиазм самых ранних времен, соединенные с изумительной мерой порядка и искусства. Мы найдем мягкость, даже тонкость чувства, преобладающих над свирепостью и варварством. Наши сердца тают от нежнейших чувств и в то же самое время возвышаются идеями великодушия, благодарства и истинного гуманизма»³². Н. Грамматин в 1806 году, переводя из Блера, выбирает один из отрывков,

²⁹ Островов К. Способ учения для молодого поэта. — Новости русской литературы на 1802 год, ч. III, с. 408.

³⁰ Стихотворения Эрсские, или Ирландские. — Вестник Европы, 1810, № 8, с. 298.

³¹ Олин В. Сражение при Лоре. Из Оссиана. — Спб., 1813, без нумерации страниц.

³² Blair H. A critical dissertation on the Poems of Ossian. The Poems of Ossian. London, 1796, v. II, p. 275.

в котором английский критик, сравнивая Оссиана с Гомером, отмечает лирическую природу оссиановской поэзии: «Никакой Стихотворец не умел лучше нравиться и трогать сердца. В благо-родстве чувствований должно также отдать преимущество Оссиану. В самом деле, достойно удивления, что в описании самых бли-стательных достоинств человека, например, человеколюбия, вели-кости души и чувствований добродетели, никто не мог превзойти грубого Цельта»³³. Диссертация Блера содержала в себе тонкий и разносторонний поэтический анализ художественных достоинств поэм Оссиана.

Отметки Жуковского на полях диссертации интересны прежде всего тем, что все они несут на себе печать романтических устрем-лений поэта и продиктованы задачами его поэтической деятель-ности. Характер чтения и отбора материала Жуковским в диссер-тации Блера в некоторой степени приоткрывается через архив-ные материалы, датируемые 1805—1810 годами, хранящиеся в Публичной Библиотеке. Составляемые Жуковским росписи и планы к «Владимиру», списки «Для Игоря» дают представление о процессе работы, особенно на этапе сбора материала и осмыс-ления его. Так, на листе 9 (об.) «Росписи во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты» в связи с работой над переводом «Слова о полку Игореве» для «Истории», Жуковский набрасывает список имен и произведений, среди которых названы «Эдда», «Вальтер Скотт» и «Оссиан»³⁴. Оссиана называет Жуковский и в «Плане Владими-ра» в «Выписках и замечаниях мест и идей, достойных подража-ния»³⁵. Этими списками Жуковский определяет направленность своего чтения других авторов. Так, в связи с замыслами произ-ведений исторического содержания он дает план «Извлечения из песни о Полку Игореве». Жуковский определяет сюжетный строй:

Описание
Предвещание
Два войска
Сражение
Изображение
Всеволодовой храбрости
Бедственное состояние душ
Печаль общая³⁶

Затем следует перечисление поэтических средств, связанных с выполнением этой задачи:

Ритм
Фигуры
Сравнения — отрицательные

³³ Грамматин Н. Сравнение Оссиана с Гомером. — Утренняя заря, 1806, кн. IV, с. 88.

³⁴ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 9 об.

³⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, л. 10.

³⁶ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 13.

Прилагат <ельные>
Усечения
Повторение слов
Повторения
Уменьшит <ельные> ³⁷

примеры

Жуковский, отчеркивая в диссертации Блера отдельные рассуждения, как бы руководствовался кругом вопросов, намеченных им в списках подготовительных материалов к собственным сочинениям. Следует заметить, что почти все отметки связаны с частями текста диссертации, где критик цитирует Оссиана. Например, Жуковский отмечает описание битвы у Оссиана, которое в диссертации предваряется рассуждением Блера о том, что гений Оссиана, более всего проявляющийся в общих и патетических описаниях, по сравнению с разнообразной и многосторонней манерой Гомера, владел тайной живописать обстоятельства. Жуковский черточкой на полях отмечает один из примеров, приводимых Блером: «Кровь, льющаяся из раны одного из убитых ночью, кипела на полупогибшем дубе, разожженном для света. Другой, взбравшийся на дерево, чтобы убежать от врага, был проколот копьем; пронзительно вскрикнув, задыхаясь, он падал: мох и сухие ветви падали за ним»³⁸. Внимание Жуковского к этому отрывку понятно: задумав создание эпической поэмы на русском материале, поэт внимательно изучал батальную живопись шотландского барда.

Вопросы, поднимаемые Блером, настолько привлекали внимание Жуковского, насколько они были созвучны его поэтическим исканиям. Так, одно из отчеркнутых мест касается вопроса о создании возвышенного характера в эпической поэме. Блер посвящает ему целое рассуждение, говоря о необычайной сложности героического характера. С этой задачей, по Блеру, не справился Вергилий: «Его совершенный герой Эней — неживой, скучный персонаж, который может претендовать на восхищение, но никто не может его сердечно любить»³⁹. В образе же Фингала Блер видит художественное воплощение возвышенного характера: «Фингал, лишенный общих человеческих слабостей, тем не менее реальный человек, который интересует и трогает каждого читателя. Этому способствует то, что поэт представил его как старого человека <...>. Он окружен семьей, обучает своих детей добродетели, он рассказывает о прошлых подвигах, его почитают за седины, и как старый человек, он расположен к поучению и живет в ожидании смерти»⁴⁰. И далее Блер говорит о двух периодах в развитии человека как о материале, наиболее подходящем для создания характера: о юности и старости. Именно это рассуждение отмечает Жуковский: «Здесь более искусства и блаженства, чем это

³⁷ Там же.

³⁸ Blair H. A critical dissertation on the Poems of Ossian. The Poems of Ossian, London, v. II, p. 346.

³⁹ Там же, с. 311.

⁴⁰ Там же.

может представиться сначала, потому что юность и старость — два состояния в человеческой жизни, способные разместиться в самых живописных освещениях. Средний возраст более всеобщ и неясен, имеет меньше обстоятельств, свойственных идее»⁴¹. Это рассуждение Блера заинтересовало Жуковского, поскольку контрастность в построении характеров — один из распространенных приемов романтической поэтики.

Другой вопрос, заинтересовавший Жуковского в диссертации Блера, — вопрос о чудесном. Уже в конспекте Жуковский отмечал рассуждение критика о чудесном как обязательном поэтическом элементе в эпической поэме. В диссертации Блер тонко анализировал своеобразие чудесного в поэмах северного барда. Критик отмечал, что призраки в поэмах Оссиана, как и в поэмах Гомера, воспроизводились в соответствии с представлениями древних живыми существами. Однако Оссиан рисует их с большей живостью. Жуковский отмечает рассуждение Блера: «Описание призрака Кругала в начале второй книги «Фингала» может соперничать с любым появившемся призраком, описанного эпическим или трагическим поэтом»⁴². Далее Блер говорит о том, что если большинство поэтов удовлетворилось бы при описании призрака Кругала разговором о том, что его «вид и одежда такие же, только лицо бледнее и печальнее, что у него была рана, от которой он пал», то Оссиан «изобразил дух из невидимого мира, наделив его качествами, рожденными сильным воображением»⁴³. Жуковский отмечает в посылке на полях весь цитируемый отрывок из Оссиана и пояснения Блера: «Темно-красный поток огня спустился с холма. Кругал находился в луче его; он недавно пал от руки Сварана, сражаясь в битве героев. Его лицо было подобно лучу заходящей луны. Его одеждой были тучи холма. Его глаза подобны двум гаснущим огням. Рана темнела на его груди. Звезды тускло мерцали сквозь него, и его голос был подобен звуку далекого потока». Замечания о звездах, которые «тускло мерцали сквозь него», — удивительно живописно и передает самое живое впечатление от его тонкой и туманной сущности. Положение, в котором он находится, и его речь полны такой торжественной и внушающей почтение возвышенности, которые соответствуют герою. «Туманный и в слезах, он стоял и протягивал свою бледную руку над героем. Неясно заговорил он слабым голосом, подобно ветру тростникового Лего: «Мой дух, о Коннал, на моих родных холмах, а тело мое на песках Уллина. Ты никогда не найдешь его одиноких следов на равнине. Я легок, как ветер Кромлы, я мчусь, как тени тумана. Коннал, сын Кольгара! Я вижу темное облако Смерти. Оно повисло над равнинами Лены. Сыновья зеленого Эрина погибнут. Удались с поля духов!» Подобно тем-

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, с. 315.

⁴³ Там же.

неющей луне он исчез посреди свистящего ветра»⁴⁴. Жуковский отмечает еще один отрывок из Оссиана: «Тренмор пришел со своего холма на голос могучего сына. Туча, подобная коню странника, несла его воздушные члены. Его одежды из туманов Лано, который приносит смерть людям. Его лицо было бесформенно и темно. Он трижды вздохнул над героем, и трижды ветры прогудели вокруг. Много было слов к Оскару. Он медленно исчез, как туман, который тает на солнечном холме»⁴⁵. Помимо собственно интереса к чудесному, в отмеченном Жуковским отрывке можно указать на мотивы, образы, сам поэтический настрой, необычайно родственные художественному миру русского поэта.

Придавая огромное значение чудесному в эпической поэме, Жуковский отмечает рассуждение Блера о мере художественности: «Произведения, из которых вероятность полностью изгоняется, не могут произвести продолжительного или глубокого впечатления. Человеческие действия и нравы — всегда самые интересные объекты, которые могут быть представлены человеческому разуму. Поэтому все построение ошибочно, если отодвигает далеко или затемняет их из-за множества невероятного»⁴⁶.

Таким образом, диссертация Блера интересовала Жуковского как богатый источник материала для подражания. В ней он находил и теоретическую разработку проблем поэтики, связанных с формированием и развитием жанров романтической литературы.

В I томе французского издания «Лекций по риторике» Блера имеются многочисленные пометы Жуковского. Обращение поэта к классицистической эстетике после 1830 года, на первый взгляд, кажется неожиданным, но оно объяснимо и значительно для эстетического развития Жуковского. Подчеркивания, записи на полях, наброски планов, знак вопроса, отчеркивания целых абзацев вертикальной линией — все это свидетельствует о внимательном чтении Жуковским первого тома, куда вошли главы о Вкусе, о Прекрасном, о Высоком, о поэтическом языке и стиле. Подчеркивания в большинстве случаев носят экстрактивный характер. Однако в целом можно определить направленность чтения Жуковского, вновь обратившегося к трудам Блера через два десятилетия.

На последней странице оглавления к I тому Жуковский карандашом набрасывает план, который определяет вопросы, привлекавшие его внимание во время чтения:

Вкус

о прекрасном

о высоком⁴⁷

⁴⁴ Там же, с. 315—316.

⁴⁵ Там же, с. 317.

⁴⁶ Там же, с. 312.

⁴⁷ Blair H. *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, Paris, v. I, p. 354.

В дальнейшем ссылки в тексте будут даваться по этому изданию с указанием в скобках тома и страниц.

Лекции о Вкусе («Le Goût»), о Высоком («Le sublime»), о Прекрасном («De la beauté») четко развивают основные положения теории подражания, приверженцем которой был Блер. Жуковский выделяет в процессе чтения одно из центральных положений эстетики классицизма: «Когда мы говорим, что природа является критерием Вкуса, мы определяем принцип истинной правды и справедливости, насколько он может быть применим. Несомненно, что во всех случаях, где предполагается подражание предмету, который существует в природе, как и в изображении человеческих характеров или действий, соответствие природе представляет полный и ясный критерий того, что есть истинно прекрасное» (1, 32) ⁴⁸.

В конце главы о Вкусе Жуковский на полях набрасывает итоговый план, позволяющий судить об интересующих его вопросах в теоретическом труде Блера:

Вкус
 частный
 общий
 Истина
 Красота
 Красота в природе
 то что видим
 Чувство
 <нрзб.>
 Природа
 Искусство
 Нравственность
 Роль красоты
 Sublim <e>
 Grand <e>
 <нрзб.>
 Pur <eté>
 Simpl <e> (1,38)

В главе о Вкусе Жуковский выделяет рассуждение о природе Вкуса и делает запись:

comme faculté naturelle
 comme resultat
 (1,383)

Жуковский последовательно отмечает рассуждения Блера о природе Вкуса, основой которого, по Блеру, является естественное чувство: «Вкус, без сомнения, в конечном счете, основывается на определенной и инстинктивной чувствительности к красоте» (1, 18). Жуковский выделяет мысль критика о значении культуры и образования в совершенствовании Вкуса: «Неравенство Вкуса среди людей зависит, без сомнения, частью от различного строя природы: лучшие органы, прекрасные способности, которыми некоторые люди одарены в отличие от других. Но если неравенство

⁴⁸ Здесь и далее все подчеркивания принадлежат В. А. Жуковскому.

зависит частью от природы, то еще более зависит от образования и культуры» (1, 24). Итоговое рассуждение Блера Жуковский выделяет подчеркиванием в самом тексте: «Хотя Вкус, в конечном счете, основывается на чувствительности, не должно его рассматривать как только инстинктивную чувствительность. Разум и здравый смысл так велики во влиянии на весь процесс и оценки Вкуса, что самый лучший Вкус можно вполне определить как силу, соединяющую природную чувствительность к красоте с развитым пониманием» (1, 23).

Жуковский отмечает рассуждения о различных сторонах вкуса, выделяя важнейшее положение теории подражания: «Беспорное влечение к чувству общему должно лежать во всех произведениях гения» (1, 33). В выводах к главе Жуковский отмечает: «Вкус далек от произвольного принципа, который подвластен воображению каждого и который даёт критерий для определения, фальшиво это или правдиво. Его основание в сходстве человеческих мыслей. Он создается на чувствах и познании, которые принадлежат нашей природе» (1, 37). «В каждом произведении, которое трогает сердце и интересуется воображение, находят удовольствие все поколения и все нации» (1, 37).

Многочисленные отметки Жуковского делают очевидной его заинтересованность идеей приоритета общего над частным в вопросах происхождения и развития Вкуса. Однако на этих же страницах он делает записи, в которых развивает прямо противоположные идеи. Так, напротив рассуждения Блера о зависимости индивидуального вкуса от общего: «Индивидуальный Вкус, сходный со всеобщим Вкусом, признается истинным и естественным» (1, 37) — Жуковский ставит на полях знак вопроса. Затем на нижней части этой же страницы делает запись, разъясняющую смысл вопроса.

La mode.	(La nouveauté)
La satiété	
	Goût individuel
	Goût general
	Cote brillant — nouveauté
	individualité — verité (1,37)

Из этой записи видно, как остро интересуется Жуковского проблема соотношения частного и общего в вопросах Вкуса. Признавая вслед за Блером определяющее значение всеобщего, Жуковский в полном соответствии с романтическими принципами здесь же утверждает абсолютную власть творческого индивидуального начала, противопоставляя понятия «новизны» как источника всеобщего увлечения и «истины», доступной лишь творческой индивидуальности. В главе о Прекрасном Жуковский снова подчеркивает суждение Блера о соотношении «новизны» и «кра-

соты»: «Новые и странные предметы выводят рассудок из спящего состояния, давая ему быстрый и приятный импульс. Чувство, возбуждаемое Новостью, более живое и острее по природе, чем чувство, возбуждаемое Красотой, но оно быстрее проходит» (1, 97).

Сложный эстетический комплекс, вбирающий в себя идею зависимости частного от общего, но вместе с тем утверждающий определяющую роль творческого индивидуального начала как проявления божественного, был характерен для романтического мышления Жуковского в 30-е годы. В этой связи значительно его письмо 1830 года к г. Рейтерну. В письме Жуковский утверждает необходимость изучения внешнего мира и природы: «Надо изучать природу и с покорностью принимать то, что она дает, и будешь богат. Природа не скупа, она дает щедрю рукою»⁴⁹. Но в этом же письме Жуковский оговаривает особо вопрос о творческом начале в художественном творчестве: «Правда, личность (индивидуальность) художника выражается всегда в его произведениях, потому что он видит природу собственными глазами, схватывает собственно свою мысль и прибавляет к тому, что она даст, кроющееся в душе. Но эта личность будет не что иное, как душа человеческая в душе природы; она является для нас голосом в пустыне, который украшает и оживляет её». В рамках романтического сознания Жуковский стремится диалектически соотнести общее и индивидуальное.

Столь огромный интерес Жуковского к теории подражания, развиваемый в трудах Блера, в 30-е годы имел особый оттенок, продиктованный влиянием нового сознания эпохи. По-видимому, обращение Жуковского к классицистической эстетике явилось своеобразным способом трансформации романтической системы путем освоения и переработки идей и форм, развиваемых теорией подражания. Содержание отмеченных мест выявляет интерес Жуковского к закономерности, исследуемой Блером: точность и ясность формы произведения диктуется характером Прекрасного и Высокого, почерпнутых из реального мира. В главе о Высоком Жуковский отмечает рассуждение Блера: «Если теперь задать вопрос, что является истинным источником Высокого, мой ответ: он находится в природе» (1, 79). «Основа Высокого всегда лежит в природе описываемого предмета. <...> Предмет должен быть не только высоким само по себе, но он должен предстать перед нами в таком свете, чтобы создалось ясное и полное впечатление о нем; он должен быть изображен с силой, краткостью и простотой» (1, 63). Эта же мысль развивается в связи с анализом категории Прекрасного: «Общее чувство, которое рождает прекрасные предметы, присуще самой природе, поэтому имеет общее имя Красоты» (1, 85).

⁴⁹ Цит. по кн.: История эстетики. М., 1969, т. IV, первый полутом, с. 65.

В конце главы о Прекрасном Жуковский карандашом сделал запись, в которой указал источники поэзии — прекрасное в природе, искусстве и морали:

Beauté	dans	la nature	morte	
_____	dans	l'art	animée	
		Morale		La Poésie L'Eloquence (1,98)

Задачей художественного освоения жизненного материала обусловлен исключительно пристальный интерес Жуковского к вопросам стиля и языка. В главах о стиле он подчеркивает одно из центральных положений Блера: «Природа диктует употребление фигур» (1, 285). В начале X главы Жуковский отмечает определение стиля: «Это особая манера, в которой люди выражают свои взгляды с помощью языка; стиль всегда передает авторскую манеру мышления» (1, 196). На полях, следуя за мыслью автора, Жуковский уточняет: «Иден. Чувства. Характер. Талант. Вдохновение» (1, 196). На этом же развороте, отметив в тексте требования Блера к хорошему стилю («ясность», «приятность», «интерес»), поэт набрасывает «скелет» стиля:

Ясность мысли	
точность выражения	скелет
порядок в изложении	(1,197)

Схема представляет программу стилевых исканий самого Жуковского. Далее, на протяжении пяти глав (о стиле, об источниках и природе образного языка, о метафоре, гиперболе и других «фигурах» языка) все отметки поэта будут связаны с такими качествами языка, как ясность, точность, чистота, умеренность, определенность. Во всех разделах Жуковский последовательно отмечает рассуждения Блера о зависимости стиля от содержания: «Фигуры не делают холодную или пустую вещь интересной, так как возвышенное и поэтическое чувство хорошо без посторонней помощи. Отсюда понятно, почему многие из любимых и восхищающих страниц лучших авторов выражены простейшим языком» (1, 286). Особое внимание Жуковский уделяет выразительности языка. Так, в разделе о сравнениях Жуковский отметил указанную Блером особенность использования этой фигуры: «Сравнения не являются языком сильного чувства. Они более являются языком воображения, чем эмоции. Автор совершает едва ли не самую большую ошибку, вводя сравнение в момент сильного волнения героя» (II, 7). В конце оглавления II тома Жуковский карандашом делает итоговую запись, в которой перечисляет отмеченные Блером качества стиля, представляющиеся важными самому поэту: «Краткость», «Ясность», «Занимательность», «Теплота» (II, 398).

Таким образом, интерес к эстетике Блера был связан у Жуковского в 30-е годы с поисками художественной формы, которая верно воспроизводила бы реально существующий мир, и с теоретическим обоснованием этих поисков. Но интерес к принципам теории подражания сочетался с постоянным утверждением божественной природы самих явлений. Эта особенность проявилась столь же ярко при чтении Жуковским разделов о происхождении и структуре языка: лекция шестая («Происхождение и развитие языка»), седьмая («Происхождение и развитие письменности»), восьмая («Структура языка»), девятая («Структура английского языка»).

Интерес Жуковского к проблеме языка был устойчивым. Об этом свидетельствует тот факт, что к лекциям Блера о языке Жуковский обращался неоднократно. Кроме помет во французском издании 1830 года имеются они и в I томе «Лекций по риторике» на английском языке, изданном в 1788 году. Здесь кроме отчеркиваний есть записи на полях примеров по грамматике английского языка. Более всего Жуковского интересовал вопрос о происхождении и развитии языка. Блер в своей теории опирается на труды Адама Смита, имя которого Жуковский подчеркивает в сноске к VI лекции: «Dr. Adam Smith's Dissertation on the Formation of Languages»⁵⁰.

На последних обложках первого тома английского издания Жуковский делает планы и рисунки, запечатлевшие размышления поэта о процессе развития языка:

Сочинение языка

Язык знаков

— чувство, осязание

Язык звуков

— слух, вкус

Понятие

Существительное

Я

не Я

Сочинение языка.

Жесты

живописные

Звук подражание — символы

Слова условн. <ые> — буквы

a b c d e f g h i k o

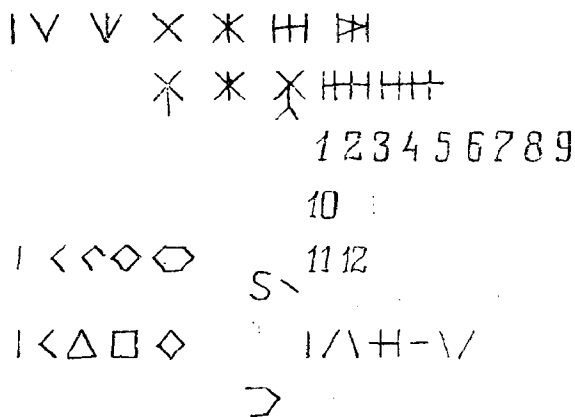
ao

bo bco

На левой нижней обложке в этой же книге Жуковский рисует знаки и цифры, как бы прослеживая ход развития человеческой

⁵⁰ Blair H. Lectures on rhetoric and belles-lettres, Basil, 1788, v. I, p. 111.

мысли и письменности. Рисунки иллюстрируют основные положения Блера:



В центре внимания Жуковского оказываются вопросы происхождения языка и письменности в процессе становления и совершенствования человеческого общества. Жуковский тщательно подчеркивает рассуждения Блера о принципе естественной связи между предметами и словами в ранний период развития языка и на полях карандашом записывает этапы его становления:

- Воскл.<знание>
- Живопис.<ные>
- жесты
- Подражател.<ные>
- звук
- Условные
- звук⁵¹

Вслед за Блером Жуковский выделяет два аспекта в вопросе о языке: язык как средство общения и как источник эстетического наслаждения. В английском и французском изданиях Жуковский отмечает положение Блера: «Язык может сделаться инструментом самого утонченного удовольствия. Не ограничиваясь смыслом, мы требуем, чтобы мысли были напряжены и украшены так, чтобы питали нашу фантазию, и это требование по возможности удовлетворяется» (1, 105). Во французском издании на по-

⁵¹ Там же, с. 121.

лях внизу 105 страницы Жуковский уточняет смысл подчеркнутых строк:

Не довольно сообщения мыслями
Но и сообщ.<ение> наслаждения
веществен.<ное>
внутрен.<нее>

(1,105)

В связи с вопросом об эстетической функции языка большое внимание Жуковский уделяет образности языка на ранних ступенях развития человеческого общества. Дважды он выделяет рассуждения Блера: «Человечество никогда не использовало так много фигур речи, как тогда, когда оно с трудом пользовалось словами для выражения их значения. <...> Ранний язык людей широко составлялся из слов, описывающих осязаемые предметы, он становился по необходимости чрезвычайно метафорическим» (1, 121). «Кажется, что во всех успешных изменениях, которым подвергался язык, когда общество развивалось, понимание находило основание в воображении и фантазии» (1, 133).

Указывая на обусловленность развития языка потребностями общества, Жуковский тем не менее настойчиво выделяет вопрос о божественном происхождении языка. В обоих изданиях он подчеркивает рассуждение Блера о существовании первоисточника языка. Жуковский отмечает рассуждение критика: «Считаю, что язык имеет божественный оригинал, мы не можем, однако, предположить, что совершенная его система была сразу дана человеку. Более естественно думать, что Бог научил наших предков только такому языку, который бы служил им на первый случай» (1, 107). На полях во французском издании он рисует схему, раскрывающую его понимание божественной природы языка, совершенствование которой принадлежит уже человеческому обществу:

Бог — слово

Человек — слово (1, 107)

В вопросах о языке проявилась закономерность, столь характерная для эстетических взглядов Жуковского: сочетание романтических концепций с принципами теории подражания.

Таким образом, анализ помет на книгах Блера, хранящихся в библиотеке Жуковского (томское собрание), и рукописных материалов позволяет говорить о широте и многосторонности интересов русского поэта, об определенной эволюции его в отношении наследия английского теоретика классицизма. Эта эволюция была продиктована характером исканий русской эстетической мысли первой трети XIX века.

ГЛАВА ПЯТАЯ

НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА В БИБЛИОТЕКЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

— 1 —

Проблема отношения В. А. Жуковского к немецкой эстетике давно привлекала внимание исследователей и имеет свою историю изучения¹. Все обращавшиеся к этому вопросу в той или иной степени отмечали недостаточность фактического материала, подтверждающего интерес русского поэта к наследию немецкой доромантической и романтической эстетики. Конечно, совершенно справедливо утверждение о том, что «если же связать эти высказывания (в переписке и дневнике Жуковского.— А. Я.) с тщательным анализом его лирики и критических статей, то творческие связи поэта с немецкой литературой и философией станут очевидными»². Интересный материал для подобного исследования даёт публикация архивных документов В. И. Резановым и многочисленными сведения о контактах русского поэта с представителями немецкой культуры в работах А. Н. Веселовского³.

И все-таки этого материала не так уж много и порой он лишь косвенно подтверждает интерес Жуковского к тому или иному автору, к той или другой его идее. На основании их можно скорее установить факт общего интереса поэта к немецкой эстетике, чем

¹ Подробно эта история освещена в ст.: Гижицкий Адриан. Жуковский и ранние немецкие романтики. — Русская литература, 1979, № 1, с. 120—121. Исследователь, исходя из установки своей работы, обращал внимание прежде всего на вопрос об отношении поэта к эстетике немецкого романтизма и его освещению в литературе. Думается, что не менее важно осмыслить отношение русского поэта к немецкой просветительской (доромантической) эстетике. Интересные материалы и наблюдения об отношении Жуковского к наследию Эшенбурга, Гарве, Энгеля, Гердера, Виланда можно найти в работах В. И. Резанова. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916 (см. указатель имен); Р. В. Иезунтовой. Вступительная статья к разделу «В. А. Жуковский» в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, полутом 2. М., 1967; Н. Б. Реморовой. Жуковский—читатель и переводчик Гердера. БЖ, ч. 1.

² Гижицкий А. Указ. соч., с. 121.

³ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918; Он же. В. А. Жуковский и А. И. Тургенев в литературных кружках Дрездена (1826—1827). — ЖМНП, 1905, № 5, с. 259—283.

его конкретные моменты. В этом смысле библиотека Жуковского — источник первостепенной важности, так как наличие произведений отдельных авторов, а тем более пометы на полях книг позволяют более определенно говорить об отношении поэта к немецкой эстетике, к отдельным ее представителям.

Прежде всего, можно утверждать, что связи Жуковского с немецкой эстетикой продолжались почти всю его творческую жизнь. От конспекта «Эшенбурговой теории» (1805—1806 гг.) до развернутых записей на обложке «Истории изобразительных искусств» Карла Шнаазе (1840-е гг.) — такова хронология этих интересов. На этом пути постижения идей немецкой эстетики были свои этапы, свои пики, но сам факт столь последовательного интереса к этому наследию заслуживает пристального внимания. В библиотеке Жуковского имеются следующие труды немецких эстетиков, крупных теоретиков и историков литературы и искусства:

1. Bouterweck Friedrich. Aesthetik. Th. 1—2. Leipzig, 1806 (без помет).

2. Eberhard Johann August. Handbuch der Aesthetik. Th. 1—4. Halle, 1804—1809 (без помет).

3. Eichhorn Johann Gottfried. Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neuern Europa. Bdn. 1—2. Göttingen, 1796—1799 (пометы и записи).

4. Engel Johann Jakob. Schriften. Bdn. 3—10. Berlin, 1804—1805 (пометы и записи).

5. Eschenburg Johann Joachim. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen. Berlin, 1783 (без помет).

6. Его же. Handbuch der klassischen Literatur. Enthaltend Archäologie, Notiz der Klassiker, Mythologie griechische Alterthümer, römische Alterthümer. Berlin und Stettin, 1792 (пометы и записи).

7. Garve Christian. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Th. 1—5. Breslau, 1797—1802 (пометы и записи).

8. Jean Paul Richter. Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig. Bdn. 1—3. Stuttgart, 1813 (пометы).

9. Schlegel August Wilhelm. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. 1—3. Heidelberg, 1817 (пометы).

10. Schlegel Friedrich. Geschichte der alten und neuen Literatur. Bdn. 1—2. Wien, 1815⁴.

11. Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen. (Nachträge zu Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste). Bdn. 1—8. Leipzig, 1792—1806 (пометы).

12. Schnaase Karl. Geschichte der bildenden Künste. Besondrer Abdruck der ästhetischen Einleitung. S. 1. ni d. (пометы, обширная запись на нижней обложке).

Этот список ни в коей мере не исчерпывает источников знакомства Жуковского с немецкой эстетикой. Многотомные собрания

⁴ Книга в настоящее время отсутствует в библиотеке Жуковского, ибо была в 1930 году по специальному акту передана в одно из книгохранилищ СССР.

сочинений Виланда, Гердера, Тика, Шиллера, Лессинга, Гёте⁵, содержащие труды по эстетике, дополняют общую картину имеющих в библиотеке произведений немецкой эстетической мысли. Сюда же необходимо добавить и некоторые художественные произведения, пометы в которых важны для уяснения эстетической позиции русского поэта (например, пометы Жуковского в берлинском издании 1819 года «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана или записи поэта на обложке романа Вильгельма Гейнзе «Ардингелло, или Блаженные острова», изд. 1820 г.)⁶. Одним словом знакомство Жуковского с немецкой эстетической мыслью было целенаправленным и продолжительным, а с точки зрения обстоятельности её изучения достаточно полным. Отсутствие в библиотеке некоторых важнейших произведений (сочинений Шеллинга, Новалиса) ничего не меняет в этом утверждении. Скорее всего, они не сохранились, ибо сомневаться в знании их (при таком интересе поэта к другим произведениям) нет оснований.

Уже первый взгляд на этот список позволяет выделить два главных этапа интенсивного обращения русского поэта к произведениям немецкой эстетической мысли. Первый охватывает время самообразования и хронологически определяется 1805—1810 годами. В период «белёвского уединения» и редакторства «Вестника Европы» труды немецкой просветительской идеологии в ее классицистическом и доромантическом варианте были своеобразным «пропедевтическим курсом» эстетики и способствовали выработке собственных представлений об искусстве. Читая Баумгартена, Бутервека, Гарве, Зульцера, Эбергарда, Эйхгорна, Энгеля, Эшенбурга, Жуковский осмысляет историю развития искусства («археологию искусства»), проверяет важнейшие теоретические положения, соотносит определения различных жанров со своей творческой практикой. Многочисленные конспекты тру-

⁵ Описание и исследование некоторых из этих собраний сочинений можно найти в первой и второй частях БЖ (см. разделы о Жуковском-читателе Гердера и Виланда). Назовем издания других упомянутых авторов: 1. Goethe's Werke. Bdn. 1—40. Stuttgart u. Tübingen, 1827-30 (без помет). К сожалению, библиотека ничего не прибавляет нового к уже известным сведениям о знакомстве Жуковского с наследием Гёте-критика. Об этом см. фундаментальное исследование В. М. Жирмунского «Гёте в русской литературе». Л., 1937 (гл. 3, разд. 2) и десятую главу «Жуковский о Байроне, Шиллере и Гёте» в кн. А. Н. Веселовского «Поэзия чувства и сердечного воображения». Пг., 1918; 2. Lessings gesammelte Werke. Bdn. 1—10. Leipzig, 1841. Более ранних изданий произведений Лессинга, с которыми Жуковский был, безусловно, знаком, в библиотеке нет. Данное издание без помет; 3. Tieck's Schriften. Bdn. 2—15. Berlin, 1828—1829. В библиотеке Жуковского имеется также издание «Franz Sternbald's Wanderungen», Berlin, 1798 с дарственной надписью Тика: «Geschenkt von dem Autor. Dresden den 12 Juny 1821» и с правкой автора; 4. Schillers sämtliche Werke. Bdn. 1—12. Stuttgart und Tübingen, 1812—1815 (пометы и записи).

⁶ Материал о чтении Жуковским романа Гейнзе приводится в нашей работе «Круг чтения В. А. Жуковского 1820—1830-х годов как отражение его общественной позиции». — БЖ, ч. I, с. 489—491.

дов этих авторов, включающие собственные замечания поэта, — свидетельство его целенаправленной работы.

Во второй период (примерно 1815—1821 гг.) Жуковский обращается к немецкой романтической эстетике. Его поэтическая практика органично вписывалась своими мотивами и настроениями в атмосферу основных идей и образов этого направления европейского художественного развития. Многочисленные личные контакты поэта с представителями немецкого романтизма делали его интерес к нему особенно сознательным. Разговоры и споры в литературных кругах Дерпта, Берлина и Дрездена⁷ подогревали увлечение русского поэта и определяли круг его чтения. Автографы Жан-Поля и Тика в альбомах Жуковского, книги с дарственными надписями Тика, Гуфеланда, А. Гумбольдта, Ю. Кернера, К. Моргенштерна⁸ и других представителей немецкой культуры этого периода — за всем этим скрывается стремление Жуковского не просто осмыслить романтическую культуру Германии, но и понять личности ее творцов, как бы соотнести написанное и увиденное.

Жуковский идет к осмыслению романтической эстетики через проникновение в творчество их непосредственных предшественников — Шиллера и Жан-Поля. Поэтому чтение сочинений братьев Шлегелей, Гофмана, Тика, Новалиса, Шиллера и Жан-Поля происходит почти одновременно. Во всяком случае, готовя в начале 1817 г. «собрание переводов из образцовых немецких писателей», Жуковский обнаруживает глубокое знание как предромантиче-

⁷ См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский и А. И. Тургенев в литературных кружках Дрездена (1826—1827); Петухов Е. В. В. А. Жуковский в Дерпте (1815—1817). — Сборник в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского. Юрьев, 1903, с. 45—89.

⁸ Дружеские отношения Жуковского с Карлом-Симоном Моргенштерном (1777—1852) заслуживают особого внимания. Известный филолог, К. Моргенштерн долгое время был профессором Дерптского университета, и Жуковский во время своих постоянных поездок в Дерпт в 1815—1817 гг. неоднократно встречался с ним и беседовал об эстетике и литературе. Так, известно его письмо к Моргенштерну от 22 сентября (вероятно, 1815 г.), где он пишет: «Г. Уваров передал мне от вас вашу брошюрку. Примите, милостивый государь, мою искреннюю благодарность. Я много потерял, не будучи в состоянии слышать вас лично; ваша книга послужит мне во всяком случае руководством для упорядочения моих собственных эстетических познаний, которые, говоря в скобках, очень невелики» (Цит. по указ. статье Е. В. Петухова, с. 95). Как указывает Е. В. Петухов, речь идет о брошюре К. Моргенштерна «Grundriss einer Einleitung zur Aesthetik, mit Andeutungen zur Geschichte derselben». Dorpat, 1815. (План введения к эстетике, с изъяснением ее истории).

В библиотеке Жуковского эта брошюра отсутствует, но имеются пять других, посвященных различным проблемам: естественного права, личности Ее Величества Марии Федоровны и т. д. Все они с дарственными надписями, а время их выхода 1828—1839 гг. свидетельствует о прочности и длительности дружеских отношений Жуковского и Моргенштерна. Среди этих брошюр заслуживают внимания две: 1. Klopstock. Eine Vorlesung von Karl Morgenstern. Dorpat, 1807. Эта небольшая брошюрка — очерк жизни и творчества немецкого поэта, к которому Жуковский проявлял постоянный интерес; 2. Johann Wolfgang Goethe. Vortrag, gehalten in der freilichen Versammlung der kaiserlichen Universität

ской, так и романтической немецкой эстетики⁹. Характерно, что произведения и тех и других никак не дифференцируются и называются в одном ряду.

Однако чтение этих сочинений уже не было ученическим и прикладным. Оно носило выборочный характер и было непосредственно связано с эстетическим самоопределением Жуковского. Поэт искал в их произведениях обоснование и подтверждение своим мыслям, черпал в них пищу для размышления о миссии поэзии и художника в современном обществе, о способах выражения идеала в искусстве и т. д. Видимо, этим и объясняется характер чтения: Жуковский отчёркивает в их сочинениях большие фрагменты текста, как правило, заключающие характерные мысли авторов и отвечающие настроению читателя. И в этот период чтение носит достаточно целенаправленный характер, но это уже целенаправленность не ученика, а творца, создающего и вырабатывающего собственную эстетическую позицию.

Разумеется, круг эстетического чтения Жуковского не ограничивается указанными хронологическими рамками. Есть факты, свидетельствующие и о более позднем штудировании немецкой эстетики (например, записи в книге К. Шнаазе), но, во-первых, эти факты единичны, а, во-вторых, эстетическое формирование и самоопределение уже в основном произошло и поэтому не фиксируется. Все это и позволяет в нашем исследовании о Жуковском — читателе произведений немецкой эстетики опираться на данную периодизацию чтения, лишь в некоторых случаях, когда это диктуется материалом, обращаться к фактам другого хронологического ряда.

Сразу оговоримся, что в данной работе речь будет идти далеко не обо всех произведениях немецкой эстетики и их авторах, знакомство Жуковского с которыми зафиксировано дневниковыми записями, упоминаниями в письмах, наличии книг в библиотеке поэта. Выборочный характер материала определяется прежде всего самим материалом, тем, насколько он дает право говорить о чтении Жуковского и наглядно отражает читательский процесс. Так, например, хорошо известно о чтении и конспектировании Жуковским трудов Зульцера, Бутервека, но их отсутствие в биб-

Dorpat, den 20 November 1832, von Karl Morgenstern. Spb., 1833 (Гёте И.-В. Речь, произнесенная на торжественном заседании Имп. Дерптского университета 20 ноября 1832 г.). Надпись на обложке: «Ihr Excellenz Hrn wirkl. Staatsrathe und Ritter Schukoifsky, seinem innig verehrten Freunde, von Verf.<asser>. D<orpat>. 17 Nov. 1833» (Его Превосходительству г-ну действительному статскому советнику и кавалеру ордена Жуковскому, моему искренне почитаемому другу, от автора. Дерпт. 17 ноября 1833 г.).

⁹ Письмо В. А. Жуковского к Д. Дашкову от начала 1817 г.—РА, 1868, № 4—5, с. 837—843.

лиотеке или же отсутствие помет в них не позволяет включить их в круг исследуемого материала¹⁰.

И еще одно предварительное замечание: осмысление этих сочинений у Жуковского неразрывно связано с выписками и конспектами, которые находятся в архиве поэта и являются логическим продолжением процесса чтения. Поэтому привлечение архивного материала, тесно связанного с чтением, мы считали совершенно естественным и необходимым дополнением к материалам библиотеки.

— 2 —

Одним из первых фактов обращения Жуковского к немецкой эстетике, зафиксированных, так сказать, документально, является чтение и конспектирование работ Иоганна Иоахима Эшенбурга (1743—1820). Один из популяризаторов эстетической мысли вообще (Эшенбург познакомил, например, Германию с лучшими произведениями английской литературы по эстетике, открыл ей Шекспира, сделав полный перевод его трагедий), он был создателем своеобразных учебников по эстетике: «Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften» (Berlin, 1783) и «Handbuch der klassischen Literatur. Enthalten Archäologie, Notiz der Klassiker. Mythologie, griechische Alterthümer, römische Alterthümer» (Berlin, 1792). Эти два сочинения органически были связаны друг с другом. Первое давало основные сведения по теории поэтических жанров, объясняло важнейшие эстетические категории, такие как «красота», «чудесное», «контраст», «остроумие» и т. д., формулировало «всеобщие правила для говорящих и пишущих художников» и «общие свойства эстетических произведений». Второе содержало археологию искусства, то есть его историю от самого зарождения. Это была поистине «ручная книга древней классической словесности»¹¹.

Интерес русских теоретиков и критиков искусства (А. Мерзляков, Н. Кошанский и др.)¹² к этим произведениям был закономерен. Их рассматривали как своеобразную школу эстетических

¹⁰ В какой-то степени это замечание распространяется и на материалы, уже привлекавшие внимание исследователей. Так, например, конспект Эшенбургской теории, тесно связанный с характером чтения, почти полностью приводится и комментируется в указ. соч. В. И. Резанова и поэтому, говоря о чтении Жуковским произведений Эшенбурга, нельзя было не учитывать этого обстоятельства. Мы не касались и материала чтения Жуковским произведений Виланда и Гердера, связанных с эстетикой, так как об этом достаточно подробно говорится в соответствующих разделах монографии.

¹¹ Именно так перевел ее название Н. Кошанский. См.: Ручная книга древней классической словесности. Собранные Эшенбургом, умноженные Крамером и дополненные Н. Кошанским. Т. 1—2. Спб., 1816.

¹² Об этом см. замечания в примечаниях З. Каменского к первому тому «Русских эстетических трактатов первой трети XIX века». М., 1974, с. 388 (раздел «А. Ф. Мерзляков»).

знаний и не случайно при переводе дополняли, как это делают талантливые ученики, не удовлетворённые тем, что им предлагают.

В 1805—1806 годах к этим произведениям обратился и Жуковский. Вместе с «Лицеум» Лагарпа труды Эшенбурга были его первым эстетическим чтением. Это чтение он сопровождает конспектированием, которое нередко переходит в перевод. В. И. Резанов, тщательно проанализировавший эти конспекты и сравнивший их с текстом произведений Эшенбурга, постоянно замечает: «<...> этот § восходит к (перечисляются параграфы.— А. Я.) Поэтике Эшенбурга, но представляет очень свободное их изложение, скорее — выражение собственного взгляда Жуковского», «здесь мы имеем опять свободный пересказ...»¹³ (подчеркнуто мною.— А. Я.).

Поэт, задумавший перевод Эшенбурга, о чём недвусмысленно заявляет в дневнике (запись от 16 ноября 1805 года): «В феврале переведу Эшенбурга, а в марте и апреле напишу к нему прибавление»¹⁴, не может удержаться уже на первом этапе работы от «выражения собственного взгляда». Неслучайно он почти сразу же начинает делать примечания к Эшенбурговой теории¹⁵, определив их круг. Предметом его внимания становятся следующие важнейшие эстетические проблемы: Что такое подражание природе? Что такое сцепление идей? Что такое воображение? Каков должен быть поэт и вообще писатель?

К сожалению, эти примечания или не были написаны, или пока не обнаружены в многочисленных бумагах поэта. Но в общем «Конспекте по истории литературы и критики», работу над которым Жуковский начал уже после осмысления трудов Эшенбурга, все эти вопросы получили исчерпывающий ответ.

Одним словом, чтение Эшенбурговой теории подготовило Жуковского к его последующим эстетическим штудиям, дало ему возможность более критически посмотреть на классицистическую теорию. Но говорить об этом можно только на основании архивных материалов. Произведение Эшенбурга в библиотеке Жуковского лишено каких-либо помет.

Зато второй труд немецкого критика — «Handbuch der klassischen Literatur» запечатлел все этапы читательского процесса В. А. Жуковского. На верхней обложке книги имеется владельческая надпись: Алексей Мерзляков. Один из знатоков и пропагандистов учения Эшенбурга, А. Ф. Мерзляков, вероятно, подарил эту книгу своему другу. Жуковский активно включается в её осмысление уже на правах владельца. На нижнем форзаце он закрепляет эти права, решительно написав: Basile de Joukowsky.

Книга вся заполнена подчёркиваниями внутри текста. Эти подчёркивания в каждом параграфе носят выборочный характер.

¹³ Резанов В. И., с. 273—274.

¹⁴ Дневники, с. 29.

¹⁵ Об этом см. подробно: Резанов В. И., с. 249.

Жуковский подчёркивает отдельные слова, фразы, чтобы затем создать конспект-экстракт из этих слов. Сравнение конспекта «Историческая часть изящных искусств»¹⁶ с подчёркиваниями в книге убедительно доказывает это. Поэт выбирает опорные слова, чтобы, соединив их, кратко передать суть каждого параграфа. В. И. Резанов на примере § 1 произвёл сравнение текста Эшенбурга и конспекта Жуковского¹⁷. Подчёркивания в книге точно соответствуют конспекту. Это касается и всех других случаев.

Но Жуковский не просто делает выборку текста для будущего конспекта. В некоторых случаях он на полях отмечает знаком NB тот или иной параграф. Такие отметки имеются на с. 5 (§ 4), 6 (§ 7), 8 (§ 10) и в некоторых других случаях. Так, например, осмысляя § 4, в котором говорится о том, что «знания об искусствах произошли раньше, чем научные знания...», поэт на полях ставит NB. А затем замечает: «Необходимы пояс<нения>. Изящные и умств<енные> понятия нераздельны. Нужны изящные, нужны и умств<енные>». Этим замечанием Жуковский возражает Эшенбургу, пишущему о принципиальном различии изящных и умственных понятий и зависимости их возникновения от выгоды и потребности. В конспекте Жуковский к этому параграфу также ставит значок NB и пишет: «Изящные искусства суть не иное что как искусства механические, но облагоустроенные, возвышеннее» (л. 2).

Замечания Жуковского в книге редки, но достаточно точны и касаются различных аспектов происхождения искусства. Так, на с. 47, комментируя § 41 «Надписи на монетах», он пишет на полях: «*Деньги представляют все вещи так точно, как буквы все мысли*». Эта запись свидетельствует о пристальном внимании поэта к археологии искусства, раскрывает его стремление дойти до самой сути явления. Отражением этого и является столь продуманный конспект прочитанного.

Рассматривая произведения Эшенбурга прежде всего как учебные книги по эстетике, Жуковский отмечает в них все конкретные сведения, необходимые для самообразования. Так, специальными значками он выделяет имена знаменитых греческих и римских поэтов, историков, философов, ораторов. А затем, как бы обобщая эти знания, на нижней обложке составляет следующий список:

Musäus	Lucretius
Homer	Catull
Anacreon	Tibullus
Sappho	Propertius
Pindar	Virgil
Eshilus	Horaz
Sophocles	Ovid<ius>

¹⁶ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 84.

¹⁷ Резанов В. И., с. 293.

Euripides	Lucian
Aristophan	Martial
Menandr	Juvenal
Theokrit	
Moschus	
<hr/>	
Lysias	Cicero
Demosthen	Quintilian
Aeschines	Seneca
	Plinius
<hr/>	
Aristotel	
Longinus	
<hr/>	
Xenophon	Caesar
Platon	Sallustius
Theophrast	Nepos
Lucian	Tit Livius
Plutarch	Paterculus
	Tacitus
Herodot	Florus
Thucidides	Suetonius
Xenophon	Justinus
Polibius	Aurelius

Этот список, как и вся система помет в книге, подтверждает мысль о том, что труды Эшенбурга ввели Жуковского в мир эстетических знаний, познакомили его с основными понятиями, дали материал для самообразования.

Но если конкретные сведения по истории искусства Жуковский воспринимал как ученик, то, как справедливо заметил В. И. Резанов, многие понятия теории поэзии он осмыслил глубоко и творчески, обращаясь от теории поэзии к практике. Так, например, работая над разделом о балладе, русский поэт «выражает здесь скорее собственное понимание данного вида лирики, чем переводит Эшенбурга»¹⁸. Комментируя этот раздел конспекта «Теории поэзии», Р. В. Иезуитова убедительно показала, как у Жуковского жанровая характеристика баллады, опирающаяся на труды немецких эстетиков (Эшенбурга, Бутервека), конкретизировалась в художественной практике¹⁹.

Далеко не случайно в своём конспекте Жуковский уделил такое внимание балладе. Жуковский, по верному замечанию исследователя, осознаёт «жанр баллады в пределах новой эстетической системы», «именно ему современники приписывали заслугу введения жанра в отечественную поэзию»²⁰. Несомненно, немецкая эстетика, разрабатывающая теорию баллады, как нельзя лучше отвечала потребностям русского поэта в выработке его творческих установок и теоретических принципов.

¹⁸ Там же, с. 287.

¹⁹ Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма.— В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 152, 157 и след.

²⁰ Там же, с. 149, 145.

В этом смысле к именам Бутервека и Эшенбурга необходимо прибавить еще одно имя. Речь идет об известном немецком ориенталисте, профессоре восточных языков в Иене и Гёттингене Иоганне Готфриде Эйхгорне (1752—1827) и его книге «Geschichte der Künste und Wissenschaften», составляющей первый том огромного труда «Всеобщей истории культуры и литературы новой Европы». Как уже указывалось, это сочинение есть в библиотеке поэта. По всей вероятности, оно попало к Жуковскому в конце 1810 года. В письме от 7 ноября 1810 года из Белёва поэт, обращаясь к своему главному поставщику книг А. И. Тургеневу, замечает: «И ты много одолжил бы меня, если бы снабдил меня и Эйхгорном»²¹. Комментируя это замечание, издатели «Писем В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу» пишут: «Какое именно сочинение историка и ориенталиста Иоганна Готфрида Эйхгорна желал иметь Жуковский не видно ни из предыдущих писем, ни из последующих...»²².

Думается, речь идет именно об «Истории искусств и наук», о книге, которая есть в библиотеке Жуковского. В пользу этого предположения говорит следующий факт: на верхней обложке книги имеется штемпель «A. Toungisnew». Видимо, А. И. Тургенев, хорошо знакомый с сочинением Эйхгорна ещё по лекциям последнего в Гёттингенском университете²³ и понимавший его значение для самообразования Жуковского, быстро удовлетворил потребность поэта в этой книге, чем и объясняется отсутствие упоминаний о ней в других письмах. Обычно, если книга получена не была, Жуковский напоминал об этом неоднократно, взывая к совести друга, забывшего «белёвского отшельника».

Первый том прочитан поэтом своеобразно: все пометы сосредоточены в разделах «Влияние рыцарства на Европу» (Einfluss der Ritterschaft auf Europa) и «Рыцарская поэзия» (Ritter-Poesie). Жуковский подробнейшим образом изучает историю рыцарства и его культуры. Он фиксирует характерные моменты государственного устройства в средневековой Европе, оставляя об этом записи на страницах книги (1—7 с. «Объяснений и замечаний») и нижней обложке. Вот эти записи: *«Среднее сословие. Аллодиальное правление — самое лучшее в тогдашнем состоянии Европы. Свобода и раб. Два раздела земель. Патриархальное право. Участь природных жителей»*.

Но все эти записи—своеобразные политические ориентиры для осмысления истории рыцарства. На с. 3—40 первой пагинации он делает многочисленные подчеркивания в тексте, пытаясь понять

²¹ Письма к А. И. Тургеневу, с. 79.

²² Там же.

²³ Об этом см.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», с. 78.

происхождение рыцарской культуры, её развитие, Вот некоторые примеры этих помет Жуковского в русском переводе*:

с. 3. «<...> когда дух нации в расцвете, то повсеместно проявляется духовное облагораживание, когда он отсутствует, то господствует варварство и грубость».

с. 6. «К сожалению, и правящее сословие долгое время было нечувствительно к предметам, улучшающим душу и облагораживающим сердце. Жили всецело войной и силу считали высшим проявлением культуры своего сословия. Незнакомое с любым видом духовного занятия, оно делало всё своё время между войной, охотой и пирами, и не образовывая благородных чувств, предавалось грубым вспышкам роскоши, обжорства и прочих противоестественных пороков. Его воинственное настроение покрывало Европу всеобщей войной <...>»

с. 14. «В этих условиях необходимо было рыцарство, духовно-военный орден, который был учреждён в конце одиннадцатого столетия со всеми рыцарями, слугами, пажами и другими элементами <...>»

с. 17. «Рыцарство с его степенями и обязанностями стало первой школой возвращающегося повиновения и покорности, первое начало охраны и безопасности: замки стали первыми резиденциями гуманизма и учтивости, любезности и морали, расширяющегося познания мира и людей; европейские дворы возбудителями чувства прекрасного и лучшего вкуса, появились первые воспитатели, меценаты лучших талантов, первые надёжные места для охраны расцветающего нового мира познания и просвещения».

с. 20. «<...> частое общение оруженосцев с опытными воинами-рыцарями, которые в преодолении всех родов приключений обошли весь свет, обогачали их душу знанием мира и людей, беседы с прекрасным полом побуждали их к галаитности и преданности и делали их сердца под сталью и железом мягкими и нежными; участие в рыцарских битвах взращивало суровое мужество и героизм в опасностях».

с. 21. «Они клялись пред алтарём, прежде чем быть названными рыцарями: говорить постоянно правду, утверждать справедливость, защищать религию и храмы, слабых и немощных, вдов и мудрецов, невинных дам, отстаивать их доброе имя и преследовать неверующих. Эта клятва была учебником морали рыцарского сословия, основанием рыцарского слова и чести. <...> Так существовали правда и верность, гуманизм и кротость рядом с суровостью, мужеством и героизмом в замках у мужеского пола».

с. 22. «Подобные добродетели мужчин не могли остаться без благоприятного воздействия на женщин и они способствовали со своей стороны украшению замков добродетелями. <...> Проявленные добродетели благородной дамы и её дочерей могли вызвать открытое внимание каждого истинного рыцаря, напротив, двусмысленное поведение вызывало явное порицание рыцаря. Оба пола образовывали друг друга взаимно».

* Объем монографии не позволил нам привести текст оригинала. Поэтому даем подстрочный перевод, указывая соответствующие выходные данные немецкого издания книг, в которых сделаны пометы Жуковского. Частично текст подлинника воспроизводится в «Приложении».

с. 23. «Эти возвышенные рыцарские добродетели образовывались, питались, умножались и укреплялись большими рыцарскими празднествами, турнирами, которые сразу после их искусного введения во Франции, были учреждены во всех странах Европы. <...> Это было прекрасное средство для повышения благородного героизма, гуманности и общественных добродетелей».

с. 24. «Посредством этих турниров благородное чувство преклонения перед дамой достигло высочайшего подъёма, боролись за один знак чести из рук благородной дамы. <...> Его ценность была для рыцаря превыше всего. Он носил его постоянно на шлеме и был неисчерпаем в превозношении своей дамы, из чьих рук он получил его. Он славил её честь, воспитание и красоту на пирах и в песнях и отставал эти её свойства перед всяким, в битвах и сражениях <...> После каждого сражения начиналось новое прекрасное соревнование почитания и поклонения. <...> Турниры давали галантности богатейшую пищу».

с. 25. «Золотое время рыцарства падает на время после первого крестового похода, примерно 1150 год. Тогдашнее поколение увидело первых героев своего времени, сначала на европейских тронах: в Германии Фридриха Барбароссу, во Франции Филиппа Августа, в Англии Генриха II, а после него Ричарда Львиное Сердце, Восток противопоставил этим рыцарским душам великого Саладина. <.i.> Жаль, что польза этих благородных настроений большей частью осталась незамеченной для Европы! Большее значение эти настроения имели для Палестины, чем для их отечества».

с. 26. «Учреждение рыцарства, возникшего вначале лишь для охраны знати и церкви, стало выгодным для всей нации и сделалось образцом гуманизма и образования, морали и порядка для всякого сословия.

Только рыцарство могло быть охватить столь большой круг, если бы оно было крепко и устойчиво связано честными целями и законами. Но для этого оно было слишком разобщено! <...> Учреждение рыцарства было для того времени слишком благородно и не могло воплотиться во всей чистоте. Лишь немногие рыцари жили своими рыцарскими обязанностями во всем их объеме, и этим немногим благодарная Европа обязана существенными заслугами. Остальные любили выдуманные ужасы или становились эксцентричными путешественниками с неутомимыми требованиями, которым был мал мир; их вежливость к противоположному полу была галантной насмешливостью, а их героизм романтическим шарлатанством и глупостью».

с. 27. «<...> так вырабатывался романтический дух, который выражался в галантности и нежной любви, в страсти, приключениях. Пока он был умеренным, он служил улучшению; с течением времени, когда он был уже натянутым, душил истинный рыцарский дух».

с. 29. «Из галантных рыцарей легко получались возлюбленные. Только их нежности часто воздвигались тяжелые препятствия на пути. И если все же любовь, преодолевая эти препятствия, вознаграждалась взаимностью, какое множество трудностей стояло на пути любящих со стороны их происхождения, возраста, их национальности и ленного порядка; немногая надежда на исполнение желаний исчезала!

с. 29—30. «Конечно, это все имело огромное влияние на любовь к дамам. Сердца, которые нашли друг друга, часто осуждены были суровыми

церковными законами на тяжелую разлуку. <...> Такие случаи сублимировали понятие любви и возвышали его до игры фантазии и выработали неземной язык любви в устах каждого члена рыцарства».

с. 31. «Галантность была вплетена во всё, в острые действия битв и личные поединки, в разговоры, тон и комплименты. Чтобы полнее представить романтический характер рыцарства, нужно прибавить к галантности еще дух путешествия».

с. 39. «Уже наполненная романтическими идеями и духом, склонным к сумасбродным путешествиям, знать просила церковь осенить себя крестом и отправилась в Азию на борьбу с арабами и турками за овладение Иерусалимом и землей обетованной. Два столетия она продолжала это большое приключение. Её дух был напитан смелыми предприятиями, укреплен, возвышен; приключения, которые проходили в столь отдаленных странах, под совершенно иным небом, в борьбе с народами различного мышления и культуры, были бесчисленны; знания, которые они выносили, чудесны и необычны, обычаи, которые они замечали, были новы, но всё же соединимы с их собственным галантно-героическим образом мышления».

с. 40. «<...> это и ещё многое другое изменяло и напрягало, возвышало и облагораживало рыцарский дух, проникало в замки и крепости и ко дворам вместе со знатью, возвращающейся с востока во все страны Европы в большей или меньшей степени. Посредством этой миграции обычаев в рыцарстве появилось много нового».

На этом пометы Жуковского в главе «Влияние рыцарства на Европу» обрываются. Дальнейшее повествование о падении рыцарских нравов уже не волновало поэта. Сочинение Эйхгорна оказалось важным для русского поэта прежде всего потому, что оно давало ему материал для осмысления истоков романтической поэзии. Неслучайно на полях книги он фиксирует основные моменты повествования, узловые этапы духовной жизни рыцарства, лаконичными записями типа: «*Рыцарство*» (с. 20), «*Женщины*» (с. 22), «*Туркиры*» (с. 22), «*Продолжение рыцарства*» (с. 24), «*Отчего рыцарство не принесло всей пользы, которую могло принести*» (с. 25), «*чрезмерная учтивость*» (с. 27), «*крестовые походы*» (с. 28). История рыцарства имела для него не самоцельное значение. Основоположник русского романтизма пытается понять генеалогию нового направления, его исторические корни и, в частности, своего любимого поэтического жанра — баллады.

Акцентируя такие моменты духовной жизни рыцарства, как культ прекрасной дамы, атмосферу образования и гуманизма, любовного томления и преодоления препятствий на пути влюблённых, турниров и духа странствий, Жуковский настойчиво выделяет всё то, что автор называет «romantischer Geist», «romantische Galanterie und Liebe», «romantischer Charakter», «romantische Ideen». Именно в русле этих понятий он и подходит к главе о рыцарской поэзии.

В сочинении Эйхгорна дается национальная дифференциация рыцарской поэзии: рыцарская поэзия в Германии. ч южной Фран-

ции, Италии, южной Испании, Португалии и Англии, Жуковский уже в оглавлении специальным знаком (косой крестик) выделяет всего лишь один раздел «Balladen» (с. 194—200), а затем этим же знаком с двух сторон (на с. 194 и 198) отмечает отрывок в сочинении Эйхгорна. Этот фрагмент представляет собой рассуждение о происхождении баллады и её судьбе в Англии. В этом смысле Жуковский пытается определить балладу, данное в трудах Эшенбурга и Бутервека, как бы поставить на историческую основу, глубже проникнуть в истоки жанра.

Вот как выглядит этот отмеченный поэтом отрывок в русском переводе:

«Баллады, или героические рассказы о воинственных свершениях, пели уже барды древних саксов во времена их язычества. С принятием христианства древний орден бардов распался и восторг этих безыскусственных военных песен уступил место способу сохранения лучших преданий саксов-христиан. Но любовь к пению и арфе тем не менее не угасла полностью.

Норманны вторглись в Британию и вместе с ними пришли рыцарственность и галантность. Их музыканты шли от замка к замку, от города к городу, от монастыря к монастырю и привлекали слух игрой на арфе и пением. Дух рыцарства перешёл и на саксов, и их любовь к пению проявилась с этого момента в романтических балладах, потому что раньше на своём суровом языке они пели только героические. Вслед за своими учителями, норманнскими музыкантами, английские исполнители баллад назывались менестрелями, но название романс, которое впервые дали своим более коротким романтическим песням, поэты саксов никогда не использовали, а называли свои звучащие по-новому песни, как некогда в старые времена имели привычку называть все саксонские песни, балладами.

Старейшая из всех известных английская рыцарская баллада называется Кинггорн (Kinghorn) и была переведена с французского, как полагают, в двенадцатом веке. Очень возможно при этом, что английский язык с того момента, как он был поднят на высокий уровень третьим сословием, применяли, как и для других предметов, для переводов баллад, и что он обогатился необходимыми нововведениями романтического стиля. Первая из известных английских оригинальных баллад относится к концу правления Генриха III и была написана вскоре после битвы при Льюнсе (1264 год).

После преодоления первых трудностей языка и придания ему гибкости выражения галантных чувств и приключений, об этих и подобных им предметах стали сочинять баллады абсолютно все, кто мог сочинять, без различия сословий: рыцари и слуги, благородные и неблагородные, даже монахи в уединении монастырей подражали народным песням в романтическом духе.

Английские баллады, которые пелись менестрелями, были безыскусственными стихами о любви и галантных чувствах, о рыцарских приключениях Артура и других старых и новых героев; то были великолепные, посредственные и плохие песни, героического и галантного, комического и трагического содержания, в нежном и грубом тоне, пристойных и непристойных словах, сочиняемые и исполняемые под аккомпанемент арфы, иногда только из жажды чести и славы, иногда для удовлетворения настоящей потребности (что было особенно характерно для странствующих менестрелей): плод романтико-героического духа XIII, XIV и XV столетий.

Когда британский юг утратил этот дух вследствие роста культуры, он представил род пения песни северным провинциям, в которых романтический героизм держался дольше благодаря их положению и более суро-

вому нраву. Поэтому большинство известных английских баллад написано на северобританском диалекте.

При этом не все менестрели были истинными поэтами; большинство было лишь простыми исполнителями чужих песен под аккомпанемент арфы. Многие едва могли, в случае необходимости, когда они бывали принуждены к оригинальному творчеству силой обстоятельств, срифмовать несколько пар собственных строф. В этом случае они переделывали более старые баллады других поэтов, которые они помнили, согласно требованию момента; они имели обыкновение весьма свободно обходиться с каждой чужой песней: изменять толкование, выпускать целые строфы и взамен присочинять новые. Поэтому баллады, которые дошли до нас в различных списках, имеют столь различный текст: многие баллады были записаны не их сочинителями, но лишь в более поздние времена, со слов менестрелей, часто после того, как их текст претерпевал многообразные изменения. Почти каждый исполнитель повторял её по-разному.

Думается, внимание Жуковского к этому отрывку неслучайно. Во-первых, история баллады здесь освещалась с достаточной полнотой и выявляла процесс формирования жанра. Во-вторых, общий интерес Жуковского в конце 1810-х годов к английской поэзии, балладам Саути, Вальтера Скотта получал свое обоснование. Неслучайно на обороте нижнего форзаца Жуковский составляет список источников для собственного балладного творчества:

Для баллад	
Persi Reliques	
У Уварова Poete	Walter Scott
Немецкие баллады	
Шиллер	
Бюргер	
Пфэффель	

Этот список позволяет говорить о своеобразной переориентации поэта на английские образцы баллад. Он начинает проявлять интерес к творчеству Вальтера Скотта, в письмах Тургеневу 1810—1814 годов постоянно напоминает о книгах английских поэтов, которые ему обещал прислать Уваров, один из знатоков и ценителей английской поэзии. Так, в письме А. И. Тургеневу от 26 марта 1814 года Жуковский замечает: «Моё усердное почтение С. С. Уварову. Он как будто обещал мне английских книг, W. Scott, etc. etc. Нельзя ли ему напомнить»²⁴. Неслучайно, конечно, появление в списке и знаменитого сборника Томаса Перси «Памятники старинной английской поэзии», содержащего лучшие образцы английской народной поэзии. В период интенсивной работы над замыслом поэмы «Владимир», как её называл Уваров, поэмы из «эпохи нашего рыцарства»²⁵, чтение сочинения

²⁴ Письма к А. И. Тургеневу, с. 110. Эта просьба была вызвана следующими словами из письма С. С. Уварова к Жуковскому от 17 августа 1813 г.: «Я получил на днях кипу Английских книг; между прочим все поэмы сира Вальтера Скотта. Ein Volksdichter in edlen Sinne des Wortes*. Когда я окончу чтение их, то и вам препровожу лучшие» (РА, 1871, с. 162).

* Народный поэт в лучшем смысле этого слова (нем.) >.

²⁵ См.: Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 495.

Эйхгорна помогало поэту ориентироваться в «рыцарской поэзии» и народной балладе.

Изучение истории рыцарства и английской баллады как бы связывало воедино в сознании поэта теорию и историю жанра баллады. С удивительной целенаправленностью он при изучении трудов Эшенбурга, Бутервека, Эйхгорна уточняет свое представление о жанре. Немецкая эстетика помогла ему в выработке эстетических принципов и способствовала самообразованию.

Чтение труда И. Г. Эйхгорна интересно прежде всего с точки зрения восприятия Жуковским истории жанра баллады. Поэт своими пометками в книге наглядно демонстрирует своё понимание жанра как важнейшей содержательной категории, имеющей свою историю и традицию. В этом, несомненно, проявляется историзм мышления русского романтика. Для него поэзия не бессознательный творческий акт, а глубоко сознательная работа по овладению завоеваниями предшествующей культуры. Новаторство жанра он прежде всего осмысляет через «память жанра».

Своеобразным итогом размышлений Жуковского о балладе становится его запись на нижнем форзаце книги:

Что такое баллада
Её характер в её происхождении
Рыцарские повести
Ужасные повести
<Нрзб.>
Что она есть
Что может быть
Английские
Немецкие баллады

Это лаконичное резюме выделяет важнейшие моменты не только осмысления Жуковским жанра баллады, но и его эстетического мышления вообще. Стержнем всего этого плана-конспекта становится идея обусловленности жанра историей развития общества, мысль о взаимообусловленности теоретического (ее характер) и исторического (её происхождение) аспектов. Изучение трудов немецких эстетиков во многом подготовило эти черты эстетического развития «творца новой баллады».

— 3 —

В период самообразования важное значение для Жуковского имели работы немецких моралистов и популяризаторов идей просветительской философии Христиана Гарве (1742—1798) и Иоганна Якоба Энгеля (1741—1802). В 1805—1810-е годы поэт неоднократно обращается к их трудам, делает попытки некоторые из них перевести. Передавая свое впечатление от чтения сочинения Гарве «Об обществе и единении», он записывает в дневнике

летом 1805 года: «Простой, ясный и приятный слог; порядок в предложении мыслей, основанных на опыте, Гарве может называться настоящим практическим философом»²⁶.

Эту характеристику можно с полным основанием перенести и на восприятие Жуковским наследия Энгеля. Поэт ищет в их сочинениях отклик на свои мысли об уединении, смерти, самовоспитании и другие понятия «нравственной философии».

Но в библиотеке поэта есть факты, свидетельствующие об его интересе к другой стороне наследия этих писателей — к их работам по эстетике и прежде всего к вопросам театрального искусства. Последователи Лессинга, они много внимания уделяли развитию немецкого театра (Энгель даже был директором Берлинского театра) и пытались выработать новую драматургическую эстетику.

В период пребывания в Москве (1806—1810 гг.) Жуковский внимательно следил за театральной жизнью. Он интересуется драматургическими переводами и спецификой театрального действия, игрой актеров в драме и балетом. Об этом свидетельствует большой раздел «Драма» в «Конспекте по истории литературы и критики», а также цикл «Московских записок», непосредственно посвящённых театральной впечатлениям²⁷.

Видимо, и редактирование «Вестника Европы», где Жуковский печатал «Московские записки» и театральную хронику, стимулировало эти интересы.

Пристальное внимание Жуковского прежде всего привлек объёмный труд И. Я. Энгеля «Ideen zu einer Mimik»²⁸, который был своеобразным катехизисом театрального искусства, «прямотаким законодательным памятником»²⁹. «Мимика» (как сокращённо называли это произведение и как обозначал его в своей росписи сам Жуковский) представляет своеобразную театральную энциклопедию, включающую в себя вопросы актерской игры, специфики театрального действия, декламации, соотношения драматургии, лирики, эпоса и т. д. Имеющая форму писем, обращённых к обществу оппоненту, она отличается удивительной конкретностью в раскрытии всех тайн поведения актёра на сцене.

²⁶ Дневники, с. 22. Подробно об этой стороне интереса Жуковского к Гарве и Энгелю см.: Резанов В. И., с. 261—266. Также о чтении сочинений Энгеля в более поздний период и пометах Жуковского в «Fürstenspiegel» Энгеля см. в нашей статье «Круг чтения В. А. Жуковского 1820—1830-х годов как отражение его общественной позиции». — БЖ, ч. 1, с. 483—488.

²⁷ Вопросам театральной эстетики Жуковского и его драматургическим опытам посвящена канд. диссертация О. Б. Лебедевой «Место и значение драматургических опытов в эстетике и творчестве В. А. Жуковского». Томск, 1980, где автор доказывает закономерность столь пристального внимания поэта к театру именно в этот период.

²⁸ Это произведение находится в 7 и 8 томах сочинений Энгеля, полное библиографическое описание которых дано выше.

²⁹ Фогт Ф. и Кох М. История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. СПб., 1899, с. 559.

44 письма, составляющих её, дают возможность передать различные состояния психологических движений человека, многообразные страсти, выраженные в изменении лица и тела. Этому способствует и наличие 59 таблиц-фигур, иллюстрирующих основные состояния актера. Спокойствие, страх, отчаяние, слабость, ревность, смешанные чувства описаны Энгелем и изображены на рисунках с удивительной для того времени тщательностью и психологической точностью. Все это и привлекло к «Мимике» внимание Жуковскго, много размышлявшего о природе человеческих страстей.

Более 120 подчёркиваний, 60 отчёркиваний в тексте, 7 NB, 3 надписи на полях и многочисленные записи на форзацах и обложках — свидетельство того огромного внимания, которое Жуковский уделил этому произведению. В своей совокупности пометы составляют примерно треть текста «Мимики», и их воспроизведение в полном объеме было затруднительно. Кроме того, многие из них касаются специфических особенностей актёрской игры и имели для поэта, вероятно, утилитарное значение. Поэтому мы приведём лишь небольшую часть помет Жуковского, важных для понимания как его позиции, так и для общего представления о сочинении Энгеля. Текст дается в подстрочном переводе:

т. 7, с. 9. «Однако нежелательно, чтобы на театре образы и страсти были выражены лишь кое-как; не только по несовершенству манеры, но и как если бы один-единственный человек находился в подобных обстоятельствах, изображал бы их перед самим собой. Желательно видеть их выражением всеобъемлющего вида, чтобы невозможно было бы представить их ещё полней и совершенней.

Для этого нет иного средства, кроме изучения особых видов, как они выражены у того или другого, и создания на этом основании всеобщего вида, который покажется тем вернее, если каждый откроет в нем что-то свое. Короче, я думаю: все обоснование нашего автора перевернуто с ног на голову. Я думаю, если актёр овладеет всеми внешними признаками и знаками, всеми изменениями тела, выражающими, как известно из опыта, что-либо существенное, то его душа посредством впечатления, действующего на неё посредством смысла, погрузится в состояние, своеобразное движениям, положениям и тону. Изучить этот ныне непременно механический вид, но вид, основывающийся на неизменных правилах, в существовании которых все сомневаются, есть единственный и истинный способ совершенствования актёрского мастерства».

т. 7, с. 18. «Лишь от одного, но всё же неизменно выдающегося актёра, которого я назвал, от нашего Экгофа, я знаю, что он ни во время декламации, ни во время игры не полагается на голое чувство, что он многократно во время представления ловит себя на мысли не слишком предаваться чувству, чтобы не играть при недостающем понимании с меньшей правдивостью, выразительностью, гармонией и осанкой. — Выше, что может вынести художник, который уступает голому чувству, есть постоянно лишь следующее: чтобы страсти, которые поэт вкладывает для переживания, так же верно изображать, как они в действительности воплощаются в личности; одним словом, там, где всё природе удалось в совершенстве, искусству делать нечего, лишь добросовестно перенять и верно воплотить; но иные не достигают цели даже там, где творят наилучшим образом; кое-что удается фальшиво, иное слишком слабо или

сильно: и тогда обязанность искусства, пользуясь всем количеством наблюдений или законами, выведенными на основе этих наблюдений, исправить ошибки природы, устранить фальшь, снизить слишком сильное до должного уровня, усилить слишком слабое до должной степени».

Уже эти два первых отрывка, отмеченных Жуковским, позволяют говорить о самом пристальном внимании к проблеме зарождения и выражения истинных человеческих чувств. Жуковский внимательно изучает ангелеву теорию всеобщности чувств, целенаправленно отмечая общие законы человеческой психологии. Так, вслед за этими отметками на с. 40 и 47 значками NB он выделяет следующие положения «Мимика»:

NB | т. 7, с. 40. «Я заключаю, что этот признак должен быть натуральным, существенным, так как он всеобщий, присущ всем нациям, сословиям, племенам, характерам, несмотря на различные видоизменения».

NB | т. 7, с. 47. «<...> Итак, познание этих и всех особенных видов характеров возможно посредством глубокого и широкого экскурса в мир, отдаленные нации и эпохи, из исторических книг и путевых описаний».

Поэт эти методологические положения теории Энгеля неразрывно связывает с конкретными проявлениями человеческой психологии в мимике. Он вслед за автором фиксирует мельчайшие нюансы в изменении движений тела и лица, опираясь на положения о том, что «всё тело со своими членами может служить для выражения внутренних операций и душевных чувств» (с. 72). Его привлекает предложенная в работе классификация жестов и мин (движений лица) (с. 67—70, 110—114, 158—160). Но, пожалуй, особенно последовательно Жуковский отмечает всё то, что связано с психологией творчества, с процессом рождения у художника (творца вообще) произведения, будь то картина, роль, стихи и т. д. Вот несколько такого рода замечаний:

| т. 7, с. 29. «Каждый истинный гений стремится к совершенству и каждое истинное правило направлено к тому же».

| т. 7, с. 51. «<...> часто клеветают на беззаботность художника к самосовершенствованию посредством чтения и углубленного экскурса в каждую область их искусства».

NB | т. 7, с. 118. «Вся тайна в следующем: имеется очень возбудимая фантазия, которую должен приветствовать каждый художник; эту фантазию нужно побуждать к скорому и мощному пробуждению картин и наполнять себя затем каждый раз задуманными предметами. Тогда и возникают те явления, равно как в действительных ситуациях, сами по себе, вне нашего желания и соучастия».

NB | т. 7, с. 98. «Так как для человека нет ничего интереснее человека и так как он не может изобразить ничего совершенней, чем человеческие свойства и изменения, то разумеется также, что это будет изображение того, чьё наглядное представление наиболее часто и сильно побуждает его к подражанию».

Уже из этих читательских помет нетрудно уловить созвучность мыслей Энгеля программе молодого Жуковского. Проблема самосовершенствования художника, его самообразования, развития его фантазии, предмета его искусства — всё это прямо соотносится с поисками русского поэта. Несмотря на то, что все наблюдения автора «Мимики», особенно в первых тридцати письмах, касаются законов и тайн актёрской игры, Жуковский всё время ищет в книге материал для обобщений. Он как бы пытается спроецировать частные замечания и конкретные экскурсии Энгеля о мимике на всеобщие законы творчества. Поэтому «театральная энциклопедия» в его руках превращается в энциклопедию психологических знаний.

В читателе «Мимики» постоянно живёт поэт, примеряющий на себя законы человеческих страстей, усваивающий опыт актерской психологии и механизм воздействия страстей для решения загадки человеческого характера вообще. Именно поэтому так скрупулёзно Жуковский выделяет в сочинении Энгеля теорию смешанных страстей, столь принципиальную для его понимания личности. На с. 32 седьмого тома он NB и характерными подчёркиваниями отмечает следующее положение Энгеля:

«Смешанных, взаимосвязанных чувств, без сомнения, большее количество, но если бы мы постарались найти лишь чистые, определённые и для каждого в отдельности чувства средства выражения, то и для этих смесей <Mischungen>, как кажется, средства выражения были бы определены более точно».

На конкретных примерах игры Экгофа, Гаррика, своих любимых актёров, автор «Мимики» даёт интересный анализ отдельных сцен и эпизодов из трагедий Корнеля и Расина, Шекспира, драм Лессинга. Он пытается дать своё толкование таких сложных характеров, как Одоардо, Гамлет, акцентируя внимание на взаимосвязанности чувств и их переходах.

Поэт и это не оставляет без внимания. Так, системой отчёркиваний и подчёркиваний на с. 85 седьмого тома он выделяет большой отрывок о манере игры Экгофа, который «декламировал и играл роли, как будто они были диалогичны, не по твёрдо установленному всеобщему понятию рода, но по особенному свойству их содержания, не удаляясь от правды и природы».

Жуковский — читатель «Мимики» поистине проходит школу искусствоведения, готовя себя к роли театрального рецензента. II записи на нижней обложке первой части (т. 7) отражают этот момент утилитарного интереса к труду Энгеля. Вот они:

Изобр<ажение> актёра (ср. с поэзией, музыкой,
живописью).
Его воспитание
Его искусство
Его награды

Извлечение
Некоторые примеры
Вообще о стиле и слоге

О смерти Помер<анцева>
О актёре и его искусстве
О игре Померанцева
Обст<оательства> его жизни

Первый столбец — прямое следствие впечатлений и уроков «Мимики». Жуковский вычленяет основные положения труда Энгеля об актерской игре, вероятно, готовится к рецензированию книги, о чем говорят записи во втором столбце. Своеобразным практическим воплощением «театроведческого образования» поэта являются его записи о Померанцеве, которые интересны в нескольких отношениях.

Имя замечательного русского актера Василия Петровича Померанцева (1736—1809), уже при жизни снискавшего славу «русского Гаррика и Экгофа»³⁰, было хорошо известно Жуковскому. Померанцев блистал на московской сцене в 1805—1806 годах, прославившись исполнением ролей Одоардо в «Эмили Галотти» Лессинга, Гартлея в «Евгении» Бомарше, Беверлея в одноименной пьесе Сорена, старосты и крестьянина Абрама в пьесах Н. Ильина «Лиза, или торжество благодарности» и «Рекрутский набор». Жуковский, вероятно, хотел написать о нём статью, возможно некролог, о чём свидетельствуют не только приведенные записи, но и маргиналии в «Элементах литературы» Мармонтеля³¹. Вместе со статьями о гастрольях девицы Жорж в Москве эта статья должна была, вероятно, составить своеобразную летопись московской театральной жизни и занять своё место в театральном отделе «Вестника Европы».

Запись о смерти Померанцева, которая произошла 26 января 1809 года, позволяет и достаточно определенно датировать чтение Жуковским «Мимики» Энгеля. По всей вероятности, к концу января 1809 года было закончено чтение первой части произведения.

Несомненный интерес для воссоздания общей атмосферы занятий поэта во время чтения «Мимики» имеют записи на нижней обложке тома. Это типичная для молодого Жуковского роспись ежедневных занятий. Вот что делал поэт в течение трёх недель (скорее всего января) 1809 года:

С<уббота>	}	чит<ать>
В<оскресенье>		
П<онедельник>		

³⁰ О нем см.: История русского драматического театра. М., 1977, т. 2, с. 151—155.

³¹ См. соответствующий раздел в монографии. Заметим, что все записи о Померанцеве в «Элементах литературы» Мармонтеля соседствуют с упоминанием «Мимики» Энгеля.

В<торник>	}	Sulzer, Blair, Engel
С<реда>		Комед<ия>. Энциклопедия.
Ч<етверг>	}	Выписки
П<ятница>		Пис<ать> 1 ^{1/2}
С<уббота>	}	Чит<ать> Радищ<ева>
В<оскресенье>		
П<онеделник>	}	Пис<ать>
В<торник>		
С<реда>	}	Пис<ать>
Ч<етверг>		
П<ятница>	}	Пис<ать>
С<уббота>		
В<оскресенье>	}	Пис<ать>
П<онеделник>		
В<торник>	}	Пис<ать>
С<реда>		

Эта роспись даёт представление и о последовательности занятий поэта в данный период, и о круге его чтения 1808—1809 годов. Если чтение произведений Зульцера, Блера, французских энциклопедистов не является новостью (об этом говорит и библиотека, и «Конспект»), то факт чтения Радищева в период редактирования «Вестника Европы» может дать импульс для дальнейших изысканий^{31а}. Можно также на основании этой росписи предполагать, что к чтению второй части «Мимики» (т. 8) Жуковский приступил после некоторого перерыва, во всяком случае не ранее чем через две недели. На нижней обложке второго тома роспись имеет своё продолжение:

Ч<етверг>	}	чит<ать>
П<ятница>		}
С<уббота>	}	
В<оскресенье>		
П<онеделник>	}	Рад<ищев>
В<торник>		
С<реда>	}	Рад<ищев>
Ч<етверг>		
П<ятница>	}	Рад<ищев>
С<уббота>		
В<оскресенье>	}	Рад<ищев>
П<онеделник>		
В<торник>	}	Рад<ищев>
С<реда>		

Трудно сказать, является ли «четверг» в этой росписи продолжением «вторника» предыдущей, но то, что между ними был

^{31а}. Есть основания думать, что в руках Жуковского было «Собрание оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева» (ч. I—VI), которое в 1801—1811 гг. готовил П. П. Бекетов, известный московский издатель и книгопродавец.

С ним Жуковского связывали дружеские и деловые отношения. По заказу Бекетова он перевел флориановского «Дон Кншота», имя Бекетова представлено в «Собрании русских стихотворений», подготовленных Жуковским в 1811 г. В библиотеке поэта имеются «Сочинения И. Ф. Богдановича. Ч. 1—3. М., 1809—1810, собранные и изданные П. Бекетовым». На форзаце первого тома дарственная надпись «Милостивому государю Василию Андреевичу Жуковскому от издателя».

небольшой промежуток времени, подтверждает всё тот же круг чтения и занятий. Идёт непрерывная работа поэта, осмысляющего немецкую эстетику и Радищева.

Во второй части «Мимики» Жуковский более ошутимо развивает вторую линию своего восприятия труда Энгеля — его общеметодологический аспект. На это наталкивало и само содержание последних писем, раскрывающих вопросы поэтического творчества, в частности, вопрос об актёрской декламации и природе драматического искусства.

Первый вопрос имел для Жуковского всё-таки прикладное значение и получил своё развитие в статьях об игре Жорж. Жуковский подробно отмечает все особенности декламации в комедии и трагедии, их связь с поведением актёра на сцене. Некоторые из отметок поэта убедительно показывают, сколь все эти наблюдения были полезны ему в анализе декламации французской актрисы.

Так, анализируя игру девицы Жорж в Расиновой «Федре», Жуковский замечает: «Некоторые из зрителей недовольны её декламацией; они называют её пением (выд. Жуковским). Не берём на себя решить, справедливо ли они мыслят; но спрашиваем: можно ли читать стихи как прозу, и особенно стихи лирические. <...> Стихи шестистопные с рифмами, с цезурой слишком ошутительною, были бы, если не ошибаюсь, испорчены простою прозаическою декламациею...»³².

Письма 33—36 «Мимики», посвященные этой проблеме, имеют целый ряд переключек с анализом Жуковского. Видно, поэт сознательно подчеркнул следующие отрывки текста:

«Характер декламации зависит от вида произведения: определенный тон имеет произведение, написанное стихами и прозою», «Высшее лирическое выражение, которое становится тоном, есть пение, и имеет свой характер — это декламация страстного оратора», «В нелирических творениях (nicht—lyrischen), в тех, где пение не преобладает, нужно натуральное чтение, прозаическая декламация», «конечно, возможны роли, в которых актёр по воле случая становится лириком, оратором, рапсодом», «если пьеса сочиняется определённым размером, то и игру, как и декламацию, должно определять им».

Все эти подчёркивания поэта определили его позицию в оценке игры Жорж, а вместе с тем показывают, насколько был чуток поэт ко всем моментам психологии поведения личности, ко всякой фальши.

Особый отклик Жуковского вызвали последние восемь писем, посвящённых вопросам поэтического творчества. И хотя Энгель ведёт речь об искусстве драматического писателя, Жуковский вос-

³² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12 томах под ред. А. С. Архангельского. Т. 9. Спб., 1902, с. 85.

принимает это через призму прежде всего собственного опыта — опыта лирика. Приведём материал помет Жуковского в этой части «Мимики»:

т. 8, с. 204. «Ни для одного поэта выбор размера безразличен: он пропускает его добросовестно через то особое действие, которое хочет произвести; и если избирает неудачно, то может потерять много в своём творении, если не всё».

т. 8, с. 216. «Это такое старое, но по своим важнейшим следствиям ещё так мало обдуманное замечание: эпический (erzählernde) поэт появляется своей собственной персоной, он на виду, драматический, напротив, скрывается, прячется».

т. 8, с. 230. «Правдивость изображения будет, конечно, ослаблена, а также и действие (при песенной декламации.— А. Я.), но то, что проиграно в одном отношении, победит в другом; чего не хватает правде, будет возмещено красотой. Сами украшения плана, связи происшествий, упущения некоторых чувств скрываются; грубые и неровные нитки не видны; видны лишь жемчужины, которые нанизывает на неё художник».

Последние два положения Энгеля вызвали уже самую непосредственную реакцию русского поэта. Именно к ним он сделал надписи-комментарии. Осмысляя различие между эпопеей и драмой, Жуковский записывает: «Разница между героем эпопеи и драмы та, что один действует перед воображением, а другой перед глазами — их положения одинаковы. Речи из Дидоны Виргилиевой могли бы быть перенесены в трагедии, следственно — по мнению Энгеля — должны бы быть написаны прозою». Разделяя в основном положение автора «Мимики» о своеобразии эпического и драматического поэтов, Жуковский не может принять мысль о равноправии стихов и прозы, пытается разграничить их функции. Поэтому он считает, что механическое перенесение материала эпоса на драму невозможно; такие переделки должны учитывать специфику каждого рода, а не только форму изложения материала. Характерно, что эта надпись получает реальный комментарий. Жуковский во время гастролей Жорж присутствует на спектакле по трагедии Лэфрана де Помпьяна «Дидона», о чём и пишет в одной из статей «Московских записок». Несмотря на «многие блестящие стихи и близкое в некоторых местах подражание Виргилию», поэт не принимает в целом трагедию Лэфрана, так как он нарушил главные законы драматического искусства, не сумел изобразить страсти «живыми красками», не познакомил «зрителя с господствующею страстью своих лиц»³³.

Размышляя о природе поэтического искусства вообще и специфике стиха в частности, Жуковский комментирует и отчеркивание на с. 230. Он на полях записывает: *«Всё это может относиться к стихам, которые та же музыка».* Это замечание принципиально для Жуковского, устанавливающего «тождество между поэтическими и музыкальными состояниями, осознав, что своей

³³ Там же, с. 86—87.

структурой лирическое, названное поэтом «внутренней песнью», теснее всего соприкасается с музыкой»³⁴. Действительно, Жуковский уже в ранний период своего творчества почувствовал особую созвучность музыки и стиха, что вело к обогащению выразительных средств поэзии, ассоциативных ее возможностей. Думается, что Энгель своей теорией высокой декламации и пения, «высшего лирического» (höchste lyrische) предвосхитил в доромантической эстетике положения о тождестве лирики и музыки, которое позднее постулировали почти все немецкие романтики от Шеллинга и Ваккенродера до Гофмана. Для Жуковского это положение было подсказано опытом собственного лирического развития.

Выявляя методологический аспект «Мимики» Энгеля, поэт своеобразно запечатлевает это на нижнем переплете второй части (т. 8). Рядом со своими раздумьями об актёре, его природе:

Идсал актёра
Его способности
Его предвар<ительное> образов<ание>
Его должности имитатора
Его звание в обществе —

Жуковский делает набросок небольшого конспекта по лирической поэзии и её истории. Вот как он выглядит:

О лирической поэзии
Что она была
Что она нынче
Каковы роды лир<ики> и её пред-
меты
Лирика в России
Державин
Его характер
<нрзб.>
Сравнить Ломоносова и Петрова
<1 нрзб.>
Востоков

Этот набросок интересен не только в связи с чтением «Мимики». Он в определенной степени концентрирует читательские принципы Жуковского вообще — его умение и стремление от частных вопросов подниматься к общим проблемам развития искусства. Вместе с тем запись уточняет и время чтения второй части. В сентябре—октябре 1809 г. Жуковский интенсивно работает над планом издания «Собрания русских поэтов», задумывает написать предисловие о развитии русской поэзии, много размышляет с Державине, Ломоносове, Востокове³⁵. Всё это позволяет предпологать, что к концу 1809 года «Мимика» Энгеля была прочитана поэтом полностью.

³⁴ Гижицкий А. Указ. соч., с. 128.

³⁵ См., например, письмо Жуковского к А. И. Тургеневу от 5 сентября 1809 года, которое перекликается с этим планом (Письма к А. И. Тургеневу, с. 48—49).

Говоря о характере чтения Жуковским этого произведения, необходимо обратить внимание на ещё одну особенность Жуковского-читателя: стремление быть все время на русской почве. Чувствуется, что и чтение Радищева, и размышление об игре Померанцева, поэзии Ломоносова, Петрова, Державина, Востокова — всё это естественно и важно для Жуковского в период чтения «Мимики». Он всё время ощущает себя не просто частным человеком, но и русским поэтом, редактором «Вестника Европы».

С точки зрения этого «русского взгляда» на труд Энгеля заслуживает внимания последняя запись в «Мимике», точнее всего одно слово, написанное на с. 272. Жуковский выделяет отчёркиванием довольно обширный пассаж Энгеля, причём отчёркивание заключает даже в квадратную скобку, как бы вычлняя отрывок из всего текста. Вот он:

«Как единичная роль в целом пьесе, так и отдельные сцены роли должны быть обдуманы. Здесь сопоставление частей дает такое разъяснение, проливает для актера такой свет, указывает такие положения истинного смысла, а равно учит верному тону, верным нюансам, которые нужно употреблять в игре. Важнейшая польза будет усилена, если актер основательно распределит свой огонь, здесь ослабит, там усилит, и тем научится вести истинное действие характера. Речь может быть очень живой, полной аффекта, но в этой или той сцене следует еще более оживленная и аффектированная; и если актер видит это сам и воспламеняется своим огнем, представляя сцену со всей возможной силой; откуда он возьмет еще большую силу для следующей сцены?»

Весь этот отрывок Жуковский комментирует на первый взгляд странно. Он записывает всего одно слово: *Старн*. Но эта короткая запись обретает свой смысл в связи с полемикой, которая разгорелась вокруг трагедии В. А. Озерова «Фингал», героем которой и является Старн. Эта пьеса шла в Москве в сезон 1808—1809 года. Видимо, здесь впервые и увидел её Жуковский. Исследователи истории русского театра даже точно установили даты московских спектаклей «Фингала»³⁶. Например, в 1809 году, когда Жуковский читал вторую часть «Мимики», озеровская трагедия шла трижды: 11 апреля, 15 сентября и 14 октября³⁷. По всей вероятности, Жуковский видел спектакль (и, наверное, не в первый раз) 11 апреля, ибо летом 1809 года он был уже в Белеве, а 15 сентября 1809 года оттуда же писал А. И. Тургеневу: «Я беспрестанно ссорюсь за него (Озерова.— А. Я.) с Карамзиным, который называет Фингала дрянью. А Фингал делает честь нашей поэзии: три прекрасных характера, Моины, Фингала и особливо Старна, который весь принадлежит Озерову, ибо в хороших Французских трагедиях я не знаю ни одного мстительного отца»³⁸.

³⁶ См.: История русского драматического театра. М., 1977, т. 2, с. 534.

³⁷ Там же.

³⁸ Письма к А. И. Тургеневу, с. 52.

Читая размышления Энгеля о месте отдельной роли в общей структуре спектакля, об исполнении ролей Одоардо и Клавиво, Жуковский обращается к русской драматургии, трагедии Озерова, за которую он «ссорился» с самим Карамзиным. Он пытается и в этом случае проникнуть в психологию характера, вызвавшего у него восхищение, пробует увидеть перспективы для исполнителя этой роли. Одним словом, «Мимика» Энгеля имела для русского поэта важное значение в период его самообразования. Она стимулировала его интерес к проблемам человеческой психологии, к механизму возникновения и развития страстей, помогала ему в становлении его эстетических принципов.

Не меньшее значение в этом отношении имели и сочинения другого «практического философа»—Христиана Гарве. Не касаясь в данной работе всех сторон восприятия Жуковским наследия Гарве, мы остановимся на осмыслении русским поэтом лишь одного небольшого произведения немецкого профессора «О роли сумасшедших в драмах Шекспира и о характере Гамлета в особенности» (Über die Rollen der Wahnwissigen in Schakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondere). Это произведение входит во вторую часть сочинения Гарве «Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben», Breslau, 1802. На верхней обложке книги характерная для раннего Жуковского владельческая надпись: Basile de Joukowsky. Большую часть тома (430 страниц) занимает одно из программных сочинений немецкого философа—«Некоторые наблюдения об искусстве мыслить» (Einige Beobachtungen über die Kunst zu denken), внимательно прочитанное поэтом.

Второе сочинение, входящее в этот том,— «О роли сумасшедших...» невелико по объёму (менее 100 страниц—с. 434—510) и содержит пометы Жуковского только на с. 436—441, в том числе две записи.

В основе позиции Гарве лежит мысль о том, что изображение безумия и сумасшествия—это особый художественный приём, помогающий глубже раскрыть человека, увидеть его освобожденным от всех пут и условностей. Основоположителем и ярчайшим выразителем этого приёма, по мнению автора, является Шекспир. Жуковский, словно соглашаясь с автором, спокойно отмечает, в основном подчёркиваниями, важнейшие положения его работы. Приводим эти пометы целиком в нашем переводе:

т. 436. «Гамлет с начала до конца находится в таком состоянии, про которое точно не знаешь, есть ли оно притворное сумасшествие или следствие меланхолического, но воспламененного смертью отца, темперамента. <...> Ревность Отелло не так уж далека от безумия. ...Король Лир из-за боли, причиненной ему неблагодарностью дочерей, становится совершенным безумцем, и в той же самой пьесе притворное безумие Эдгара, сына герцога Глостерского, играет значительную роль».

с. 437. «Не умея еще тогда развить причины впечатления (от чтения Ричардсона и Шекспира. — А. Я.), я почувствовал, что это смешение разума и безумия, величия чувств и чрезмерности образов, благородства и доброты в характере с полным расстройством органов обладает для меня в высшей степени притягательной силой.

Все же стоит усилий исследовать, в чем собственно дело, какую ценность имеет сумасшествие как поэтический прием; при каких условиях и обстоятельствах оно оказывает должное воздействие, где его применить уместно, а где и каким оно подвержено злоупотреблениям...»

с. 438. «Любая страсть связана с некоторым напряжением воображения и заблуждением ума. Чем выше она поднимается, тем полнее связь, в которой человек находится по отношению к ее предмету. Поэт, склонный проследить путь своих влюбленных или яростных до высшей степени их чрезмерных стремлений, заставляет их говорить если не как совершенно сумасшедших, то как наполовину неистовых. От этого беспорядка в душе один только шаг до расстройства орудий мышления.»

с. 439. Надпись Жуковского: Это можно сказать об одной особенной страсти, а не о сумасшествии.

NB

«И поскольку тогда человек освобождается от всех пут, которые накладывают на него боязнь позора, оглядка на свое сословие, на мнение света и последствия своих речей и действий, то он представляет собой тем более совершенный идеал того, что происходит в душах всех людей, охваченных страстью, и что скрыто или ослаблено соображениями чести или пользы у тех, чей мозг еще не болен, а самосознание еще не ослаблено.»

с. 439—440. «Итак, таков этот характер — но не характер первых духовных творений среди простых естественных людей, а характер первых поэтических и писательских опытов народов, которые по примеру более старых, самосознающих наций, вырвались из варварства: он заключается в изображении крайностей всех предметов. Средние ступени и смешанные оттенки в изменении предметов познаются в результате многократного определения и сравнения наблюдений, и чтобы верно воплотить их в изображении, нужно длительное упражнение руки и кисти. Но высшая степень каждой вещи сразу бросается в глаза, и слепящий свет сразу тушит все другие краски. И выражение для картины найти легче, если его не нужно ограничивать. Отсюда следует, что поэт, если он хочет достичь своей конечной цели — сопереживания у грубого и необразованного народа, должен вызвать сильное и живейшее потрясение, которое достижимо лишь при использовании великого несчастья, чудесного вмешательства в ход событий и чудовищной страстью»³⁹.

с. 441. «Но если бы даже это наблюдение было не приложимо ко всем первым великим поэтам, которые появились в первые, еще варварские времена становления наций, то для Шекспира оно неоспоримо верно. Его гений, дух его времени, характер и вкус публики, для которой он писал. — все вместе это вело к тому, чтобы работать в манере Буонаротти — искать такого великого, которое граничит с чудовищным и поэтому

³⁹ К этому абзацу имеется довольно пространная запись Жуковского, но, к сожалению, прочесть ее совершенно невозможно: при переплете книги она была обрезана и остались только начала и окончания отдельных слов.

придавать характерам и, тем более, страстям своих персонажей высшее напряжение, величайшие размеры и сплнейшее выражение, на какие только способна каждая их разновидность».

На этом пометы Жуковского в сочинении Гарве обрываются, и всё, что касается характера Гамлета, не имеет знаков читательского внимания. На основании приведенного материала можно лишь констатировать факт внимания поэта к сложнейшим проблемам человеческой психологии. Но вряд ли можно что-либо определенно сказать о позиции Жуковского, о его отношении к сочинению Гарве. Правда два NB и записи, которые, к сожалению, практически не читаются, позволяют предполагать определенные моменты несогласия. Во всяком случае записью на с. 439 поэт высказывает сдержанное отношение к апологетическому восприятию сумасшествия как поэтического приема для более глубокого раскрытия человека.

Но если пометы в книге не очень красноречивы, то архивный материал приходит на помощь и дает возможность понять точку зрения Жуковского по этому вопросу, его отношение к позиции Гарве. В «Конспекте по истории литературы и критики» (§ 37 раздела «Драма») имеется характерное NB, озаглавленное «О характерах сумасшедших в трагедии» и имеющее самое непосредственное отношение к сочинению Гарве. Приводим его текст:

«Сумасшествие только тогда трогательно, когда представлено как следствие великих несчастий, как преступление, в противном случае оно только отвратительно, ибо близко к скотству. На театре непременно долж; но сохранить сие последствие, сию постепенность, то есть сперва представить самую страдание (души) в высочайшей степени, потом уже сумасшествие, которое в таком случае будет не иное что, как последний сильнейший градус страсти; но сие сумасшествие должно быть мигнуто, непродолжительно, должно быть мгновенным забвением; в противном случае оно будет не иное что, как физическая расстройство органов, и не может быть привлекательно, ибо не может быть разнообразно; сверх того физическое страдание не может быть терпимо на театре. Сумасшествие совершенное, долговременное есть то же, что всякая другая физическая болезнь, хотя может быть основано на причинах моральных: человек в этом положении представляется совершенно страдательным, а не действующим. Он жалок, но так, как дитя, которое от всего зависит. Это положение тем неприятнее, что из него выйти невозможно, по крайней мере на сцене, оно отделяет человека от всего могущего иметь на него влияние: сумасшедший ни к чему не чувствителен; он весь в себе, все его действия не свободны, а машинальны; воля его расстроена; его состояние трогательно, но оно не есть трагическое, ибо трагедия требует страстей, а сумасшедший их иметь не может.

Иступление <delire> мигнутое, происходящее от чрезвычайной страсти, одно принадлежит к трагедии. Сумасшествие есть болезнь, оно отымает у человека свободу действовать (он тогда невольник расстроенной головы своей), а трагедия поддерживается одним действием, одним изменением положений, происходящим меньше от обстоятельств нежели от самих страстей и характеров. — Высочайшая степень страсти есть крайнее напряжение душевных сил; равновесие потеряно, рассудок потерял свой перевес, но он не расстроен, следовательно, страсть, будучи сильнейшею, самовластною, все еще, однако, имеет цель, все еще озарена рассудком или, лучше сказать, все еще сама себя оправдывает рассудком, ибо

и страсти имеют свою логику. Рассудок уже не управляет ею, но сам ей повинуются и, повинуюсь, служит ей указателем.

Страсть совершенно свободна, когда может действовать посредством органов, еще не расстроенных, и все действия ее произвольны. Но лишь только органы приходят в расстройку, то и страсть, сохраняя всю свою силу, теряет, однако ж, всю возможность произвольно действовать, ибо средства действовать у нее отымаются, она остается погребенною под развалинами машин, которая была ею оживляема — страсть сама по себе есть безумство, но безумство потому, что не дает действовать свободно рассудку, ею очарованному. В таком положении человек совершенно разрывает все узы стыда, страха, благопристойности, ибо их не видит, ибо видит единый предмет своей.

Сумасшедший также разрывает сии узы, потому что лишен возможности их видеть, ибо физические органы его расстроены. Один не хочет видеть; другой не может; один действующий, другой страдательный; в одном страсть во всей своей силе, в другом — самая страсть некоторым образом в расстройке, ибо страсть есть также цепь размыслений, а в нем вся умственная сила разрушена, и только повременно обнаруживается: следовательно, в состоянии сумасшествия страсть обнаруживается меньше нежели в состоянии самого сильного волнения духа: — сумасшествие может быть только в конце трагического действия представлено, но оно не должно быть содержанием трагедии, первое потому, что оно слишком однообразно, второе потому, что характер сумасшедшего есть нечто неопределенное, неясственное, непостоянное: можно сравнить его с развалинами неизвестного здания, которые сами по себе никакого ясного предмета не представляют, но возбуждают множество темных, меланхолических идей о прошедшем. Трагический характер есть смесь силы и слабости; характер сумасшедшего есть одна слабость, ибо он есть одно страдание; слабость жалкая, но возбуждающая некоторое отвращение, близкое к презрению. Сумасшествие может быть трогательно в романе, а не в трагедии; я думаю, больше потому, что роман оставляет больше действовать воображению, а трагедия все представляет чувствам; следовательно, должна избирать лучшее, сильнейшее. —

Страсть соединена с заблуждением ума, это естественно, ибо она его подчиняет себе и обманывает: но заблуждение ума не есть его расстройка, так точно как болезнь не есть еще смерть: ум заблужденный все еще действует, хотя действует повинуюсь; ум расстроенный не действует, ибо он убит. — Мне кажется, душа человеческая находится между двумя крайностями, которые одна с другою почти сливаются — между скотским бесчувствием <stupidité> и совершенным сумасшествием, которое также есть бесчувствие. Средине между сими двумя крайностями есть равновесие страсти и ума. В первой половине ум владеет страстью, во второй страсть владеет умом. Ум оживляется страстью, страсть направляется умом: не оживленный страстью ум спит; расстроенный страстью ум убит: состояние одинакое. Крайняя степень страсти есть та, на которой она граничит с сумасшествием, с совершенным бесчувствием, с совершенным истощением. Шаг далее: все разрушено, самая страсть угасает и если действует, то в такие минуты, когда состояние расстройки на время прекращается: все признаки сумасшествия, по большей части физические, то есть заключаются в движениях, в конвульсиях, такие движения произвольны, не следствие страсти, но следствие расстройки. Трагик представляет страсть на верхней степени ее силы, он удерживает себя в границах человеческой природы, может переступить через них только на минуту и то для того, чтобы назад возвратиться: иначе потеряет из виду свой предмет, страсть, которая есть и единственный предмет всякой трагедии»⁴⁰. (Все подчеркивания в тексте принадлежат Жуковскому).

⁴⁰ Конспект, лл. 48 об.— 49.

Прежде всего, очевидно решительное неприятие Жуковским позиции Гарве. На протяжении всего своего пространного рассуждения он настойчиво подчёркивает, что сумасшествие, если оно является главным предметом изображения и самоцелью, «отвратительно», «близко к скотству», что это «физическая расстройка органов», «то же, что всякая другая физическая болезнь», оно «вне границ человеческой природы». Жуковский подробно аргументирует свои положения об антиэстетической сути сумасшествия на сцене, глубоко исследуя с этой точки зрения природу страсти в трагедии.

По Жуковскому, страсть в трагедии всегда «озарена рассудком», «сама себя оправдывает рассудком», «страсти имеют свою логику и свою цель», «они есть цепь размышлений». Поэтому сумасшествие не должно быть «содержанием трагедии», ибо оно нарушает главный закон: равновесие страсти и ума. Жуковский не отрицает сумасшествия как определенного момента развития страсти, считая, что помрачение рассудка должно быть «минутно, непродолжительно», должно быть «мгновенным забвением». Но продолжительность его действия неприемлема для поэта прежде всего потому, что искажает природу трагического героя, унижает человека, не позволяя ему распоряжаться своими действиями и поступками.

Жуковский ставит одну из важнейших проблем действия в трагедии—проблему свободы человеческой личности. Считая, что «трагедия подкрепляется одним действием, одним изменением положений», оппонент Гарве отказывает сумасшедшим в возможности действовать, распоряжаться собой, а следовательно, быть героями трагедии. Противопоставляя этим «страдательным» (выд. Жуковским) лицам, «детям, которые от всего зависят», героев трагедии — «действующих», в которых «страсть во всей своей силе», Жуковский видит силу и значение последних в том, что их действия свободны, воля не расстроена, психика подвижна, а рассудок управляет страстями. Поэт утверждает не только физическое, но и нравственное здоровье героев трагедии. Поэтому проблема нравственного воздействия театра на душу зрителя стоит в центре размышлений и во многом определяет его полемику.

Еще во время чтения сочинения Гарве Жуковский выразил своё несогласие с тем, что человек во время безумия освобождается от всех пут, которые накладываются на него в нормальном состоянии. Он заметил: «Это можно сказать об одной особенной страсти, а не о сумасшествии». В «Конспекте» эта мысль выражена более решительно. Оппонент Гарве пишет: «В таком положении человек совершенно разрывает все узы стыда, страха, благопристойности, ибо их не видит, ибо видит единый предмет свой». По убеждению Жуковского, человека в таком состоянии нельзя назвать «совершенным идеалом» (vollkommenes Ideal), как то утверждает Гарве. Напротив, «характер сумасшедшего»

есть нечто неопределённое, неясственное, непостоянное», «есть одна слабость», «слабость жалкая, но возбуждающая некоторое отвращение, близкое к презрению». Русский поэт и здесь оказывается последовательным в своё понимание просветительского назначения театра. Так как трагедия и театр вообще действуют прежде всего непосредственно на чувства, то они должны избирать «лучшее, сильнейшее», «удерживать себя в границах человеческой природы».

Жуковский — читатель трактата Гарве «О роли сумасшедших в драмах Шекспира и о характере Гамлета в особенности» в своей полемике совершенно не упоминает имени Шекспира и его героев. Трудно сколь-либо убедительно объяснить это, но есть основания думать, что молчание в данном случае скорее свидетельствовало о сомнении Жуковского в правильности утверждения Гарве о том, что Шекспир — величайший мастер изображения сумасшествия в трагедии. Видимо, и сумасшествие шекспировских героев было не бесспорным для русского поэта. Во всяком случае отношение Жуковского к Шекспиру требует более пристального внимания и заслуживает специального исследования.

Сочинение Гарве, по всей вероятности, читалось вслед за «Мимикой» Энгеля, так как последние разделы «Конспекта» создавались в 1809—1811 годах. В этом смысле оно было своеобразным итогом знакомства Жуковского с немецкой доромантической эстетикой. От полужизненных конспектов до острых полемических выступлений — такой путь прошёл Жуковский в её восприятии. Не преувеличивая ее воздействия на формирование творческой индивидуальности поэта, можно с уверенностью сказать, что для него это был хороший университет эстетических знаний. В теоретическом самосознании таких жанров поэзии, как баллада, басня, сатира, в выработке своего отношения к драме и театру вообще, в решении проблемы изображения человеческой психологии труды Эшенбурга и Зульцера, Бутервека и Эйхгорна, Энгеля и Гарве не прошли бесследно. Они будили мысль молодого поэта, укрепляли его позиции, закаляли его выдержку в эстетических боях. И, конечно же, способствовали формированию его романтической поэзии. Вместе с тем полемика с Гарве убедительно показала, сколь сильна была в Жуковском «просветительская закваска», не позволявшая ему никогда разделять апологию чувственности и безумия, свойственную определенному течению в романтической эстетике. Поэт всегда оставался в этом смысле русским, сподвижником Пушкина.

— 4 —

О степени знакомства Жуковского с немецкой романтической эстетикой и философией велось немало споров. Но для всех исследователей Жуковского оставался непреложным факт отражения в его поэзии идей и образов немецкого романтизма. Назы-

вались имена Тика, Новалиса, Жан-Поля, Шеллинга и делалась попытка соотнести их эстетические положения с высказываниями поэта и его поэтическими тезисами. Вся эта работа помогала прежде всего глубже выявить истоки и традиции романтизма русского поэта, но здесь не могло обойтись и без некоторых натяжек, ибо, как правило, все сопоставления носили в основном предположительный характер и выявляли самые общие точки соприкосновения. В последней по времени работе «В. А. Жуковский и ранние немецкие романтики» её автор А. Гижицкий сделал целый ряд интересных и конкретных наблюдений о связи эстетики и поэзии Жуковского и немецких романтиков, но и он нередко вынужден признать, что Жуковский мог знать, мог читать то или иное произведение, мог быть знаком с фихтеанскими и шеллингианскими идеями.

Конечно, важно понять вообще «внутреннюю близость эстетической позиции Жуковского взглядам йенских романтиков»⁴¹, но для этого не менее существенно уяснить, как конкретно воспринимал Жуковский их наследие, что привлекало его особое внимание. Библиотека поэта в этом отношении позволяет как бы увидеть «черновую работу» по осмыслению идей немецкого романтизма.

Сразу заметим, что чтение этих произведений носило иной характер, чем в 1808—1810 гг. Жуковский не оставляет в них почти никаких маргиналий, не пишет на форзацах и обложках. Он подчёркиванием (нередко больших отрывков) открывает то, что близко и созвучно ему. Поэтому столь выборочно его чтение и столь избранны его пометы. Совокупность всех этих отчеркиваний, думается, может прояснить основные направления эстетических поисков Жуковского этого периода и главные точки соприкосновения его с немецким романтизмом.

Но прежде чем начать этот разговор, заметим, что знакомство Жуковского с идеями немецких романтиков было связано с осмыслением наследия их непосредственных предшественников, в частности, эстетики и критики Шиллера. Перевод Жуковским шиллеровской лирики и отрывков из его драматургии совмещается с проникновением в его эстетическую систему.

Исследователи уже неоднократно указывали на внутреннюю связь статей Жуковского, особенно периода «Вестника Европы», с эстетикой Шиллера. Не ставя своей задачей выявление всех подобных указаний, приведем лишь несколько примеров. Так, еще в 1902 г. П. Н. Сакулин в работе «Взгляд В. А. Жуковского на поэзию» писал о том, что Бутервек и особенно Шиллер способствовали выработке у Жуковского «нового романтического идеала поэзии». Автор, явно преувеличивая религиозно-мистические тенденции поэзии Жуковского, поставил вопрос о влиянии эстетики Шиллера на общую эволюцию представлений Жуковского «об

⁴¹ Гижицкий А. Указ. соч., с. 124.

акте поэтического творчества»: «сентиментально-идиллические черты начинают уступать место романтическим»⁴². О воздействии идей шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека» на формирование «принципов эстетической критики» Жуковского в 1903 г. говорил И. И. Замотин⁴³. Вопрос о восприятии Жуковским эстетических идей Канта через посредство Шиллера поставила Р. В. Иезуитова, указав, что статья Жуковского «О поэзии древних и новых» 1811 года отражает влияние статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»⁴⁴.

Несмотря на эти и другие наблюдения, вопрос о характере усвоения русским романтиком эстетического наследия Шиллера, о времени знакомства с ним не утратил своей значимости. Думается, что некоторые новые материалы библиотеки и архива Жуковского могут помочь в этом.

Первые следы интереса и знакомства Жуковского с эстетической теорией Шиллера можно обнаружить в «Конспекте по истории литературы и критики» (1804—1811 гг.). На л. 64—65 об., завершающих рукопись, располагаются многочисленные списки, различные по своему характеру. Здесь списки названий эстетических понятий и произведений по эстетике и критике. Сравнение их с «Росписью» 1805 г.⁴⁵ и с текстом самого «Конспекта» позволяет говорить об определенной эстетической эволюции Жуковского. Его внимание привлекает, прежде всего, эстетика Шиллера.

В списках, выполненных на бумаге с водяным знаком 1811 г., по существу названы все важнейшие эстетические трактаты Шиллера. Начинается эта новая «Роспись» с раздела «Общее». Первое произведение в этом разделе — «Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen»⁴⁶ (Письма об эстетическом воспитании человека). Кстати, название этого произведения, одного из программных в эстетике Шиллера, в списках повторяется ещё несколько раз.

В разделе с подзаголовком «Страсти и чувства» Жуковский, дифференцируя различные психологические состояния, ориентируется вновь на Шиллера как эстетика. Так, отыскивая эстетические образцы к понятиям «Pathos», «Erhaben», «Gemein und Niedrig»*, он называет следующие статьи Шиллера: «Ueber das Pathetische» (О патетическом), «Ueber das Erhabene» (О возвы-

⁴² Сакулин П. Н. Взгляд В. А. Жуковского на поэзию. — Вестник воспитания. М., 1902, № 5, с. 77—82.

⁴³ Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Варшава, 1903, т. 1, с. 84.

⁴⁴ Иезуитова Р. В. В. А. Жуковский (вступительная статья). — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, первый полутом. М., 1969, с. 62.

⁴⁵ См.: Резанов В. И., с. 243—248.

⁴⁶ Названия произведений Шиллера даем в варианте Жуковского, который нередко сокращает их. Перевод же отражает их полное название.

* «Пафос», «Возвышенное», «Обыкновенное и низкое» (нем.).

шенном), «Ueber den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen» (Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве) — л. 64. В разделе «Драма» приводятся названия трёх программных статей Шиллера: «Ueber die tragische Kunst» (О трагическом искусстве), «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet» (Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение) и «Ueber Don Carlos» (Письма о «Дон Карлосе») — л. 65.

Наконец, автор «Конспекта» создаёт своеобразный итоговый список под названием «Эстетика» где наряду с произведениями Винкельмана, Бутервека, Юма выделяет, кроме уже названных сочинений Шиллера, ещё следующие: «Ueber naive und sentimentalische Dichtung» (О наивной и сентиментальной поэзии), «Ueber Anmut und Würde» (О грации и достоинстве), «Ueber die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen» (О необходимых пределах применения художественных форм) и «Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» (О причине удовольствия, доставляемого трагическими предметами) — л. 65.

Одним словом, можно говорить о том, что ко времени окончания «Конспекта» (1811 г.) Жуковский был знаком с важнейшими статьями Шиллера⁴⁷. О характере чтения их, к сожалению, ничего нельзя сказать определённо, так как в библиотеке поэта сохранилось более позднее собрание сочинений Шиллера, в котором все указанные статьи не содержат каких-либо помет. Это, видимо, подтверждает мысль о том, что все они были уже прочитаны раньше⁴⁸.

О времени появления в библиотеке Жуковского двенадцатитомного собрания сочинений немецкого поэта (Friedrich von Schillers sämtliche Werke. Stuttgart und Tübingen, 1812—1815) нет точных сведений. Известно только, что в письме к А. И. Тургеневу от 8 ноября 1814 г. Жуковский писал: «Нет ли в Петербурге соч. Шиллера, вышедших после его смерти? Я желал бы иметь их»⁴⁹. Так как в последующих письмах к Тургеневу новые упоминания об этих сочинениях отсутствуют, то есть основания думать, что просьба Жуковского была исполнена сразу же. Видимо, после выхода последнего тома в 1815 г. Жуковский стал обладателем

⁴⁷ Именно к этому времени (1810—1813 гг.) относится освоение русской журнальной критикой эстетического наследия Шиллера, о чем свидетельствуют многочисленные переводы его важнейших статей. Об этом см.: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. — В кн.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972, с. 79—81.

⁴⁸ Не исключено, что источником знакомства Жуковского с эстетикой немецкого поэта были вышедшие в 1802 г. «Мелкие прозаические статьи» Шиллера. О желании иметь их он пишет в письме к А. И. Тургеневу от 8 января 1806 г. из Белева: «Итак, пришли мне какого-нибудь Немца-энтузиаста. Мне теперь нужен такой помощник, нужна философия, которая бы оживила, пробудила мою душу. Если есть Schiller's kleine prosaische Schriften, присылай» (Письма к А. И. Тургеневу, с. 22).

⁴⁹ Там же, с. 130.

этого собрания сочинений, а пометки в трагедии «Дон Карлос» (т. 3) и записи на форзаце десятого тома в связи с переводом «Орлеанской девы» позволяют говорить, что уже в 1815—1818 гг. поэт познакомился с этим изданием сочинений Шиллера⁵⁰.

Все пометы, связанные с чтением критических статей Шиллера, находятся во втором полутоме восьмого тома и относятся к двум статьям: «Ueber Bürgers Gedichte» (О стихотворениях Бюргера) и «Ueber Egmont, Trauerspiel von Goethe» (Об Эгмонте, трагедии Гёте). Отсутствие упоминаний об этих статьях Шиллера во всех известных росписях и списках 1804—1811 г. наводит на мысль о том, что Жуковский познакомился с ними впервые именно во время чтения восьмого тома сочинений Шиллера, издания 1813 г.

Статья Шиллера «О стихотворениях Бюргера» занимает особое место в его критическом наследии. Появившись в начале 1791 г. (без подписи) во «Всеобщей литературной газете», она вызвала бурную полемику двух великих немецких поэтов — Шиллера и Бюргера. Эта полемика прежде всего была интересна для уяснения теории «идеализации», которую Шиллер утверждал как закон поэтического творчества, особенно лирического. Признавая талант Бюргера, его значение в истории немецкой поэзии, Шиллер строго осуждал его за «недостаток идеализирующего искусства», за отсутствие «идеальной всеобщности» и злоупотребление «повторением *sublimi feriam sidera vertice*⁵¹ Горация»⁵¹, т. е. индивидуализацией чувства. В «Антикритике» Бюргер обвинял своего анонимного критика в метафизике, утверждая, что «чувства, изображаемые поэтом, должны быть правдивыми, естественными, человеческими» и что «никогда творящему художнику не измыслить таких несуществующих призраков, как идеализированные чувства»⁵². По существу полемика превратилась в дискуссию о путях

⁵⁰ Характерные пометы в тексте трагедии «Дон Карлос» связаны непосредственно с переводом Жуковским отрывка первого ее явления в 1815 г. (Об этом переводе и его датировке см.: Лебедева О. Б. В. А. Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Изд. Томского ун-та. Томск, 1979, с. 140—156).

В пользу того, что указ. собр. соч. было в руках Жуковского уже в 1815—1818 гг., говорит и следующий факт: в начале 1817 г. в письме к Д. В. Дашкову поэт сообщает в связи с предполагаемым изданием «двух малых книжек» сочинений в стихах и прозе о переводе «отрывка начатой Шиллеровой трагедии» — «Demetrius der Falsche» (Дмитрий Самозванец) и даже указывает время его завершения: конец марта (РА, 1868, № 4—5, с. 842—843). Так как это незаконченное произведение Шиллера было впервые напечатано в 12 томе названного собр. соч., то очевидно, что Жуковский пользовался именно им в своей работе над переводом (об этом переводе см. указ. статью О. Б. Лебедевой). Наконец, записи на форзаце десятого тома, связанные с переводом «Орлеанской девы», подтверждают еще раз, что и в 1818 г. Жуковский пользовался этим изданием сочинений Шиллера.

⁵¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935, с. 594—596.

* «Вознесенный главой звезд касаюсь я...» (лат.). Заключительный стих первой оды Горация «Я памятник себе воздвиг...»

⁵² Там же, с. 602.

развития поэзии, о соотношении в ней конкретного и всеобщего, естественного и идеализирующего.

Жуковский своеобразно включился в эту полемику своими переводами одновременно из Бюргера и Шиллера. Само различие поэтики этих переводов — осознание русским поэтом своеобразия поэтических систем двух немецких лириков. Об этом же свидетельствует и размышление Жуковского о соотношении Шиллера и Бюргера как поэтов. Он пишет:

«<...> Между тем вот некоторые замечания на баллады Бюргера и Шиллера. Бюргер в этом роде единственный, ибо он имеет истинно отличный тон избранному им роду стихотворения: ту простоту рассказа, которую должен иметь повествователь. Его характер: счастливое употребление выражений простонародных и в описаниях и в выражении чувства, краткость и живость, приличие и разнообразие метров. В особенности изображает он очень счастливо ужасное, то ужасное, которое принадлежит к ужасу, производимому в нас предметами мрачными, призраками мрачного воображения; картины свои заимствует он из таинственной природы того света, который не есть идеальный свет, созданный фантазией древних поэтов, но мрачное владычество суеверия. Шиллер менее прост и живописен; язык его не имеет привлекательной простонародности Бюргера языка; но он благороднее и приятнее; он не представляет предметы так верно; но он украшает их красками блестящими; Бюргер действует на воображение, Шиллер на фантазию (то же воображение, но только такое, которому все предметы представляются сквозь призму поэзии, следственно не в собственном, а в некотором заимствованном образе). Вообще Шиллер в поэзии ровнее, но он не так жив, и совершенство целого повредило несколько разительности частей, тогда как в Бюргере сия живость есть может быть следствие свободы, менее ограниченной. В Бюргере найдём менее картин стихотворных, нежели в Шиллере; зато он ближе к простой, обыкновенной природе. Шиллер более философ; Бюргер просто повествователь, который, занимаясь предметом своим, не заботится ни о чем постороннем»⁵³.

Эта запись даёт возможность говорить о приятии ее автором поэтических систем обоих поэтов, о диалектичности его позиции. В сознании Жуковского Шиллер и Бюргер не исключают друг друга, а своеобразно дополняют. Причем сопоставление двух поэтов у Жуковского неразрывно связано с проблемой «идеализации» и простоты в искусстве. Характерно в этом отношении противопоставление двух типов воображения: у Бюргера, по мнению Жуковского, предметы представляются в их собственном образе, он воздействует через «счастливое употребление выражений простонародных и в описаниях и в выражении чувства»; у Шиллера же, напротив, — «сквозь призму поэзии, следственно не в собственном, а в некотором заимствованном образе». Как важное достоинство Бюргера Жуковский отмечает его близость к простой, обыкновенной природе и в связи с этим большую свободу творческого воображения.

⁵³ Эта запись была впервые приведена в речи С. П. Шевырева «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии» (отд. изд.). М., 1853. Она была помещена в примечании 35 (с. 68—69) и, как указывал автор, сообщена ему А. П. Елагинной. Рукопись ее находится в ЦГАЛИ, ф. 198, оп. 1, ед. хр. 12, л. 2.

Видимо, этой позицией русского поэта определяется и характер его помет в статье Шиллера «О стихотворениях Бюргера». Все они сосредоточены в первой части статьи, где Шиллер ставит общие вопросы развития поэзии: о месте и значении поэзии в современном мире, о значении личности поэта, его индивидуальности для творчества, о понимании народного поэта, о характере общедоступности поэзии. По существу первые девять страниц статьи (с. 268—276) почти полностью отчёркнуты её читателем. Пропуски незначительны и касаются конкретизации той или иной мысли, некоторых частных проблем. Жуковский своими пометами создаёт своеобразный конспект этой части статьи. Вот как это выглядит:

Vd. IX, S. 268: «Равнодушие, с которым наш философствующий век начинает посматривать на игры муз, ни на одном поэтическом роде не отражается, кажется, чувствительнее, чем на лирике. Драматическая поэзия хоть в строе общественной жизни находит некоторую защиту, а повествовательной поэзии ее более свободная форма дает возможность больше приспособляться к общему тону и проникаться духом времени» (с. 586)⁵⁴.

Vd. IX, S. 269: «Вследствие раздельности и обособления в деятельности наших духовных сил, что при расширенном круге знаний и обособлении профессий представляется неизбежным, поэзия почти одна воссоединяет раздельные силы души, одна в гармоническом сотрудничестве занимает голову и сердце, проникательность и остроумие, разум и воображение, как бы вновь возрождая в нас цельного человека. Она одна может отерпеть от нас прискорбнейший жребий, могущий выпасть на долю философствующего ума: из-за прилежания в исследовании потерять добычу усилий и в уединенности рассудочного мира умереть для радостей мира действительного. Как бы ни расходился путь, ум бы мог вновь найти дорогу при помощи поэзии и в ее омолаживающем свете спастись от оцепенения преждевременной старости. Она могла бы явиться юношески цветущей Гебой, прислуживающей в чертоге Юпитера бессмертным богам» (с. 586—587)».

Vd. IX, S. 270—271: «Все сокровища, накопленные опытом и разумом для человечества, должны под ее творческой рукой приобрести жизненность и плодотворность и облечься в одеяние привлекательности. Нравы, характер, всю мудрость своего времени должна она тогда собрать в очищенном и облагороженном виде в своем зеркале и силой идеализирующего искусства создать из картины современности образец для этой современности. Но для этого требуется, чтобы сама она попала исключительно в руки зрелые и просвещенные. Пока этого нет, пока различие между нравственно развитым, свободным от предрассудков умом и поэтом будет заключаться не только в том, что последний впридачу к достоинствам первого располагает еще поэтическим талантом, до тех пор поэзия не сможет оказывать свое облагораживающее влияние на современность, и с каждым успехом научной культуры будет только уменьшаться число ее поклонников. Никогда образованный человек не станет искать улады для ума и сердца у незрелого юнца, никогда не потянет его опять столкнуться в поэтических произведениях с теми же предрассудками, пошлостью, умственной пустотой, которые отталкивают его в действительной жизни.

⁵⁴ Текст цит. в переводе А. Горнфельда по указ. изд.: Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935. Перед цитатой дается ссылка на том и страницу подлинника, находящегося в библиотеке поэта, после цитаты указана страница перевода.

С полным правом требует он от поэта, в котором, как римлянин в своем Горациии, хочет видеть милого спутника в жизни, чтобы тот в умственном отношении стоял на одной с ним ступени, т. к. он и в часы наслаждения не хочет опускаться ниже своего уровня. Недостаточно, т. о., рисовать чувство возвышенными красками, надо и чувствовать возвышенно. Одного вдохновения недостаточно: требуется вдохновение развитого ума. Все, что может нам дать поэт, это его индивидуальность. Она и должна, следовательно, быть достойной предстать перед светом и потомством. Возможно более облагородить эту индивидуальность, прояснить ее до чистейшей, прекраснейшей всечеловечности — такова первая и важнейшая задача поэта, прежде чем он замыслил взволновать избранных. Высшее достоинство его стихотворения может заключаться только в том, что оно является чистым, совершенным отражением интересного состояния, переживаемого интересным, совершенным духом. Только такой дух и должен являться нам запечатленным в художественных созданиях; он обнаружится для нас в своих мельчайших проявлениях, и напрасно, тот, кто не стоит на этой высоте, будет пытаться скрыть мастерством этот коренной недостаток. В эстетике, как в морали: как здесь только нравственно безукоризненный характер человека может запечатлеть моральностью всякий отдельный его поступок, так и там зрелое, совершенное должно иметь источником зрелый, совершенный дух. Никакой громадный талант не может сообщить отдельному художественному созданию того, чего нет у самого создателя, и недостатки, вытекающие из этого источника, не могут быть сглажены даже отделкой» (с. 587—588).

Vd. IX, S. 272: «Народного поэта, в том смысле, в каком был им Гомер для своего века или трубадур для своего, напрасно искать в наше время. Наш мир — уже не гомеровский, где все члены общества стояли по чувствам и помыслам приблизительно на одной ступени и таким образом легко могли узнать себя в том же изображении, сойтись в тех же чувствах. Теперь между избранным меньшинством наши и массой замечается громадное расстояние, коренящееся отчасти в том, что умственное просвещение и нравственное облагорожение представляют собой единое целое, обрывки которого не дают ничего» (с. 588—589).

Vd. IX, S. 273: «Народному поэту нашего времени предстоял бы, таким образом, выбор между мельчайшим и труднейшим: или исключительно приспособляться к уровню понимания толпы, отказавшись от одобрения образованного слоя, или громадною своего искусства заполнить огромное расстояние между ними и стремиться к обеим целям совместно» (с. 589).

Vd. IX, S. 273—274: «У нас достаточно поэтов, удачно выступавших в первом роде и снискавших благодарность читателей; но никогда поэт с дарованием г. Бюргера не сможет унизить свое искусство и талант до стремления к такой пошлой цели. Для него общедоступность не есть способ облегчить поэтический труд или прикрыть посредственность таланта, и поистине эта задача настолько затруднительная, что удачное разрешение ее может быть названо величайшим горжеством гения.

Какой подвиг — угодить брезгливости знатока, не становясь оттого неприемлемым для массы, — не жертвуя ни малой долей достоинства искусства, приспособиться к детскому пониманию народа! Велика эта трудность, но не непреодолима; вся тайна ее преодоления заключается в удачном выборе содержания и величайшей простоте его обработки. Искать первого надлежит поэту исключительно среди положенный и чувств, свойственных человеку, как человеку. Всего, требующего опытности, прозорливости, сноровки, получаемых лишь в условиях установившейся, искусственной обстановки, должен он тщательно избегать и посредством этого отчетливого выделения того, что в человеке есть чисто человеческого, как бы воскрешать утраченное первобытное состояние» (с. 589).

Vd. IX, S. 275: «Даже возвышеннейшую жизненную философию вложил бы такой поэт в простые природные чувства, результаты напряженнейших изысканий сделал бы достоянием воображения и, воплотив тайны мыслителя в легко поддающиеся раскрытию образы, облегчил бы их загадку детскому пониманию. Предтеча ясного познания, он внедрил бы в народ самые дерзкие истины разума в привлекательной и безобидной оболочке задолго до того, как философ и законодатель могли отважиться представить их в полном блеске. Прежде чем стать достоянием убеждения, они, благодаря поэту, уже обнаружили бы свою тихую силу под сердцами, и нетерпеливое единогласное желание наконец само собою потребовало бы их от разума» (с. 590).

Vd. IX, S. 276: «Раз стихотворение — как будто говорит он (Бюргер.— А. Я.) — выдержало испытание перед подлинным вкусом и с этим достоинством соединяет еще ясность и понятность, сообщающую ему способность жить в устах народа, то на нем лежит печать совершенства. Это положение вполне совпадает с другим: что нравится избранным, то хорошо, что нравится всем без различия, — еще лучше» (с. 590).

Интересно, что Жуковский по существу оставляет без внимания всё, что касается шиллеровской оценки поэзии Бюргера. Более того, он своими пометами словно «очищает» статью от выпадов в адрес автора «Леноры». Единственное отчёркнутое место статьи, где речь идёт о Бюргере (с. 273) — это утверждение именно масштаба поэтического гения Бюргера, его торжества. Не случайно Жуковский подчёркиванием выделяет слова о сложности задачи быть общедоступным и об удачном ее разрешении немецким поэтом.

Таким образом, есть основания говорить о несогласии Жуковского с принципом абсолютной «идеализации в искусстве». Видимо, разделяя шиллеровскую идею совершенствования личности поэта, формирования поэтической индивидуальности, Жуковский не смог согласиться с ним в вопросе о понимании народности и народного поэта. Во всяком случае обращение русского поэта в 1816 г. к «простонародному миру» гебелевских идиллий находится в явном диссонансе с идеей «идеализации искусства». Жуковский этими своими опытами скорее солидаризируется с Бюргером, требовавшим «правдивых, естественных, человеческих чувств». Неслучайно в позднейшем примечании к «Овсяному киселю», цитируя Гёте, Жуковский противопоставляет Гебеля «древним поэтам и новейшим их подражателям», которые «наполняли её (природу.— А. Я.) существами идеальными». «Автор Аллеманских Стихотворений» противопоставляется им как поэт «жизни реальной»⁵⁵. В соотношении с опытами Жуковского 1815—1818 гг. (переводы из Гебеля, Уланда) статья Шиллера приобретает полемическое осмысление, что свидетельствует о сложности и неоднозначности творческой эволюции русского романтика.

Статья о гётевском «Эгмонте» также прочитана Жуковским своеобразно. Все пометки в ней сосредоточены на первых страницах и связаны в основном с её общеэстетической проблематикой.

⁵⁵ Жуковский В. А. ПСС, т. 2, с. 143 (прим. к стих. «Овсяный кисель»).

Все же рассуждения Шиллера-критика об отступлениях Гёте от исторической правды, о художественных недостатках трагедии оставлены русским читателем без всякого внимания. Приведем пометы Жуковского в статье Шиллера целиком:

Vd. IX, S. 302—303: «Материалом для трагического поэта служат или необычайные поступки и положения, или страсти, или характеры; и хотя часто все эти три вещи соединяются в одном произведении в качестве причины и следствия, однако всегда конечной целью изображения было по преимуществу одно или другое. Если главное внимание поэта обращено на событие или ситуацию, то в изображении страстей и характеров ему придется вдаваться лишь постольку, поскольку у него первые вызываются последними. Если же, напротив, главной его задачей является страсть, то часто он удовлетворяется незначительнейшим происшествием, раз оно приводит страсть в движение. Найденный в неподходящем месте носовой платок является в «Венецианском мавре» поводом к превосходной сцене. Если же, наконец, преимущественное внимание поэта обращено на характер, то он еще меньше связан в выборе и сплетении событий, а обстоятельное изображение человека во всей его целостности даже не позволяет ему отводить слишком много места одной страсти. Древние трагики почти исключительно ограничивались положениями и страстями. Поэтому редко встречается у них индивидуальность, обстоятельность и расчетливость в характеристике. Только в новые времена, и то только лишь с Шекспира, трагедия обогатилась и третьим родом; он был первым перенесшим в его «Макбете», «Ричарде III» и т. д. на сцену человека и жизнь человеческую целиком, а в Германии автор «Геца фон-Берлихингена» представил нам первый образец в этом роде. Здесь не место для установления того, в какой степени, большой или малой, этот новый род совместим с конечной целью трагедии — возбуждать ужас и сострадание; он уже существует, — этого достаточно, и правила его установлены» (с. 576—577)⁵⁶.

Vd. IX, S. 303: «К этому последнему роду и относится разбираемая драма, и не трудно заметить, в каком отношении связано с нею вышеприведенное указание. Здесь нет никакого выделяющегося происшествия, никакой господствующей страсти, никакой интриги, никакого драматического плана — ничего в этом роде: просто вереница многих отдельных действий и картин, почти ничем не объединенных, кроме характера, который ко всем ним имеет отношение и с которым связаны все они» (с. 577).

Vd. IX, S. 304: «Единство этой пьесы не заключается, т. о., ни в положениях, ни в какой-либо одной страсти, но оно заключается в человеке» (почд. Жуковским, с. 578).

Vd. IX, S. 306: «Он (Эгмонт.— А. Я.) честолюбив, он стремится к великой цели; но это не мешает ему срывать всякий цветок, встречаемый по пути, не мешает ему пробираться по ночам к возлюбленной, это не стоит ему бессонных ночей» (с. 578).

Vd. IX, S. 308: «Нет, милейший граф Эгмонт! Морщинам свое место, приятным средствам — свое!» (с. 579).

По существу, Жуковский выделяет в статье Шиллера проблему «драмы характера», которая вывела «на сцену человека и жизнь человеческую целиком» и образцом которой являются трагедии Гёте. В связи с этим он последовательно на с. 306, 308 выделяет отчёркиванием и NB момент очеловечивания историче-

⁵⁶ Перевод А. Горнфельда. Цит. по указ. изд.: Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.: Л., «Academia», 1935.

ской, героической личности, её неразрывной связи с будничной жизнью. Вероятно, работа над переводом «Орлеанской девы» выдвигала перед русским поэтом подобные проблемы.

Таким образом, библиотека Жуковского даёт не очень большой материал для каких-либо выводов о характере его восприятия эстетики Шиллера. Возникает немало вопросов, связанных с датировкой чтения статей, некоторыми аспектами их осмысления. Но очевидно одно: так же, как и поэзия Шиллера, его эстетика и критика оказали определенное воздействие на формирование творческих принципов Жуковского.

Не менее важное значение придавал русский поэт и наследнику другого предшественника немецких романтиков — Жан-Поля Рихтера. Пожалуй, наибольший интерес представляют пометы Жуковского в знаменитом труде Жан-Поля «Подготовительная школа эстетики» (*Vorschule der Aesthetik*). В библиотеке Жуковского имеется второе, дополненное издание, вышедшее в Берлине в 1813 г. Оно представляет объёмный том (1036 страниц) и под одним переплётом заключает все три части этого труда.

Об отношении Жуковского к творчеству Жан-Поля написано очень немного. Пожалуй, наиболее полно рассмотрела этот вопрос ещё в работе 1937 года М. Л. Тронская, которая констатировала «прохладное отношение» к нему Жуковского и то, что «Жан-Поль по духу своему чужд» Жуковскому, а «сохранившиеся отзывы <...> обнаруживают несколько ироническое отношение Жуковского к Жан-Полю»⁵⁷. Приводимый автором материал во многом подтверждает эти выводы, хотя и он в известной степени свидетельствует о более сложном отношении русского поэта к немецкому романтику.

С тех пор к этому вопросу практически не возвращались, и лишь в указанной работе А. Гижицкого имеется замечание о том, что «в произведениях Жан-Поля, близких в некоторых отношениях к стихотворениям Жуковского, смерть рассматривается как переход к новому, непорочному состоянию, как высшая ступень бытия»⁵⁸.

Тем интереснее посмотреть, как Жуковский читает «Подготовительную школу эстетики»⁵⁹ Рихтера, которая была «его главным философским сочинением» и в которой «Жан-Поль чётко формулирует свои позиции в области эстетики»⁶⁰. Прежде всего

⁵⁷ Тронская М. Л. Жан Поль Рихтер в России. — Западный сборник. М.—Л., вып. 1, 1937, с. 263.

⁵⁸ Гижицкий А., с. 127.

⁵⁹ М. Л. Тронская в указ. работе переводит название этого труда Рихтера лаконично: «Пропедевтика».

⁶⁰ Об этом см.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967, т. 3, с. 294—295. Раздел «Жан-Поль». Вступительный текст к разделу В. П. Шестакова.

приведем полностью материал помет Жуковского в тексте этого сочинения⁶¹:

Глава I. Программа. О поэзии вообще

§ 1. Ее дефиниции

с. 1. «Поэзия это единственный второй мир здешнего».

§ 2. Поэтические нигилисты

с. 6. «Если хочешь себе представить великого поэта, то разреши гению совершить духовное путешествие по всем народам, всем временам и условиям, и дай ему изведать все брега мира: какие высшие, смелейшие изображения их бесконечного образа он дарует нам!

Поэты древних были сначала люди дела и войны, а потом певцы; и особенно величайшие эпические поэты всех времен должны были научиться править веслом в буйных волнах жизни, прежде чем взять в руки кисть, которая изобразила бы их путешествие».

* с. 8. «Гений отличается тем, что природу видит богаче и полнее, этим и человек отличается от еле видящего и слышащего животного; каждый гений создает для нас новую природу тем, что снимает еще один покров со старой» (с. 298).

с. 11. «Идеал легче всего смешивается с любым идеалом, то есть всеобщее с всеобщим. Тогда цветущий молодой человек извлечет природу из стихотворения вместо того, чтобы извлечь стихотворение из природы».

§ 3. Поэтические материалисты

с. 13. «Поскольку невозможно исчерпать его индивидуальность каким-либо подобием, потому что в результате последнее (подобие) придется выбирать среди явлений, которые ее затемняют или выявляют, отвергают или принимают, то вопрос о подражании переходит в новый, по каким законам, какой рукой природа поднимается до области поэзии».

с. 16. «Никакого действительного характера поэт, даже комический, не может взять из природы, чтобы как страшный суд живущих не превратить его в ад или в небо».

с. 21. «Ни материал природы, ни тем более ее форма негодны в ее сыром виде для поэта. Подражание первому предполагает некий более высокий принцип — ибо каждому человеку явлена иная природа, и вопрос лишь в том, кому — наиболее прекрасная. Природа для человека находится в процессе вечного очеловечивания, даже что касается ее внешнего облика — у солнца есть свой фас, у луны — профиль, у звезд — глаза; все живет для живых, и во вселенной хотя и есть мнимые трупы, но нет мнимой жизни. Но в этом-то и состоит отличие прозы от поэзии или, иначе, вопрос, чья душа одушевляет природу — душа ли капитана корабля невольников или душа Гомера» (с. 298).

с. 26—27. «Только потому, что поэзия может непосредственно проникнуть в одинокую душу, которая как разбитое сердце скрывается в темной крови и может услышать тихое слово, которым она (душа) высказывает свою бесконечную скорбь или радость: то будь поэзия Шекспиром и донеси до нас это слово. Собственный голос, который человек не слышит.

⁶¹ Текст дается в нашем переводе, за исключением отрывков, отмеченных звездочкой. Их мы цит. по переводу Ал. В. Михайлова в кн.: История эстетики. Указ. изд. (в скобке после цитаты дается указание на страницу перевода).

оглушенный грохотом страсти, также не может скрыться от поэзии, как от высшего божества самый немой вздох.

Разве нет таких вестей, которые приходят к нам только на крыльях поэзии; разве нет природы, которая существует, когда уже человек не существует и которую он предполагает? Например, умирающий уже удалился один в ту мрачную пустыню, вокруг которой живые стоят далеко, на горизонте, подобные низким облачкам или закатывшимся звездам, а он живет одиноко и умирает в этой пустыне, тогда мы ничего не узнаем о его последних мыслях и впечатлениях. — Но поэзия, как мудрый луч, проникает в эту пустыню и мы заглядываем в последние часы одинокого».

§ 4. Ближайшее определение прекрасного подражания природе

с. 34. «Нигилисту не хватает материн и поэтому — одухотворенной формы; материалисту не хватает духовной материн и поэтому — тоже формы, короче оба впадают в непоэзию (Unpoesie). У материалиста есть глина, но он не может вдохнуть в нее живую душу, потому что она есть лишь глина, а не тело; нигилист хочет одухотворить, но у него нет глины. Истинный поэт, сочетая браком искусство и природу, уподобляется садовнику, который своим рукотворным паркам умеет придать свойственные им в природе очертания, но поэт имеет дело с игрой противоположностей высшего порядка: он окружает ограниченную природу бесконечной идеей и умеет растворить первую в последней как при полете в небо».

Глава IV. О греческом или пластическом поэтическом искусстве

§ 16. Греки

с. 97. «Юный поэтический дух, который в то время, как более поздние литературы других стран были раздираемы и обескровливаемы господством философского рассудка, выстоял, невредимый и пламенный, при натиске целого войска все разлагающих философов, которые объехали за несколько Олимпиад весь трансцендентальный мир».

с. 98. «Человек был сокровеннее вплетен в поэта, точно так же, как поэт в человека, и Эсхил был удостоен эпитафии лишь за свои военные победы; Софокл, напротив, получил за свои поэтические победы (в Антигоне) место полководца на Самосе, а для погребения его тела афиняне просили перемирия у осажденного Лизандра. — Поэтическое искусство не было сковано и погребено в стенах столицы; но парило над всей Грецией и привязывало речью всех греческих диалектов все уши к одному сердцу».

с. 102. «Если один народ так прославлен в жизни и уже окружен волшебными звуками в сиянии полдня, что другие народы могут подняться до него только в своей поэзии, то как же (должны мы признать) должны играть утренние мечты поэтического искусства у таких юношей, которые грезят о розах и утренней заре, а сами дремлют — как ночным цветам смешаться с дневными, — как весенней жизни земли повториться на звездах поэтов, — как наконец они поясом Венеры соединят боль с радостью».

§ 17. Пластическое или объективное в поэзии

с. 104. «<...> а та чувственная восприимчивость создала возможность для ребенка, дикаря, крестьянина видеть тела более живо, чем способен на это издерганный цивилизованный человек, у которого за глазом непосредственного чувства скрывается подозрительная труба духа».

с. 105. «Точно так же поэтизирующий грек, еще юноша в мире, воспринимал мир, настоящее и прошедшее, природу и богов свежим и к тому же пламенным взглядом; боги, которым он верил, время его героических предков, которым он гордился, все изменения человечества — все воспринималось его молодым сердцем, и он потерял свое я в своем предмете».

с. 110—111. «Юношеский взор греков обратился как таковой преимущественно на телесный мир, в нем очертания отчетливее, чем в духовном мире, и это дает грекам новую легкость пластики. Более того! Мифология сразу дала им обожествленную природу, поэтическое государство богов, которое они должны были только обжить и населить, не имея необходимости в том, чтобы его предварительно выстроить».

Глава V. О романтической поэзии

§ 21. Соотношение древних и новых

с. 130. «Они должны действовать на нас сильнее, чем на самих себя, потому что нас восхищает, наряду с поэзией, сам поэт».

с. 133. «Наконец, это старая ошибка людей — они в вечном спектакле времени требуют повторения прекрасного, как будто в изобильной природе может повторяться хоть что-нибудь, пусть даже самое плохое».

с. 135. «Греческие боги для нас — плоские картины и пустые одежды наших впечатлений, а не живые существа».

§ 22. Сущность романтического искусства, различие южного и северного

с. 143. «<...> и это прекрасно доказано замечанием Бутервека, что итальянская поэзия, при всем недостатке идейной наполненности, следует и продолжает греческому образцу больше, чем какая-либо другая из новых, благодаря своей ясности, простоте и грации».

с. 145. «Романтическое есть прекрасное без ограничения, или прекрасная бесконечность до тех пор, пока это возможно».

с. 147. «Древнсеверная поэзия, более приближающаяся к возвышенному, нашла в царстве теней своей климатически омраченной природы ужасов, в ее ночах и ее горах безграничный мир духов, простирающийся до призрачной преисподней, в которой утонул и растворился тесный чувственный мир; сюда относится Оссиан со своими вечерними и ночными песнями, в которых небесные туманные звезды прошлого мерцают над густым ночным туманом настоящего; и лишь в прошлом находит он будущее и вечность».

с. 153. «Дух рыцарства, который и без того вышел на своих знаменах рядом любовь и религию, имя возлюбленной и богоматери, — и крестовые походы, которые провозглашены родителями романтизма, — суть порождения христианства».

с. 155. «Южный романтизм в Италии, родственной Греции по климату, должен был радостнее всего веять в Арлюсто и менее отлетать и отчуждаться от античной формы, чем северный романтизм в Шекспире, точно так же как самый южный воплотился по-восточному в пламенной Испании. Северная поэзия и романтизм — это Эолова арфа, которая укрывает бурю действительности мелодией, рев заглушает гармонией, но меланхолия дрожит на струнах, прорываясь по временам болью».

§ 23. Источник романтической поэзии

с. 156. «Происхождение и характер всей новой поэзии так легко видны из христианства, что романтическое можно с таким же успехом

назвать христианским. Христианство, как Страшный суд, уничтожило весь чувственный мир со всеми его очарованиями (искушениями), оно загнало его в могильный холм, в небесную сферу и поставило на его место новый духовный мир».

с. 157. «Но поскольку конечность характерна лишь для плоти (тел) и поскольку в духах все бесконечно или не закончено: постольку в поэзии царство бесконечного расцвело на пепле конечности.

Ангель, черт, святые, блаженные и Бесконечное не имеют плотских форм, зато огромное и неизмеримое разверзает здесь всю свою глубину; вместо греческой светлой радости появились или бесконечное томление или невыразимая духовность — безвременное и безграничное проклятие духобоязни, содрогавшейся перед самой собой — мечтательная любовь, удовлетворяющаяся созерцанием — безграничное монашеское отречение — платоническая и неоплатоническая философия».

§ 25. Примеры романтизма. Как отражаются отдельные скользящие лучи романтизма

с. 176. «Нет ничего более редкого, чем цветок романтического. Если греки называли изящные искусства музыкой, то романтизм — это гармония сфер. Он требует полноты всего человека, его тончайшей организации, цветов с самых тонких, высших ветвей; и точно так же в стихотворении она (гармония) хочет парить над целым, как невидимый, но могущественный аромат цветов».

с. 178. «Если романтическое обращается к родам искусства, то в результате лирическое становится сентиментальным, эпическое — фантастическим, как сказки, мечта, роман-драма же становится и тем и другим, потому что он, собственно, есть синтез обоих родов».

Часть 3. Кантата-лекция. О поэтической поэзии

с. 1014—1017. «С богом!» — сказал незнакомец. Я никогда не уезжал, и может быть поэтому поэт важнее, чем в те дни, которым он кажется не столь уж важным, то есть в наши. Если кто-нибудь заглянет в историческое будущее, он не найдет среди растущих городов и тронов, все больше заслоняющих узкую голубую полоску неба, во все более глубоком погружении народов в трясину чувственности и еще более глубокую манию корыстолюбивого эгоизма — ах, в тысяче признаков времени увядания религии, государства и нравов — он не найдет для своего высокого стремления никаких надежд — кроме двух только рук — не мирской и духовной — но двух подобных — науки и искусства. Последнее — сильнейшее. Поэзия может петь о том, чего никто не отважится сказать в плохие времена. Великие, но застенчивые чувства, которые скрываются от мира, она венчает на самом высоком троне, если они прячутся, как звезды, от дневного света, то поэзия подобно звезде волхвов, которая в древности сияла в дневных лучах. Если мирские души и деловые люди должны день ото дня глубже усваивать земной привкус времени, в котором они живут, то гений, подобно ночной бабочке, которая покидает куколку под землей, вырывается из глины в небо с неповрежденными крыльями. Если когда-нибудь погибнет религия и все храмы божества рухнут или опустеют — пусть никогда не доведется ребенку хорошего отца пережить это время! — тогда богослужение будет совершаться в храмах муз.

Потому что — и это самое важное — если философия и учености свойственно распадаться и исчезать в беге времен, то самое древнее произведение поэзии, подобно своему богу Аполлону, остается вечно юным, а именно потому, что последнее сердце подобно самому первому, чего нельзя сказать об умах. Поэтому для необозримого влияния поэта есть лишь одна заповедь: не пятнай вечность каким-нибудь преходящим.

не предавай вечность аду вместо неба. Пусть поэзия, не ища ни порицания, ни хвалы, отстранится от сиюминутного и хотя бы в предчувствиях, в осколках, вздохах, бликах света показывает иной мир в здешнем — как некогда Северное море говорило о существовании Нового света, принося на берега Старого чужие семена и кокосовые орехи. Пусть поэзия тем свободнее встанет на пути времени, столь же самоубийственного, сколь эгоистичного, времени, которое, ненавидя смерть из-за недостатка неба, зовет высокую музу на преходящий пир жизни в качестве танцовщицы и флейтистки и поднимает ее на смех. Если муза является великой, поднимаясь на могильный курган вместо котурнов, если она, будучи небесным ангелом, становится ангелом смерти на земле, они говорят, что это наносит ущерб жизнерадостной вакханалии и радости греческих образов поэтического искусства, которым должно подражать. Но поскольку поэзия не отнимает ни одного мира без того, чтобы даровать взамен лучший, то от этого страдает лишь низкая душа, живущая от одного мгновения ока до другого, не имея духовных сокровищ, которая, как обычно древние города весной, выпроваживает из себя смерть, то есть ее изображение, но не заменяет ее жизнью.

Посмотри, юноша, на эту звездную ночь, ее покров выглядит теперь иначе, холоднее; ночь смерти окутала большой цветок. Прощай, Человек! Ах, кто его только читал, тот едва ли потерял его, но кто знал его и любил — тех вряд ли утешит его бессмертие; на это способно лишь бессмертие человечества. Если бы его не было, вся здешняя жизнь была бы вечерними сумерками перед наступающей ночью, а не утренней зарей; если высокий дух вслед за телом опущен в могилу на гробовых канатах, — о, тогда я не знаю, почему мы у могил великих людей не поступаем так, как поступали дикие и древние народы, почему мы в отчаянии, как те — в надежде, не бросаемся в могилы наших гениев, как те бросались в могилы своих вождей, чтобы задохнулось безрассудное, могущественное сердце, которое хочет биться только для божественного и вечного».

Уже при первом взгляде на этот материал становится ясно, что Жуковский читал сочинение Жан-Поля очень своеобразно и очень выборочно. По существу большая и важнейшая часть «Подготовительной школы эстетики» не вызвала его помет и, вероятно, не получила непосредственного отклика. Пометы прерываются на с. 178. Отчеркнув последний абзац § 25, Жуковский приступает к чтению главы IV «О смешном». Но именно центральная проблема трактата Жан-Поля — проблема комического и юмора — остается без внимания русского поэта. «Триумф иронии»⁶² словно не коснулся его. И этому есть своё объяснение: в период эстетического самоопределения, выработки положительных принципов своей поэзии Жуковскому оказался чужд пафос иронии автора «Подготовительной школы эстетики».

Размышление о предмете поэзии и утверждение особой миссии поэта занимали безраздельно внимание Жуковского, и поэтому в труде Жан-Поля он искал прежде всего ответы на эти вопросы и отзвуки этих настроений.

В центре внимания читателя «Пропедевтики» оказывается прежде всего проблема романтической поэзии, её сущности. Жу-

⁶² Выражение самого Жуковского в дневниковой записи от 13 ноября 1820 года («Дневники», с. 92).

ковский последовательно выделяет главные положения рихтеровского понимания поэзии и поэта, буквально с первой же страницы. «Поэзия единственный второй мир здешнего», «поэзия может непосредственно проникнуть в одинокую душу», «поэзия как мудрый луч проникает в эту пустыню и мы заглядываем в последние часы одинокого», «поэт имеет дело с игрой противоположностей высшего порядка: он окружает ограниченную природу бесконечной идеей и умеет растворить первую в последней как при полёте в небо», «в поэзии царство бесконечного расцвело на пепле конечности», «поэзия может петь о том, что никто не отважится сказать в плохие времена» — таковы немногие афоризмы Жан-Поля о поэте и поэзии, вплетённые в ткань отчёркиваний Жуковского.

Показательно, что закончив все свои отчеркивания на с. 178, Жуковский снова воодушевляется в конце книги, отчеркнув на с. 1014—1017 почти всю кантату о поэзии, которую по праву можно назвать гимном поэзии. Именно в ней автору удалось подняться до высшей степени лирического энтузиазма. И Жуковский всей душой воспринял его идею об особом значении поэта в наши дни, в период «погружения народов в трясину чувственности и еще более глубокую могилу корыстолюбивого эгоизма». Ему не могла не импонировать святая вера Жан-Поля в то, что в этот век надежда «в двух руках — науке и искусстве» и что последнее — сильнейшее средство.

Другая важнейшая мысль эстетики Рихтера, привлекавшая внимание русского поэта-романтика, — идея поэтического преображения мира. Через всю романтическую поэзию Жуковского 1820-х годов проходит образ покрыва (покрывала, занавеса, завесы), снятого с природы и приоткрывающего тайны бытия⁶³.

⁶³ Вот лишь некоторые примеры из произведений этого периода:

«О ней навек земное замолчало,
Небесному она передана;
Задернулось за нею покрывало...»
(«На кончину Ея Величества королевы Виртембергской»,
1819).
«Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой».
(«Лалла Рук», 1821).
«Вдруг... покрывало подняла...
Трикрата им куда-то поманила...
И скрылася... как не была».
(«Привидение», 1822).
«Ах! тогда сквозь покрывало
Неземным казался он...
Снят покров; любви не стало;
Жизнь пуста, и счастье сон»
(«Таинственный посетитель», 1824).

«И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека» («О Рафаэлевой Мадонне», 1821; здесь же приводится уже цит. отрывок из «Лалла Рук»).

Именно этот же образ занимает центральное место в размышлениях Рихтера: «гений создает для нас новую природу тем, что снимает ещё один покров со старой». Особенно выразительно эта идея одушевления природы воплощена у Рихтера в замечательном по своей образности фрагменте о вечном очеловечивании природы. В этом смысле отчёркнутый Жуковским отрывок: «Природа для человека находится в процессе вечного очеловечивания, даже что касается её внешнего облика — у солнца есть свой фас, у луны — профиль, у звёзд — глаза, всё живёт для живых...» имел для поэта глубокое значение. В своей пейзажной лирике и тончайших по своей передаче состояний природы «Посланиях о луне» он постоянно был единомышленником Жан-Поля. Состояния «бесконечного томления» и «невыразимого блаженства», свойственные, по Рихтеру, романтизму, и для Жуковского были важнейшими источниками поиска красоты в природе и мире человеческих отношений.

Определение романтизма как «гармонии сфер», данное в работе Рихтера, тщательно развёрнуто в программе изображения мира и человека. Требование «полноты человека, его тончайшей организации», «воплощения целого», соотношения конечного и бесконечного — все эти проблемы романтического искусства были созвучны творцу «Невыразимого» и «Таинственного посетителя». Не случайно в своей элегии «На смерть королевы Виртембергской» Жуковский, прямо соприкасаясь с Рихтером, словно подписывал с ним договор об эстетическом единомыслии.

Таким образом, чтение Жуковским «Подготовительной школы эстетики» Жан-Поля Рихтера и пометы в ней со всей очевидностью показывают, чем была близка ему эстетика Рихтера, каково было восприятие её⁶⁴.

Логическим дополнением к этому материалу являются читательские пометы Жуковского в «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана. Этот сборник, по меткому выражению Н. Я. Берковского, своеобразный «романтический «Декамерон»⁶⁵

⁶⁴ О времени чтения этого произведения точно мы говорить не можем, но думается, что оно относится к периоду 1818—1821 гг. Заслуживает внимания замечание одного из биографов поэта, К. Зейдлица, который, говоря о пребывании Жуковского в Дерпте (1815—1817), писал: «Жуковский укреплялся в знании немецкого языка и литературы. В большом ходу были в ту пору творения Жан-Поля, Гофмана, Тика, Уланда и др., с которыми Жуковский здесь впервые познакомился» (Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. Слб., 1883, с. 80—81).

Имеется еще одно свидетельство отношения Жуковского к творчеству Рихтера. 13 февраля 1829 г. в письме к А. П. Елагинной Жуковский писал: «Леваны переводить не советую, ибо ее нельзя перевести, и по-русски выйдет галиматья из того, что по-немецки превосходно. (Неизданные письма Жуковского к А. П. Елагинной и А. П. Зонгаг. Публикация И. А. Бычкова. В сб.: В. А. Жуковский. Изд-во журнала «Русский библиофил». Б. м. г., с. 106—107). Речь идет о сочинении Жан-Поля «Левана, или учение о воспитании».

⁶⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 1973, с. 468.

был выпущен в 1819—1820 году. Думается, что он почти сразу же попал в руки поэта во время пребывания в Германии в 1820—1821 году и интенсивного общения с Гуфеландом, Ламотт-Фуке, Тиком. Да и имя Гофмана нередко встречается в берлинском дневнике этого периода⁶⁶. Во всяком случае Жуковский оставляет пометы лишь в начале первого тома, и все они непосредственно связаны с проблемой, волнующей поэта в то время: проблемой поэта и поэзии, поэзии и жизни, преображения мира с помощью поэзии. Поэтому все пометы сосредоточены в истории пустытника Серапиона и имеют глубокую внутреннюю связь. Приведем их полностью⁶⁷:

с. 108. «<...> и если ты, любезный Лотар, находишь его неестественным (это происшествие.— А. Я.), то должен вспомнить, что действительно случившееся очень часто кажется нам неестественным» (с. 44).

с. 112—115. «Было время, когда поэт и пророк значили одно и то же, я и теперь не считаю эту мысль устаревшей, но очень часто бывает, что поэт также мало заслуживает это имя, как и беснующийся фанатик, провозглашающий пригрезившиеся ему чудеса. Отчего, скажите, иногда поэтическое произведение, вовсе не дурное по форме и изложению, не только не производит на нас никакого впечатления, точно бледная картина, но, напротив, еще более увеличивает производимое холодное чувство?»

Причина проста: поэт не видал сам образов, о которых говорит; радость, счастье, ужас и торжество не волновали его души по мере того, как он проникался своим предметом; не побуждали его высказать в огненных словах пожиравшее его внутреннее пламя. Напрасен будет труд поэта заставить нас верить тому, чему он сам не верит, и притом не может верить, потому что ничего не видал. Такой поэт, говоря приведенным мною старинным сравнением, никогда не будет пророком, и его образы останутся всегда обманчивыми куклами, кропотливо склеенными из чужого материала! —

Твой пустытник, любезный Киприан, был истинным поэтом! Он действительно видел то, о чем рассказывал, и потому речь его западала в душу и сердце. — Бедный Серапион! Вся причина твоего сумасшествия заключалась в том, что влияние какой-то враждебной звезды отняло у тебя способность понимать различие между собой и внешним миром, чем единственно и обуславливается земное самосознание.

Есть мир внутренний, равно как есть духовная сила, помощью которой мы познаем его с полной ясностью и блеском в движении жизни, но таков уж наш земной удел, что рядом с ним стоит еще мир внешний, в котором мы заключены и который действует на эту духовную силу, как двигающий рычаг. Явления внутреннего мира могут вращаться только в кругу, образованном явлениями мира внешнего и, переступая за этот последний круг, дух наш теряет прочную почву, погружаясь в область неясных предчувствий и представлений. Но ты, о, мой пустытник! ты не признавал внешнего мира, ты не замечал открытого рычага, которым он давил на твою внутреннюю силу. Когда ты, с наводящей ужас пронизательностью, утверждал, что только дух может видеть, слышать и чувство-

⁶⁶ Об этом см.: Веселовский А. Н., с. 22—24.

⁶⁷ Текст дается в русском переводе А. А. Соколовского по след. изд.: Собрание сочинений Т. Гофмана. Спб., т. 2, 1896. Перед цитатой дается ссылка на страницу немецкого издания, находящегося в библиотеке поэта: Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen von E. T. A. Hoffmann. Berlin, 1819. После цитаты в скобках — страница перевода.

вать, что он один сознает факты, и что поэтому признанное им за существующее должно существовать в самом деле, ты забывал при этом, что, наоборот, внешний мир заставляет заключенный в теле дух действовать так или иначе, по своему произволу. Твоя жизнь, добрый анахорет, была постоянным сном, от которого ты, вероятно, без большого горя пробудился за гробом.—Этот стакан посвящаю также твоей памяти» (с. 46—47).

с. 116—117. «Пусть каждый, прежде чем решится что-либо создать, сначала точно убедится, что он действительно видел и созерцал изображаемый предмет; или, по крайней мере, пусть ревностно стремится отделить возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь, выведет изображаемое из внутреннего мира во внешний: только при таких условиях собрания наши будут покоиться на прочной основе и мы будем в праве ждать от них живительной пользы для каждого из нас» (с. 47).

Характерно, что Жуковский сосредоточивает всё свое внимание на вопросе о преобразующей роли поэзии. Он заинтересованно воспринимает одну из краеугольных идей романтизма — идею особой миссии поэта в обществе. «Поэт-пророк», «истинный поэт» — эти определения Гофмана раскрываются в конкретном своём облике, через проникновение в творческий процесс художника. Поэт-пророк, по мнению Гофмана, должен «проникнуться своим предметом», «высказать в огненных словах пожиравшее его внутреннее пламя», «речь его должна западать в душу и сердце». Жуковский, отмечая все эти рассуждения отчёркиваниями, вместе с тем системой подчёркиваний акцентирует всё, что связано с вопросом о взаимодействии внутреннего и внешнего миров.

Все его подчёркивания — это напоминания о том, что нельзя забывать о действии внешнего мира, этого «своеобразного рычага», на человеческий дух. Отмечая мысль Серапиона о том, что «только дух может видеть, слышать и чувствовать», русский поэт как бы уточняет её следующим замечанием одного из рассказчиков: «внешний мир заставляет заключенный в теле дух действовать так или иначе, по своему произволу». Комментируя позицию рассказчиков гофмановского сборника, Н. Я. Берковский справедливо замечает: «Серапионовы братья — рассказчики новелл, далеко не точные последователи отшельника Серапиона, который жил одними внутренними видениями. Молодые люди <...> отнюдь не отрешённые от реальности визионеры. Чем к Серапиону-пустыннику, они ближе по внутреннему своему методу автобиографической книге старого Гёте, где, как там указано в самом заглавии, правда превращается в поэзию. Wahrheit in Dichtung...»⁶⁸.

Эти слова с полным основанием можно отнести и к читателю «Серапионовых братьев». Для Жуковского в 1820-е годы проблема поиска поэтических средств для изображения невыразимого — это по существу путь к претворению поэзии жизни, человеческого духа, «отделка возникающих в душе образов всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом». Не только «Невыразимое» — этот эстетический манифест поэта — с его мучительным вопросом:

⁶⁸ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 468.

«Что наш язык земной пред дивною природой?», но и весь цикл стихотворений этого периода о тайнах бытия и искусства пронизан раздумьями русского романтика о *Wahrheit und Dichtung*.

«Житейского никто не победит», «природа здесь верна стезе привычной. Без ужаса берём удел обычный», «земная жизнь небесного наследник» («На кончину Ея Величества, королевы Виртембергской»); «И вечера молчанье || И мирное сиянье || Сих гаснущих небес || С задумчивою тенью || Недвижимых деревьев ... || Как всё воображенью || Здесь душу придаёт!» («Отчет о луне») — все эти и многие другие примеры лишь афористически сконцентрированное выражение идеи органической связи поэзии и жизни, так точно выраженной в стихотворении «Я музу юную, бывало». «Животворящий луч» вдохновения, наводимый на всё земное и преобразующий его «дарователь песнопений», источник вдохновений и мук, горестей и утрат — такое понимание поэзии роднило Жуковского с немецкими романтиками.

О времени знакомства Жуковского с известным сочинением Августа Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе» ничего точно сказать нельзя. Поэт об этом не оставил никаких свидетельств, по крайней мере, нам обнаружить их не удалось. Но характер помет, имеющихся в этом сочинении (второе издание 1817 года), позволяет предполагать их внутреннюю связь с кругом эстетического чтения Жуковского 1815—1821 годов.

Сочинение Августа Шлегеля, по образному выражению Н. Я. Берковского, «самой ясной головы среди романтиков»⁶⁹, в истории романтизма имело особое значение: «без его курса драматической литературы Европа никогда не постигла бы, что такое немецкий романтизм, да и сам романтизм не был бы в силах понять самого себя»⁷⁰. Жуковский именно в этом направлении и читает труд А. Шлегеля, пытаясь понять взгляд автора на романтическую поэзию. Поэтому все его пометы содержатся в первой вступительной лекции и касаются общеметодологических вопросов.

Сам Шлегель так сформулировал содержание этой лекции: «Введение. О духе подлинной критики. Противоположность вкусов древних и новых. Равномерное признание обоих. Основы классической и романтической поэзии и искусства в общем образовании древности и нового мира. В связи с этим разделение драматической литературы: древние, их подражатели и поэты-романтики, понятие драматического. Взгляд на театр у всех наций» (с. 3). Жуковский следующим образом отметил основные положения этой лекции⁷¹:

с. 4. «История изящных искусств учит нас тому, что было достигнуто, теория тому, что должно быть. Без связующего члена обе они останутся

⁶⁹ Там же, с. 21.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Перевод наш.

обособленными и недостаточными. Критика является этим связующим звеном, объясняя историю искусства и делая его теорию плодотворной. Сравнение и оценка выдающихся достижений человеческого духа должны дать нам условия, необходимые для создания собственных содержательных произведений искусства».

с. 5. «Мы видим большое количество людей, целые нации, столь погруженные в привычки воспитания и образа жизни, что они не могут вырваться из них даже тогда, когда речь идет о наслаждении изящными искусствами. Естественным, уместным и прекрасным кажется им только то, что присуще их языку, их нравам и общественным отношениям. <...>

Но нельзя быть подлинным знатоком без универсальности духа, то есть без гибкости, которая позволяет нам, абстрагируясь от личных предпочтений и слепых привычек, переноситься в своеобразии других народов и веков, чувствовать их из их среды и, что облагораживает человеческую природу, узнавать и должным образом оценивать все прекрасное и великое под внешними формами, в которых оно нуждалось для своего воплощения, пусть даже эти формы кажутся чуждыми. Ни у одного народа или века нет монополии на поэзию; следовательно, деспотизм вкуса, посредством которого стремятся к насаждению, может быть, совершенно произвольно установленных правил, всегда является несобоснованным притязанием».

с. 6. «Все должно быть возвращено к корням нашего бытия: если оно возникло из них, оно безусловно имеет свою ценность: если же оно лишено жизненных ростков и взято из внешнего, оно не будет иметь ни продолжения, ни истинного роста».

с. 8—9. «Но одновременно с изучением древних ими убийственно злоупотребляли.

Ученые, находившиеся полностью под их властью и не имевшие возможности отличиться собственными произведениями, приписали древним непререкаемый авторитет; и действительно, со многими основаниями, потому что древние являются образцом в своем роде. Они утверждали, что только от подражания древним писателям можно ожидать истинного блага для человеческого духа: в произведениях новых они ценили только то, что было похоже на древних или казалось таковым. Все остальное они отвергали как варварское вырождение. Совсем иначе обстояло дело с великими поэтами и художниками. Каким бы ни был энтузиазм, вызываемый в них древними, как бы ни желали они соревноваться с ними, самостоятельная своеобразность их духа вынуждала их идти своим путем и выражать свои достижения в отпечатках своего гения».

с. 10. «Поскольку поэты большей частью принимали участие в учебном просвещении, в них произошел раскол между естественными склонностями и вразумленным долгом. Если они жертвовали первым, их хвалили ученые, чем больше они следовали ему, тем больше любил их народ».

с. 11. «Чистое подражание в изящных искусствах всегда бесплодно: то, что мы заимствуем у других, должно вновь родиться в нас, если оно должно излиться в поэзии. Что помогает всякому художественному воплощению чужого? Искусство не может существовать без природы, а человек не может дать своим собратьям ничего кроме самого себя».

с. 13. «Вся игра живого движения основывается на единстве и противоположности. Почему это явление не могло в больших масштабах повториться в истории человечества? Может быть, эта мысль дала ключ к подлинной старой и новой истории поэзии и изящных искусств».

Те, кто признал это, изобрели для своеобразного духа современного искусства, в противоположность античному или классическому, название «романтический». Но не надо путать: слово образовано от *готпанс*, называния языков, которые возникли в результате смешения латыни с разго-

ворными диалектами древних германцев, точно так же, как новое образование складывается из чужеродных составных частей нордического происхождения и отрывков древности, а образование древних было цельным».

с. 15. «Общий дух античного искусства и поэзии является пластическим, так же как современного — живописный».

с. 17. «Мы никогда не станем оспаривать предпочтение одного другому. Мир велик и многое может сосуществовать в нем. Но одностороннее непронзительное предпочтение ни в коем случае не сделает человека знатоком искусства; его сделает таковым свободное принятие других взглядов совместно с отречением от своих личных склонностей».

с. 18. «Образование греков было совершенным естественным воспитанием. <...> Их религия была обожествлением природных сил и земной жизни, но эта служба, которая у других народов омрачала фантазию ужасными картинами и ожесточала сердце, представляется здесь великой, достойной и мягкой. Предрассудок (суеверие), всегда тиран человеческий, здесь, кажется, протянул руку свободнейшему развитию человеческих дарований: оно оберегало искусство, украшавшее его, и идола стали идеалами».

с. 20. «После введения христианства образование в Европе стало определяться германским происхождением северных завоевателей, которые внесли новые жизненные силы в выродившийся человеческий род.

Строгая природа севера обращает человека к его внутренней сущности, а что касается играющего свободного развертывания чувств, при благородных дарованиях нужно отдать должное серьезности духа».

с. 21. «Рыцарской добродетелью почитался новый и более целомудренный дух любви, как одухотворенного поклонения подлинной женственности, которая стала почитаема вершиной человечества...»

с. 22. «Рыцарство, любовь и честь являются вместе с самой религией предметом естественной поэзии, которая в середине века излилась в невероятном изобилии и предшествовала более развитому романтическому духу. Это время имело свою мифологию, состоящую из рыцарских романов и легенд, но ее чудесное и ее героическое были совершенно противоположны древней мифологии».

с. 24. «<...> поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия томления; та прочно стояла на почве настоящего, эта колеблется между воспоминанием и смутной догадкой».

с. 24. «В целом чувство стало у новых поэтов глубже (внутреннее), фантазия бесплотнее, мысль созерцательнее. В действительности границы явлений заходят друг за друга и вещи не являются столь строгими, какими их нужно сделать, чтобы установить понятие».

с. 24—25. «Греческим идеалом человечества было совершенное согласие и равномерность всех сил, естественная гармония. Напротив, новые поэты пришли к осознанию внутренней раздвоенности, которая делает этот идеал невозможным, поэтому стремление их поэзии — примирить и сплести между собой эти два мира, духовный и чувственный, между которыми мы чувствуем себя разделенными. Чувственные впечатления должны быть освящены их таинственной связью с более высокими чувствами, дух, напротив, должен чувственно-наглядно переложить в чувственные явления свои прозрения или невыразимые созерцания бесконечного».

Прежде всего заметим, что пометы Жуковского не объемлют даже и первую главу-лекцию (она занимает с. 3—43): они кончаются на с. 25 и соответствуют лишь первым четырём вопросам

лекции. Более частный вопрос о драматическом искусстве, несомненно интересовавший Жуковского в связи с его многочисленными драматическими опытами⁷², не получил отражения в его читательских пометах. Характер помет позволяет говорить о том, что сочинение Шлегеля привлекло Жуковского прежде всего ясностью изложения материала. Неслучайно каждое отчеркивание и подчёркивание, как правило, заключают целостное, чётко сформулированное положение критика и касаются важнейших проблем развития искусства, в особенности романтического. В этом смысле Жуковский читает курс лекций Шлегеля как учебник романтического искусства.

Так же, как в сочинениях Рихтера и Гофмана, его привлекают в труде А. Шлегеля размышления о преобразующей силе природы (отчёркивание на с. 11). Но он находит в этой работе и другие аспекты этой проблемы: вопрос о степени подражания в изящных искусствах и следования древним образцам. Все эти вопросы были русскому поэту не в диковинку: о них он думал в связи с чтением Лагарпа и Баттё, Мармонтеля и Эшенбурга. Ещё в период составления «Конспекта» (1804—1811 гг.) Жуковский решительно заявлял: «Гомер, Вергилий, Тассо признаны совершеннейшими из эпических поэтов, но требовать, чтобы совершенно им во всём последовали, есть безумство: не должно ограничивать гения и отнимать у него свободу. Всякий выбирай свою дорогу; лишь только она привела к назначенной цели, которая есть нравиться и восхищаться»⁷³. В этом утверждении свободы поэтического творчества и отрицании рабского подражания образцам Жуковский, безусловно, был близок всем представителям романтической эстетики. При чтении же сочинения Шлегеля Жуковский уже несколько иначе смотрел на эти вопросы: с позиций своего романтического творчества он близко принимает положение Шлегеля об ограниченности «одностороннего непроизвольного предпочтения» одного другому.

В связи с таким пониманием восприятия искусства и жизни Шлегель в своих лекциях развивает коренную идею романтической поэзии — идею универсализма. Говоря об «универсальности духа», Шлегель даёт целую программу развития различных видов искусства: живописи, архитектуры, музыки и т. д. Он, а вслед за ним и его внимательный читатель, особенно выделяет стремление современного искусства к синтезу, к широкому взгляду на вещи.

Вместе с тем Шлегель даёт развёрнутую характеристику нового искусства, попытавшись не только обрисовать его происхож-

⁷² Об этом см.: Лебедева О. Б. 1. Перевод В. А. Жуковским отрывка из трагедии Ф. Л. З. Вернера «Двадцать четвертое февраля» на страницах книги: F. L. Wegner «Der vierundzwanzigste Februar». — БЖ, ч. 1, с. 305—307. 2. В. А. Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера. — Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Изд. ТГУ. Томск, 1979, с. 157—176.

⁷³ Конспект, л. 6.

дение и связь с рыцарской культурой, христианством, творчеством Шекспира, но и, что особенно привлекло Жуковского, уловить тенденции его развития, суть его поэтики. Шлегель отмечает, что у новых поэтов «чувство стало глубже, внутреннее, фантазия бесплотнее, мысль созерцательнее», он говорит о том, что «наша поэзия — поэзия томления», выделяет её особую духовность и внутреннюю раздвоенность, тягу к бесконечному. Жуковский последовательно отмечает все эти моменты, дополняя ими общую картину своего представления о романтической поэзии.

Таким образом, материал чтения Жуковским немецкой романтической эстетики свидетельствует прежде всего о целенаправленной работе поэта в осмыслении её важнейших положений. Совокупность помет в этих произведениях позволяет говорить о том, что русским поэтом был осмыслен и воспринят основной комплекс идей немецкой романтической эстетики.

Видимо, сложнее дело обстоит с восприятием Жуковским наследия немецкой философии в ее романтическом варианте. В письмах и дневниках поэта, в библиотеке нет почти никаких свидетельств его знакомства с наследием Шеллинга, Гегеля. Да и сам поэт недвусмысленно и резко (правда, уже в конце жизни) писал: «У меня в виду со временем написать нечто под титулом: Философия невежды. И этот титул будет чистая правда: я совершенная невежда в философии. Немецкая философия была мне доселе неизвестна и недоступна; на старости лет нельзя пускаться в этот лабиринт: меня бы в нём целиком проглотил минотавр немецкой метафизики, сборное дитя Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и проч. и проч.»⁷⁴.

⁷⁴ Письмо А. С. Стурдзе от марта 1850 г. — РС, 1902, июнь, с. 581, 582. В этом отношении заслуживают внимания некоторые размышления Жуковского о философии Шеллинга, изложенные в письмах к А. П. Елагинной от февраля — ноября 1827 г. В этих письмах речь идет о программе занятий сына Елагинной — И. В. Киреевского. Жуковский пишет: «Шеллинга не куплю, ибо не хочу брать на свою душу таких занятий Ванюши, которых оправдать не могу. Я из нашего с ним свидания в Петербурге заметил, что он ударился в такую метафизику; которая только что мутит ум. Шеллинга в Германии не понимают. Он же теперь сам готовит книгу, которая должна служить объяснением и определением его системы. Следственно; надобно подождать, когда она выйдет в свет. Я не враг метафизики. Знаю цену высоких занятий ума. Но не хочу, чтобы ум жил в облаках. Не хочу, чтобы он и ползал до земли. И то и другое место нигуда не годятся. Надобен свет ясный. Советовал бы Ване познакомиться с английскими философами. Пускай читает Дугальда Стюарта, Фергусона, Смита. Их свет озаряет жизнь и возвышает душу. Одним словом не ждите от меня Шеллинга» (из Дрездена от 7/19 февраля 1827 г.).

Через девять месяцев, 17/29 ноября, уже из Петербурга Жуковский продолжает свои мысли: «Ему Ванюше столько литератур открыто. Перевести бы все, что можно, из Герена, всемирную историю Иоанна Миллера, выбор из перипетик Миллера, лучшее из философских сочинений Якоби. А с английского? Какая богатая жатва! Дюгальд Стюарт — это не Шеллинг. Для нас еще небесная и несколько облачная философия Немцев далека. — Надобно думать о той пище, которую русский желудок переварить может» (Неизданные письма Жуковского к А. П. Елагинной и А. П. Зонтаг. Публикация И. А. Бычкова. В сб.:

Конечно, нужно сделать скидку на возраст Жуковского и особенности его позиции в конце жизни, но нет никаких оснований не доверять ему полностью. Вероятно, немецкая философия не оставила заметных следов в его развитии, хотя, конечно, он слышал о ней, участвовал в разговорах и спорах. Наконец, общее представление о её характере он мог черпать из трудов популяризаторов, например, из сочинения известного немецкого публициста, политика и историка Фридриха-Карла Бидермана «Немецкая философия от Канта до наших дней», которое с пометами Жуковского имеется в его библиотеке⁷⁵.

И все-таки некоторый материал для постановки вопроса об отношении Жуковского к философскому наследию немецкого романтизма библиотека предоставляет. Среди книг поэта есть сочинение Иоганна Готлиба Фихте «Наставление к блаженной жизни, или религиозное учение»⁷⁶, не самое известное из наследия немецкого философа, но привлекшее внимание Жуковского и запечатлевшее процесс его чтения.

Появление этого произведения в библиотеке поэта и его изучение тем более интересно, что из дневниковых записей Жуковского от 4 и 11 апреля 1821 года известно о чтении им произведения Фихте «Назначение человека» («Die Bestimmung des Menschen») ⁷⁷. И хотя поэт ничего не говорит о своих впечатлениях от чтения, если не считать замечания: «Возвратясь, начал читать Фихте — и заснул, но не от скуки»⁷⁸, но бесспорен и закономерен интерес Жуковского к этому произведению.

Сам вопрос, звучащий уже на первой странице книги: «но что же такое я сам, и в чём мое назначение?»⁷⁹, не мог не привлечь поэта остротой постановки нравственных проблем личности. Эта проблема углубляется дальше через решение вопроса свободы и необходимости человека: «Свободен ли я и самостоятелен, или я сам по себе ничего, а существую только как проявление внешней, посторонней силы?»⁸⁰. Этот вопрос непосредственно затрагивал

В. А. Жуковский. Изд-во журнала «Русский библиофил». Б. м. г., с. 102—103, 105).

Думается, что эти высказывания поэта свидетельствуют о его достаточно сложном отношении к немецкой философии, в том числе к философской системе Шеллинга. Это нельзя не учитывать при постановке вопроса об отношении Жуковского к наследию немецкого романтизма вообще.

⁷⁵ Biedermann Karl. Die deutsche Philosophie von Kant bis auf unsere Tage. Bdn. 1—2. Leipzig, 1842—1843. Пометы содержатся в разделах, предшествующих разговору о немецкой романтической философии.

⁷⁶ Die Anweisung zum seeligen Leben, oder auch die Religionslehre. Durch Johann Gottlieb Fichte. Berlin, 1806.

⁷⁷ Дневники, с. 116, 124. К сожалению, в библиотеке Жуковского это произведение не обнаружено.

⁷⁸ Там же, с. 124. Думается, Жуковский не случайно подчеркнул: «но не от скуки», тем самым указывая на свой интерес к произведению. Характерно, что поэт, начав чтение 4 апреля, продолжает его читать через неделю.

⁷⁹ Текст дается в переводе Т. В. Поссе и В. М. Брадиса по кн.: Фихте И. Г. Назначение человека. Спб., 1913, с. 41.

⁸⁰ Там же, с. 70.

нравственные аспекты личности, которым Жуковский уделял такое внимание в этот период. Поэтому не могла не импонировать мысль Фихте о том, что нравственность вообще немыслима без свободы воли. Одним словом, сочинение немецкого философа стало для Жуковского в этот период «маяком в море нравственной философии».

Но характер чтения «Наставления к блаженной жизни» свидетельствует и о том, что поэт воспринимал идеи Фихте в общем русле немецкой романтической эстетики, искал и в нём ответы на свои раздумья о природе романтического искусства.

Прежде всего, несколько слов о самой книге и истории её приобретения Жуковским. Книга представляет собой достаточно объёмное сочинение (392 страницы), написанное в излюбленной форме лекций. Эти одиннадцать лекций, как указано в предисловии, уже были изданы раньше под общим заглавием «Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters» (Основные черты современной эпохи) и представляют собой, по словам самого философа, апогей (Gipfel), фокус (Lichtpunkt) всего учения Фихте (с. III—IV). Пометы Жуковского сосредоточены в основном на с. 2—18 первой лекции, посвященной общим проблемам жизни человека и его духовной деятельности. В других лекциях (4, 6, 8) пометы носят единичный характер и касаются частных вопросов.

На верхнем форзаце её имеется следующая дарственная надпись: «Seinem Freunde Jukowsky. D. Hufeland. Berlin 8. May 1821». Эта надпись позволяет точно датировать чтение Жуковского. По всей вероятности, заинтересовавшись учением Фихте о человеке, Жуковский вёл об этом беседы со своим душевным другом Кристофом-Вильгельмом Гуфеландом (1762—1836), одним из знаменитых врачей своего времени, широко образованным человеком, поклонником романтической литературы. Именно 8 мая 1821 г. Гуфеланд делает запись в альбом Жуковского, которая прямо перекликается с основной мыслью сочинения Фихте, особенно с содержанием первой лекции, трактующей взаимоотношения понятий «жизнь», «любовь», «Бог»⁸¹. Эта запись в русском переводе звучит так: «Жизнь, любовь, свет, отец, сын, дух. Бог. Бог, отец жизни, Бог, сын и господин любви, Бог, просвещение духа. Да будем жить в любви и свете, тогда будем жить в боге. Это, мой верный друг, напоминание Вам о начале нашей дружбы и ее вечном продолжении. Берлин 8 мая 1821. Доктор Гуфеланд»⁸². Одновременно как залог дружбы была подарена и книга. Так, чтение «Назначения человека» углубляется у Жуковского изучением нового сочинения Фихте, которое, вероятно, рекомендовал ему Гуфеланд. Пометы Жуковского в «наставлении» приводим целиком в русском переводе:

⁸¹ См. об этом: Веселовский А. Н. Указ. соч., прим. I к с. 287.

⁸² Цит. по этому же соч., с. 287. Перевод наш.

с. 2. «Жизнь — само блаженство, — сказал я. Иной она быть не может, ибо жизнь есть Любовь, и вся форма и сила жизни состоит в Любви и возникает из Любви».

с. 3. «Не все то, что кажется живым, есть действительно живое, — сказал я далее. — Это происходит потому, на мой взгляд, что жизнь можно рассматривать — и мной рассматривается — с двух точек зрения, а именно: частично с точки зрения истины, частично с точки зрения кажимости».

с. 4. «Поэтому все несовершенное бытие есть только смешение мертвого с живым».

с. 5. «Открой мне, что ты действительно любишь, чего ты ищешь со всем упоением, к чему стремишься, когда надеешься найти своему Я истинное наслаждение — и тем самым ты укажешь мне твою Жизнь. То, что ты любишь, ты переживаешь. Эта указанная любовь есть твоя жизнь, и корень, основа, средоточие твоей жизни».

с. 9. «Высказанное предложение есть только бытие, только то, что есть посредством себя и от себя — противоречить этому обычному мнению. Далее мы говорим: это бытие простое, равное самому себе, неизменное и непреходящее: в нем нет возникновения и упадка, нет изменения и игры состояний; оно всегда есть лишь одинаковое, спокойное бытие и существование».

с. 10. «И здесь мы открываем и прокладываем дорогу к проникновению в характерное различие истинной Жизни, которая едина с бытием, и чистой иллюзорной жизни, которая в той мере, в какой она является чистой кажимостью, едина с направленным бытием. Бытие просто, неизменно и вечно остается равным самому себе; поэтому истинная жизнь проста, неизменна, вечно равна самой себе. Иллюзия есть непрерывное изменение, постоянное парение между становлением и исчезновением; поэтому чисто иллюзорная жизнь есть непрерывное изменение, жизнь, раздираемая этими непрестанными изменениями. Средоточие жизни во всех случаях есть любовь. Истинная жизнь любит Единое, Неизменное и Вечное, чисто иллюзорная жизнь пытается любить, — если бы только была способна стать любимой, и если бы хотела сохранить уровень своей любви, — преходящее в преходящем».

с. 12—13. «Истинная жизнь блаженная благодаря самой себе, сказали мы, — иллюзорная необходимо плачевна и пагубна. Возможность всего — наслаждения, радости, блаженства, или каким словом хотите определить всеобщее сознание благополучия, основывается на любви, стремлении, порыве. Быть объединенным с любимым и глубочайшим образом слиться с ним вот блаженство; быть отдаленным от него и вытолкнутым из него в то время, как никогда не в силах его покинуть, в тоске стремиться к нему есть злосчастие. Следующее есть, собственно, отношение явления или действительного и конечного к абсолютному бытию или бесконечности к вечному. Вышеупомянутое, долженствующее нести явление и содержаться в существовании, если оно существует лишь как явление, и то, что мы общаем рассмотреть подробнее, есть тоска по вечному, стремление к нему. Это стремление объединиться и слиться с непреходящим есть глубочайший корень всего конечного существования и нестремимости в одной ветви этого существования, конечно, в том случае, если эта ветвь не должна полностью погрузиться в совершенное направленное движение. Через это стремление к вечному, на котором основывается всякое конечное существование, и из него приходят или не приходят к истинной жизни. Где оно входит в жизнь и пронизывает ее, это тайное стремление указано и понято как любовь к вечному: человек узнает, чего он собственно хочет, что любит, в чем испытывает потребность».

с. 15. Вверху страницы следующая надпись Жуковского: Es ist besser das eine Verirrung durch ihre Folgen bestraft wird — als nicht. Im ersten Falle lässt sie sich erkennen und man kann sie selbst Erkenntniß gelangen; im letzten Falle ist man Gefahr sie entschummern — und das Schlechte unbemerkt lassen».

Перевод: Лучше, когда заблуждение наказывается своими последствиями, чем остается безнаказанным! В первом случае оно обнаруживается и можно его понять; в последнем случае существует опасность упустить его и оставить зло незамеченным.

Далее текст, отчеркнутый Жуковским: «Вы мужественно предаётесь погоне за блаженством, внутренне усваивая и любовно отдаваясь первому же лучшему предмету, который вам понравится и который обещает удовлетворить ваше стремление. Но как только вы возвращаетесь в самого себя и спрашиваете себя: счастлив ли я теперь? — из глубин вашей души внятно звучит: о нет, ты еще более пуст и страждущ, чем прежде. Ослепленные, вы мните, что вы ошиблись лишь в выборе предмета и бросаетесь к другому. Но и этот удовлетворяет вас столь же мало, как первый: ни один предмет из существующих под солнцем или луной не удовлетворит вас. Хотим ли, чтобы какой-нибудь удовлетворил вас? Вас может удовлетворить как раз то, что не конечно и не преходяще, то, что есть единственные узы, благодаря которым вы еще связаны с Вечным и пребываете в Бытии; если бы вы однажды нашли конечный объект, который был бы способен удовлетворить вас полностью, то именно от него вы были бы безвозвратно оторваны Божеством и низвергнуты в вечную смерть Небытия».

с. 17. «Может быть, вы решительно откажетесь от всякого блаженства и всех радостей посредством убийства длящейся и неистребимой тоски и ее притупления, настолько, насколько вы можете, и назовете эту глупоту единственной истинной Мудростью, это сомнение в исцелении — единственным истинным исцелением; а мнимое сознание того, что человек предназначен совсем не для блаженства, а для вечного движения в пустоте и погони за пустотой — истинным Разумом. Может быть также, что вы откажетесь от удовлетворения лишь в этой земной жизни, уповая на укоренившееся в нас в силу традиции представление о блаженстве за гробом. В каком достойном сожаления заблуждении вы находитесь! Безусловно, хотя блаженство есть и за гробом, но лишь для того, кто уже познал его здесь, и никоим другим образом вы не можете познать его, как здесь, в каждое мгновение; пустым самопогребением блаженства не достигнешь; и вы будете в будущей жизни и в бесконечном ряду всех будущих жизней искать блаженства столь же напрасно, как вы искали его в настоящей жизни, если вы хотели найти блаженство в чем-то ином, нежели в том, что вас уже здесь так близко окружает, что никогда блаженство во всей бесконечности не может быть к вам ближе, чем сейчас — в Вечности».

И так заблуждается бедный потомок Вечности, изгнанный из своего отчего дома, всегда окруженный своим небесным наследием, схватить которое бояться его робкие руки; беспокойный и гонимый скитается в пустыне, повсюду силится поселиться; к счастью, быстрое падение каждой его хижины напоминает ему, что он нигде не найдет покоя, кроме как в доме своего Отца».

с. 112—113. «Бытие воспринимает себя собственной и самостоятельной силой: это первое, на что я хотел обратить здесь внимание. Что происходит с ним в этом восприятии? Это второе, к чему я хотел бы направить ваше размышление. В то время, как оно (бытие) прежде всего просто-напросто смотрит на себя в своем наличии, непосредственно в этой сильной направленности на самое себя, в нем возникает мнение, что оно является тем-то и тем-то, имеет такой-то и такой-то характер; следовательно, в размышлении о себе самом знание раскалывается самим собой

и его собственная природа обнаруживает свою суть не только вообще, что дало бы единство, но одновременно обнаруживает себя как то-то и то-то, что прибавляет к первому второй аспект, как бы вытекающий из первого, так что собственная основа мышления распадается как бы на две части. Это существенный, принципиальный закон мышления».

Несмотря на то, что сочинение Фихте не имеет прямого отношения к эстетическим проблемам, русский поэт и в нём нашёл то, что углубляло его представление об искусстве вообще и романтизме в частности. И это было неслучайно: Фихте оказал огромное влияние на развитие эстетической теории романтизма, а для немецких романтиков, особенно на первых порах «наукоучение Фихте <...> содержало в себе величайшие тенденции времени»⁸³.

Жуковский прежде всего отмечает для себя в учении Фихте идею бесконечного стремления человека к любви и вечности, к непреходящим ценностям. Отчёркиванием на с. 15 Жуковский словно комментирует идею своего «Теона и Эсхина»: «Всё в жизни к великому средство». Если бы это произведение не было написано в 1814 году, то можно было бы подумать, что оно возникло под непосредственным впечатлением от чтения Фихте. Свообразным резюме Жуковского к мыслям Фихте о бесполезности погони за преходящими благами, об ослеплении и ошибках является надпись на этой же странице. В ней Жуковский утверждает ту же мысль об опасности пропустить истинное назначение в жизни, если будет безнаказанным заблуждение и преходящие наслаждения «изнурят сердце», дадут «увянуть душе», как об этом говорил поэт еще в «Теоне и Эсхине». Именно «блеск возвышенных мыслей», при которых «возвышается душа» — вот что Жуковский, как и Фихте, считает главным.

Жуковскому импонируют и мысли Фихте о жизни как великом благе, о познании счастья земного бытия. Не случайно он наряду с отчёркиванием всего отрывка на с. 17 ещё подчёркиванием выделяет слова: «пустым самопогребением блаженства не достигнешь». Этот оптимизм немецкого философа и утверждение полнокровной жизни дома, на земле, прямо переключается с настроениями лирики 1819—1821 гг. «Но мы ... смотря, как наше счастье тленно, || Мы жизнь свою дерзём ли презирать?» — этот вопрос у поэта выливается в страстное утверждение бытия. «Люблю, когда закат безоблачный горит...», «люблю смотреть, как дерновыи скат в огне. И сеть багряная во мраке лип сияет...» — за этими клятвами любви скрывается огромный и сверкающий мир, воссозданный поэтом в «Славянке» и «Невыразимом», «Посланиях о луне»⁸⁴.

⁸³ О восприятии философской системы Фихте и полемике с ней немецких романтиков см.: Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 50—52.

⁸⁴ Разумеется, этим не исчерпывается тема счастья и земного блага в творчестве Жуковского этих лет. Она неразрывно связана с темой смерти как «прелюдия настоящей жизни» и имеет свою генетическую связь с идеями немецкого романтизма. Об этом подробнее см. указ. работу А. Гижицкого, с. 126—127.

Читая сочинение Фихте, содержащее его религиозное учение, Жуковский делает единичные пометы в главах о христианстве, но они касаются не сути позиции Фихте, а частных вопросов, связанных с фигурой Иисуса. Возможно это было навеяно и воспоминаниями поэта о работе над переводом в 1818 году кантаты Карла Рамлера «Смерть Иисуса», в которой Иисус выступает как «защитник, друг и примиритель», смертью утвердивший вечные законы. Во всяком случае эти пометы принципиального значения для понимания отношения Жуковского к «Наставлению» Фихте не имеют.

Всматриваясь в характер чтения Жуковским сочинения Фихте, одного из идейных вдохновителей немецкого романтизма, можно сделать предположение и о том, что немецкая философия воспринималась Жуковским в известном смысле утилитарно, с точки зрения созвучности её идей его представлениям о романтическом искусстве и человеке в нем. Поэтому Фихте с его ярко выраженной этической направленностью и утверждением бесконечности поиска как естественного состояния личности пришелся по душе Жуковскому. Его учение было воспринято поэтом прежде всего под углом зрения философии искусства. Другие стороны философской системы Фихте не вызвали ответной реакции русского романтика.

Таким образом, рассматривая источники знакомства Жуковского с немецкой романтической эстетикой, можно утверждать, что русский поэт был в курсе основных идей немецкого романтизма и в своей художественной практике, прежде всего в переводческой деятельности, переплавил их, создав свою оригинальную эстетическую концепцию романтизма, которая нуждается во внимательном и серьезном изучении.

— 5 —

После 1824 года следы изучения и чтения Жуковским произведений немецкой эстетики теряются. Это, как мы уже говорили выше, имело свои причины и объяснимо: закончилась пора эстетического самоопределения. Разумеется, многочисленные труды немецких критиков, посвященные античной литературе и гомеровскому эпосу (а их в библиотеке поэта десятки), могут внести добавления к вопросу об отношении Жуковского к немецкой эстетике. Но это тема большого и специального исследования.

Пожалуй, для завершения разговора о немецкой эстетике в библиотеке Жуковского можно сказать лишь об одном интересном факте. Уже находясь за границей, Жуковский сближается с немецким теоретиком искусства Карлом Шнаазе (1798—1875), работавшим в то время над многотомной историей изобразительных искусств, первый том которой вышел в 1843 году.

Особый оттиск эстетического введения («Besonderer Abdruck der aesthetischen Einleitung») к этому труду⁸⁵, вышедшего маленькой брошюрой (всего 96 страниц) без указания места и года издания, Шнаазе подарил Жуковскому со следующей дарственной надписью: «S. Exc. Herrn Etatsrath von Verfasser». По всей вероятности, книжечка вышла небольшим тиражом и незадолго до выхода первого тома, то есть в начале 1840-х годов. Она содержит в себе общее введение и ставит лишь одну проблему: красота и искусство.

Брошюра не представляла бы особого интереса, если бы не её обложка, сделанная при переплёте. Нижняя обложка сплошь исписана, и большая запись на ней — это целый ряд мыслей, своеобразных афоризмов Жуковского о красоте и её природе. Эти мысли, нередко соприкасающиеся с идеями Шнаазе, вместе с тем самостоятельны и раскрывают характерные особенности эстетической позиции Жуковского. Вот они:

Нельзя сказать, что такое красота, почему прекрасно то или другое. Мы чувствуем прекрасное, а это прекрасное имеет различный хар.<актер>: веселый, внезапный, глубокий, высокий, забавный, ясный, тихий, живой и проч.

Чувство красоты возбуждается в нас явл.<ениями> физическими или нравственными.

Что происходит в нас при чувстве прекрасного — внутреннее душевное действие: душа встречается в предмете физическом или в другой душе, то есть в действиях души, нечто ей родное, духовное, то, что отделено от всего вещественного, то есть нечто, принадлежащее разряду высокого.

Красота есть ответ нашей души в внешнем предмете. Предмет есть только повод к ощущению красоты; нужно соединение некоторых условий, чтобы произвелось это ощущение, так же, как и расщепленны утесов для произведения эха; но эха нет без голоса, так же нет и красоты без души, её ощущающей.

Способность ощущать красоту есть привилегия души человеческой.

Красота, заключающаяся в создании, есть не иное что, как только присутствие в нас создателя.

Ощущение красоты есть более или менее ясное ощущение сего присутствия.

Ощушая его, душа наша ощущает в то же время и себя в сродстве с создателем, вначале природа свое отделяет от всего внешнего прекрасное свойство; но это отдельное самоощущение соединяет ее с предметом, послужившим поводом к сему ощущению и предмет сам по себе представляется нам прекрасным.

Идеал красоты есть присутствие в создании создателя.

Чем яснее оно душе нашей, тем чище ее настоящая красота, тем наслаждение красотою выше, тем выше ее собственное создание в искусстве.

Этими записями Жуковский поистине создает своеобразный конспект о красоте и ее отношении к действительности. И хотя романтические идеи поэта пропитаны его религиозными воззрениями, тем не менее они содержат много интересных и здравых мыслей.

⁸⁵ Geschichte der bildenden Künste von C. Schnaase. Besonderer Abdruck der aesthetischen Einleitung. o. J. u. O.

Жуковский связывает саму способность ощущать красоту с природой человеческого восприятия мира. Он пытается поставить проблему объективного существования красоты в физическом и нравственном мире и субъективного её ощущения. Антинomia духовного и вещественного для Жуковского-романтика несомненна, но само стремление поэта понять процесс рождения прекрасного, его происхождение заслуживает внимания и свидетельствует о хорошей школе эстетического образования.

Думается, что немецкая эстетика в этом отношении была важнейшим звеном этого образования, а весь материал чтения Жуковским сочинений представителей её ощутимо показывает процесс формирования романтических принципов русского поэта.

Приложение

ВЫПИСКИ В. А. ЖУКОВСКОГО ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ И КРИТИКИ

— 1 —

В архиве В. А. Жуковского (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 96) находится небольшая тетрадь, имеющая название «Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с великой кн. Александрой Фёдоровной». Уже на первых листах этой рукописи учебные упражнения по переводу с немецкого языка на русский чередуются с поэтическими опытами Жуковского. Здесь мы находим упоминание о переводе «Графа Габсбургского» из Шиллера; на лл. 1—3 об. поэт переводит четвёртое явление третьего действия комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»¹. Большое место на л. 1 об.—10 занимает работа с текстом собственной баллады «Светлана». Жуковский, видимо, использует её как материал для обучения своей ученицы русскому языку: он делает прозаическое переложение баллады, переводит его на немецкий язык, даёт толкование отдельных выражений и т. д. Одним словом, трудно сказать, где кончаются уроки и начинается творчество.

Среди этих записей особый интерес представляет материал выписок Жуковского из произведений немецкой эстетики и критики, которыми заполнены лл. 13—17. Девять листов рукописи дают наглядное представление о характере восприятия русским поэтом произведений немецкой эстетики и критики, дополняют и углубляют материал его чтения. И круг авторов, и эстетиче-

¹ Текст этого перевода и комментарий к нему см.: Лебедева О. Б. Неопубликованный перевод В. А. Жуковским отрывка из комедии Мольера «*Bourgeois gentilhomme*». В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 7. Томск, Изд. Томского университета, 1980, с. 171—176.

ская проблематика, и характер выписок позволяют более определённо сказать об эволюции эстетических взглядов Жуковского.

Но прежде чем говорить о характере обнаруженных выписок, познакомимся с их полным текстом. Так как Жуковский чередовал записи на русском и немецком языке, то перевод текста даем после публикации всего материала. В разделе, условно названном «История поэзии» (л. 15 об.— 16 об.), немецкий текст иногда несколькими предложениями вкраплен в русский. Поэтому приводим его перевод в подстрочных примечаниях.

— 2 —

Планы прозаич<еские>

л. 13. I. Буттервек. 2 — бедность языка и его богатство-богатство и бед.<ность> мыслей народ<ных>. 1) Развитие влияния Христ<ианской> Рел<игии> и мифол<огии> Греч<еской> на вкусы деят<ельного> духа. — в нов<ые> врем<ена> боги сделались поэтич<ескими> фигурами. Вера и невер<ие> — призывание мифолог<ических> богов холодно. И поэт и читатель не верили. — Новая дорога открыта христи<анством> в новейшем суеверии. а) Красота ограничена, высокое распространено. Иравственное. Незъяснимое. — Высочайшее зло и добро: полая природа, нечеловеческое. Высокое насчет ясного; фантазия в пределах нечувственного. Самое чувственное чисто. —

Чудесное заимствованное у восточных народов после крестовых походов — феи, сільфы, гномы; силл создания внесены в <запасы> национальные. К ним были ближе нежели к Греческим мифам. Феи <в гармонии> с ангслами и духами. Тассо — великаны на место Гигантов, драконы на место <героев>, феи вместо цирцей. Рыцарство.

II. Общественная жизнь. Масса нового в рыцарстве. Мужество, любовь к приключению — общий характер героич<еского>, но любовь к женщинам, существенное различие. Германцы. Задолго до введения христ<ианства> имели обычаи. Греки написали о них. Христ<ианская> религия способствовала смеси мечтания любви с восточными сказками. Явление труверов или обретателей в Германии. Сей дух и донныне. б) Где нет свободы женщин, там прекрасное исчезает из общежития. Некоторая суровость. — Любовь более или менее <веселила> Поэтов. Данте. Петрарка. Ариосто. — Трагедия. Роман. Любовь из самого поэта; прочие страсти более или менее требуют <направленной> фантазии. Сего раздробления чувств нет в греч<еской> поэзии. Шекспир. Расин. Соединенные любви с набожностью. Во Франции, в Германии.

III. Тень учености. Ученость для поэзии более средство, а не цель. В Греции искусство было предано природе. После падения греческого просвещения не возвратились к природе. Схоластика; влияние древней поэзии на новую — и донныне во Франци, в Герм<ании>, Итали, Испани. —

Новейшая поэзия не имеет простоты, истинности и совершенства формы древней, но более глубокости для чувств и мыслей.

2. Шлегель. Нет исключительного для вкуса. — с) Надобно отказаться от привычки: переселяться в характер и обстоятельства народов и вообще

прекрасное находить в разных народных видах. Вкус не должен быть деспотом. —

3. Blosse Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer fruchtlos. Was entlehnt muss wiedergebohren werden um Poesie zu sein. Die Kunst besteht nicht ohne Natur. Der Mensch kann seinem Mitmenschen nichts als sich selbst geben. — d.

4. Classische. Romantische. Von Romance — <Volkssprachen> welche durch Vermischung des Lateinis<chen> mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet.— Bildung der Alten aus einem Stücke: der neuen nordisch und Alterthum.

5. Bildung der Griechen vollendete Naturerziehung. Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, gross, würdig, milde. Aberglauben geschmückt durch Kunst. Götzen Ideale.— Ohne Bildung nur veredelte Sinnlichkeit. — e.

6. Christliche Religion wiedergebbar die erschöpfte und versunkene alte Welt; neue Lebensregung durch die Nordischen Kräftigen Völker.

л. 13 об. 7. Ritterthum, Liebe und Ehre nebst der Religion gegen der Naturpoesie.

8. Mittelalter <hatte> seine eigene Mythologie aus Ritterfabeln und Legendenden entgegengesetzt der alten Mythologie.— g.

9. Bey den Griechen die menschliche Natur selbstgenügsam, sie strebte nach keiner Verkommenheit.— h) In der Christlichen Religion alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hatte das Endliche vernichtet. Die Poesie der Alten sei des Besitzes, die unsrige der Sehnsucht. Das Gefühl bey den Neueren inniger, Fantasie unkörperlicher, Gedanken beschaulicher. Zwei Welten.

J. Paul

1) Die Poesie die einzige zweite Welt in der hiesigen. — k.

10. Die grossen Dichter der Alten früher Geschäftsmänner und Krieger als Sänger. Camoens. Dant. Milton. — Klopstok, Schiller.

11. Mit jedem Genie wird eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllet. — l.

Ein Amt ist in der Jugend gesunder als ein Buch.
Poetische Nihilisten.

12. Poetische Materialisten. Keinen wirklichen Charakter kann der Dichter aus der Natur annehmen ohne ihn, wie der jungste Tag die Lebendigen zu verwandeln für Hölle oder Himmel.

Dem Nihilisten mangelt der Stoff und die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form. — Unpoesie. Materialist hat die Erdscholle ohne lebendige Seele ihr einzublassen; der Nihilist will lebendig einblassen aber keiner Erdscholle hat. Der Dichter begränzte Natur mit der Unendlichkeit in der Idee umgeben.

Griechische Poesie

13. Junger Dichtsinn unverlezt und feurig von der Vorherrschaft philosophischen Scharfsinnes. Der Mensch war inniger in den Dichter eingewebt. Die Dichtkunst nicht gefesselt in die Mauern sondern schwebte über ganz Gricchenland—Götter im Leben (1.101.)— m).

Der Grieche, Jungling der Welt fasste Gegenwart und Vorzeit, Natur und Götter in ein irisches und noch dazu feuriges Auge—Götter die er glaubte, heroische Ahnenzeit,—er verlor sein Ich in seinem Gegenstand. Die Griechen glaubten, was sie sangen, Götter und Heroen. Sie sahen und erlebten selber das Lebensein Jugend blick richtete sich am meisten auf die Körperwelt.

n) — Mit der Mythologie war ihnen eine vergötterte Natur sogleich gegeben: sie bloss zu bewohnen, aber nicht zu erschaffen.— Heiterkeit, Ruhe und sittliche Grazie.

Roman <rische> Poesie.

14. Die griechischen Götter sind uns nur flache Bilder und leere Kleider unserer Empfindungen nicht lebendige Wesen. Das Romantische ist das Schöne ohne Begränzung oder das schöne Unendliche.

л. 14. Die südliche Romantik in dem klimatisch Griechenland verwandten Italien muss heiterer, als die nordische; und orientalschküner im Spanien.

o) — Ursprung und Charakter der neuen Poesie in der Christlicher Religion (1,156). Das Reich des Unendlichen blühte über der Brandstätte der Endlichkeit (158). Poesie des Aberglaubens.— p).

Durch Romantische — das Lyrische Sentimental, Epische phantastisch, Drama beides.

Die Dichtkunst.

15. Sie soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muss, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern.

1) Wer in die historische Zukunft hinaus sieht — da findet man keine Hoffnung der Emporheben ausser bloss durch zwei Arme die Wissenschaft und die Dichtkunst. Letzte ist der stärkere. Sie darf singen was niemand zu sagen wagt in schlechter Zeit. Grosse, oder verschämte Gefühle, die sich vor der Welt verhüllen, krönt sie auf dem höchsten Throne; wenn jene sich wie Sterne am Tage verbergen, so gleicht sie dem Sterne der Weisen, der nach der Alten am Tage leuchtete. Ist einst keine Religion mehr und jeder Tempel der Gottheit verfallen oder aufgeleert, dann wird noch im Musentempel der Gottesdienst gehalten werden. Wenn alles selbst Philosophie im Zeitenlaufe zerreiben, das älteste Dichterwerk noch wie sein Apollo ein Jungling bleibt, bloss weil das letzte Herz dem ersten gleicht, nicht aber so die Köpfe. Darf sich die Dichtkunst, weder zu missfallen, noch zu gefallen, absondern von der Gegenwart und uns, obwohl in Ahnungen, Resten, Seufzern, Lichtblicken eine andere Welt zeigen in der hiesigen—wie einst das nordische Meer fremde Samen und Kokosnüsse an die Küste der alten Welt antrieb und das Daseyn der neuen ansagte so trete sie auch der verdorbenen, zugleich eben so selbstmörderischen als selbsüchtigen Zeit desto freier in den Weg, welche, den Tod aus Mangel an Himmel hassend, gern die Hohe Muse nur zur Tänzerin am flüchtigen Lebens-Gastmal bestellte und herabzöge.

16. Zusätze. Die Poesie der Alten originell, sinnlich und absichtlich, die Poesie der neueren nachahmend, betrachtend, absichtlich.— q) Die Alten dichteten aus Veranlassung (220). Religion, Spiele, Feste. Homer, Alcece, Pyndar, Aeschilus.— Die Neuern angeschlossen an die Alten; ihr Ton, ihre Formen, ihre Versarten angenommen.— Die gelehrte Erziehung des Dichters; die Kenntnisse nicht durch sich und eigene Beobachtung, sondern durch Büchern und Mittheilung.— Was sie empfanden nicht einfach, aber künstlich ausdrücken.— Ihre Darstellungen gründlicher, reicher, tiefer, aber nicht anseraulich und so erleuchtet; Mehr für Leser als für Hörer.— Die Alten wirken durch lebendige Gegenwart, die Neuern durch Ideen. Der Alte übergiebt das Empfangene einfältig und gleich wie er es empfandet.— r) Der

Neue bezieht alles auf sich. Der Alte ist unsichtlos. Der erstere beschäftigt uns mehr und läst <mehr> unzufrieden mit dem Wirklichen. Der Alte erheitert es. Der Alte findet Genie und Stoff in dem Umgebenden, beschäftigt sich mit der Darstellung der sinnlichen Natur, sucht und erwartet kein anderes Interesse für seine Gegenstand als das was ihm <beynahe.> Der Neue fasst das Geistliche auf und mischt an den Gegenstand die Empfindung.

Schiller

17 s) Poesie. Aus noch so divergirenden Bahnen würde sich der Geist bey der Dichtkunst wieder zurecht finden und in ihrem verjüngenden Licht der Erstarrung eines frühzeitigen Alters entgehen, Sie wäre die jugendlich blühende Hebe, welche in Jovis Saal die unsterblichen Götter bedient. Sie soll mit dem Zeitalter Fortschritte und seine Erwerbungen eigen machen; und sich in Anmuth kleiden; aus dem Jahrhundert ein Muster für Jahrhundert sammeln. Der Dichter soll ein theurer Begleiter durch das Leben sein; auf derselben Stufe mit ihm; das Lebendige erhöhen. Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter geben kann ist seine Individualität. Sie verherrlichen das Moralische mit dem Aesthetischen.

18. Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer seinem Weltalter oder die Troubadours dem ihrigen waren, dürfte in unsern Tagen vergeblich gesucht werden. Unsere Welt ist nicht die Homerische, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen. Ein grosser Abstand zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben. Ein Volksdichter in unserer Zeit die Auswahl mit dem Allerleichtesten und dem Allerschwersten (274). Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut, was Allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr.

Herder. 3

19 t) Legenden mit den Ritterbuch fassten in der damaligen Zeit die Blüte und Blumen menschlicher Ausbildung. Ritterbücher für den Mann von Geburt, Legenden für die andürftigen tugendlichen Menschen aller Ständen. Sie sind in den mittleren Zeiten das was in der Griechischen und Römischen Urzeit die alten Heldensagen waren, aus denen einst alle Dichtungen und Geschichten hervorgingen. Latone, Apollo, Hermes, Aphrodite, sind Legenden.

u) Die Franzosen ihre Chansons, Engländer ihre alten Songs, Balladen und Romanzen — wenn wir in unsern Provinzialliedern jeder in seiner Provinz nachsuchten, wir vielleicht noch Stücke zusammen brächten, der Dodsleyschen an Werth gleich käme!

20 v) Der Strich romantischer Denkart läuft über Europa. Kann man beweisen, dass Deutschland seine Lieblingshelden, Originalsujets, National und Kindermythologien gehabt und mit eignem Gepräge bearbeitet habe? Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie gehören hierher. Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe. Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen. mit Helle angeschaut, eine Fundgrube für den Dichter und Redner und Philosophen. Chaucer, Spenser und Chakespear bauten auf Glauben des Volks. Aus Samenkörnern der Art ist der Britten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen.

z. 15. 21 x) Aus ältern Zeiten haben wir durch aus keine lebende Dichterei, auf der unsre Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; da hingegen alle andere Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national Stimme

des Volks genutzt. Wenn wir kein Volk haben, haben wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst. Nationalstücke, die das Volk singt und sang, woraus die Denkart und Sprache der Empfindung kennen lernen. Mit milder Schöpfung jetzt man in die alten Zeiten zurück.—Die Stimme der Väter schweigt (60—61).

22 y) Alle unpolizirte Völker singen. Ihre Gesänge: Archiv des Volks, Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe. Da mahnen sich alle, da erscheinen sie, wie sie sind.

23 z) Volkslieder. Montaigne sagt: «Die Volkspoesie, ganz Natur, wie sie ist, hat Naivitäten und Reize durch die sie sich Hauptschönheit der künstlich vollkommensten Poesie gleicht. Poesie Anfangs volksartig. Sie lebte im Ohr des Volks, auf den Lippen und der Harfe lebender Sänger: sie sang Geschichte, Begebenheit, Geheimniss, Wunder und Zeichen: sie war die Blume der Eigenheit eines Volks, seiner Sprache und seines Landes, seiner Geschäfte und Vorurtheile, seiner Leidenschaften und Anmassungen, seiner Musik und Seele.—Homerus ist Volksdichter.

Klinger

Die wahre Dichterei: alle Verhältnisse sorgfältig zu vermeiden, dadurch die innere Kraftgefahr tut und diese moralische Kraft in unseren Busen in aller Reinheit erhalten.

Der Dichter muss nicht aus dem Kreise treten den höhere Mächte um ihn her gezogen haben, oder er tritt in Verhältnisse und ist entzaubert. Einfachheit des Lebens, Beschränktheit der Wünsche, Streben die Menschen zu dieser Quelle des Glücks führt. Diese Lebensart, diese Absonderung, dieses Entsagen sind Ernährerinnen der moralischen Kraft.—Der Umgang erzwingt die nötige, äussere Gefälligkeit und Nachsicht, und Gefälligkeit übt man selten lange gegen Andre aus, ohne so mit sich selbst zu enden.—Wenn sich der Dichter lächerlich oder verächtlich macht so geschieht es nur auf seine Kosten.—Der Dichter muss und soll mit Menschen leben, da er nur durch sie—nur durch das, was sie betrifft, Dichter ist; aber nur mit Menschen, die der Natur am nächsten verbunden sind. Ihm nichts fremd ist, was die Menschen betrifft; soll den Schlüssel zu dem Geheimnis haben, denn alles, was er dichtet, knüpft er an das Herz des Menschen.—Den Sinn für jedes Einzelne, wie für jedes Ganze, muss doch der Dichter vorzüglich besitzen, wenn sein eignes Ganze einen brauchbaren, deutlichen Sinn darstellen soll. Es steht sehr schlecht mit dem Dichter, wenn das Herz nur ein eingebildestes, vollkommenes Gut will, das der Verstand nirgends finden kann. Erwachen soll der Träumer zu Zeiten doch; er muss doch um sich her sehen, dem Herzen neuen Stoff herbey führen.

л. 15 об. Греческая поэзия

До Гомерова времени <пилигримы>, которые образовали нацию посредством таинств, оракулов, поэзии, были восточного происхождения, во Фракии, в Македонии. Эпический период.

80 лет после Пунической войны переселились на острова, в Ионию.—Влияние прекрасного климата на воображение. Недавние происшествия.—Историческая поэзия. Певец отделился от жреца. Воспоминание, почтение. 400.

Ни при каком важном случае не недоставало певца. Гомер. Гезиод. Киклические поэмы. Поэзия теряет мистическое, возвышенное существенного.

Лирический период. Прилив и отлив установлений. Республики, Союзы. Собрания. Игры. Лирическая поэзия. Трагедии. Наконец Алкей, Саффо. Песни любви, вину, наслаждению. Поэзия заключает в себе историю, философию, религию. Жизнь гражданская, появление письма <противовес

певцу>, из эпической поэзии история, из Гимнов и проч. философия. Период учености. Образование. Трагедии.

Римская поэзия

Переселенные цветы. Греческие образцы; взяты в школе, а не в натуре.—Ателланы драматические представления. Первые опыты.—Ливий Андроник.—Перевод Одиссеи и Греч<еских> траг<едий>. 500 лет после основания Рима.—Невий.—Энний. Эпич<еские> стих<отворения> и основ<ание> Римской поэзии. Римские Анналы, комедия, трагедия. Его современник Плавт.—Цецилия. Теренций. Комики возвели греческую комедию в образец.—Лукреций. Катулл. Тибулл.—Виргилий — творец национальной эп<ической> поэмы; Georgiki.—Гораций лучший римский поэт, но века порабощения. Римский золотой век. Произведения торжества. Проперций. Овидий.— III. Федр. Ювенал. Лукан.

Романтическая поэзия — изменение имени.— Прекрасно простое; величественно разнообразное. Прекрасно разнообразное — последнее в Италии. Ход романтической поэзии.

Рыцарская поэзия

Трубадуры в южной, труверы в северной Франции и минстрели в Англии пели подвиги рыцарей, принимавших их в своих замках.—

Die Rittern nahmen selbst die Cittare und <wurden> Poete. In Provence die Cour d'amoure — der Entschied bey den Poetischen Zweikämpfen. In Spanien pastoreilles, sirventes, liebeathmende Romanzen.—Ernster und grosser in Deutschland. Niebelungenlied, Geheimnispoesie, heroische, grobe.— Eine merkwürdige Eigenthümlichkeit erfüllt die Ritterpoesie durch die fabelhafte Riesen, Zwerge, Feen, Zauberer aus den Feenmärchen der Araber, aus nordischen Sagen.

Nach Abzug Nordischer Sagen dreifacher Mittelkreis:

I. Arthur, das Tafelrund und Merlin — битва британцев с англосаксонами.
II. Карл Великий, его палладины, 12 пэров, durch die liebliche Natur einer südlichen und morgenländischer Phantasie geschmückt; Cronik von Turrip* — Огер, Гино, Генод, сын Эгмонта. Моргант.

III. Амадис Гальский, принадл.<ежащий> Испании, <нрзб.>
<нрзб.> Романсы о Сиде.

Мщение Кримхильды, Парсиваль и др.

л. 16. Итальянская поэзия

До 13 века. Провансалы одни в Ломбардии.— Междоусобие в Сицилии.— Данте.— Петрарка.— Бокаччо.— Пульчи, Боярдо, Арденно, Тассо.— Саннадзар, Гварини, Тассо.— Киабрера, Тести.

Ф<ранцузская> поэзия.

1180—1223. Александр. Жизнь Алекс<андра> Вел<икого>. Провансаль — Tendenz der französischen Poesie. Erzählungen. Contes—Fabiliaux.

* Рыцари сами брали гитары и <становились> поэтами. В Провансе суд любви решал поэтические поединки. В Испании пасторали, сирventы, дышащие любовью романсы. В Германии — серьезнее и величественнее. Песнь о Нибелунгах, поэзия тайны, героическая, грубая. Удивительная особенность рыцарской поэзии — насыщенность сказочными великанами, карликами, феями, волшебниками из арабских волшебных сказок, из северных саг.

За вычетом северных сказаний три concentрических круга:

I. Артур, круглый стол и Мерлин <...>

II. <...> украшенные прелестной природой южной и восточной фантазии; хроника Турпинна — <...> (нем).

Chronik in Versen. Verständlichkeit, Hofgefälligkeit — Marot, Malherbe. Rancan. Dubellois.

Provencale Dichter. Ritterliche Dichter in der 12 vor B. J. in südlichen Frankr.<eich> und Spanien. Provence: Langedoc, Gascogne, Auvergne, Bourgound, Arragonien.—Verschieden von roheren Franken.—<нрзб.> schöner Himmel. Wohlklingendere Sprache. Nähe der Araber, Reise und Abenteuer, Romantische Stunden erwecken die Poesie. Chewalereske Begeisterung: леи, пасторали, сирвенты, тенсоны. Weltgesänge. Lob der Frauen. Die Poesie ohne vieler Psychologie begeistert zu Tathen, bildete die Geister, die Frauen liebenwürdige Macht, bereicherte die Sprache.— Die Dichtereien genannt Romanze auch Troubadour.—Trouveres die nordfrankischen Dichter die in schöner franz. <ösischen> Sprache Märchen und Romanen und Heldengeschichten dichteten. Der älteste Troubadour Graf Wilhelm von Poitiers und <нрзб.> Die Damen aus Provence fremde Fürsten für die Dichter eingenommen. <нрзб.> *.

Английская поэзия

Германский характер (англ. сакс. <нрзб.>) отличен от кельтского; завоевание норманнов в 1066 — презрение к Англии и их языку. Франц.<узский> язык царит, преобразован — корень остался англ.<ийский> — норманно-англосаксонский язык. (Кризис). Соединение франц.<узской> литературы с англи.<йской>. Из франц.<узских> романсов английские. Сверх того минстрели поющие истор.<ические> романсы. Баллады. Поэзия любима знаменитыми и народом.— Национальная ненависть слила народ воедино.— Шотландская поэзия наравне с английской. Южная шотл.<андская> и север.<ная> английская на границе. Отечество баллад. Роберт Брюс.— Песни Оссиановы в северной Шотландии. Песни и Баллады истинная национальная поэзия Шотландцев и англичан и испанцев. Volksgesang. Брюс и Валлас.— Песни неподражаемы.— изображение народа, незнак.<омого> с религией, доблестного и храброго. Чувство трогательное, не столь пламенное как в испанск.<ой>. Исторические происшествия. Георг Дуглас, Монтгомери и Перси. Минстрели.— Волшебные: альфы, карлы; восточные и северные вымыслы в одно слитые.— Романтическое уместное (описательная поэзия).— Шекспир не классический писатель в том смысле, как Софокл; не имеет отделки, но верный изобразитель природы и жизни, без принуждения — без всяких теорий. В его творении сперва человек, потом гражданин или герой.— Переход к французск.<ому> вкусу.— Драйден. Поп.— Возвр.<ащение> к древнему. Перси. Вальтер Скотт. Борнс.

Deutsche Poesie

1. Собственные предания. Песнь Нибелунгов (в 12 веке), собрание Германских песен, книга Героев. Национальная немецкая поэма.
2. Французский рыцарский роман. Карл, Артур и пр.

* Тенденция французской поэзии. Рассказы. Сказки-фабло. Хроника в стихах. Ясность, стремление понравиться двору — Маро, Малерб, Ракан, Дюбелле. Провансальские поэты. Рыцарская поэзия 12 в. после Р. X. в южной Франции и Испании. Прованс: Лангедок, Гасконь, Овернь, Бургундия, Арагон — отличны от более грубых франков. <нрзб.> прекрасное небо. Более благозвучный язык. Близость арабов, путешествие и приключения, романтическое время пробудило поэзию. Рыцарский восторг... Поэтические соревнования. Воспевание женщин. Поэзия без особой психологии, восхищающаяся делами, создала дух, любезную женщинам власть, обогатила язык. Стихотворения, называемые романсами, или трубадуры.— Труверы, северофранкские поэты, которые на прекрасном французском языке сочиняли сказки, романы и героические истории. Старейший трубадур — Вильгельм фон Пуатье и <нрзб.> Провансальские дамы и чужие князья питали к поэтам симпатию. <Нрзб.>.

3. Романтическая поэзия, перешедшая к немцам от Провансалоу. Швабские стихотворцы, их лирические песни.

л. 16 об. Поэзия до конца 13 века при дворах, в замках; потом перешла к мастерзингерам и к народу — происхождение народной поэзии; из романтических поэм, баллад и романсов; повесть о Мелузине и Мателоне и пр.— Переход к подражанию древним и французам — наконец с Клопштоком новейшая поэзия; все формы; внимание на древность. Собрание древнейших памятников.

Испанская поэзия

В течение 9 веков в беспрестанной борьбе с маврами. Заимствования друг у друга образ мыслей и нравы. Женщины общая любовь. Фантазия христиан получила в испанце истинно восточное парение. Испанец сделался восточным, араб западным.

Испанская поэзия национальная произошла из Провансальской; но смесь с восточным. Романсы. Повесть о Циде. Христианская Поэзия.

a) Herder. 148.

1. Denn wie ein Traumbild eilt das flüchtige Leben. Die Kunst nur fasst was unvergänglich blüht. Unendlichkeit dem Augenblick zu geben. Spricht sie ein Gott aus menschlichem Gemüth. Dann glüht eine Morgenröthe vor deinem Auge. Wo sich der Ahnung Dunkel mild verklart.

2. Der echte Kunstgenie ist immer daraus zu erkennen, dass er bey dem glühendsten Gefühl für das Ganze, kalte und andauernde Geduld für das Einzelne behält. Der bloße Liebhaber möchte es gern bey dem Hervorbringen so bequem haben als bey der Betrachtung.

3. Der Künstler wird den Stoff zwar von der Gegenwart nehmen aber die Form von einem edleren Zeitalter ja jenseits aller Zeit von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens. Die Menschheit hat ihre Würde verloren aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Zeiten.

4. So wie die edle Kunst die edle Natur überlebte so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend voran.

5. Der Künstler verachtet das Urteil der Zeit. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und nach dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfniss. Er strebe aus der Bucht des möglichen mit dem Notwendige das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, im Spiele seiner Einbildungskraft und in dem Ernst halte, und werte es schweigend in die unendliche Zeit.

6. Gib der Welt auf die der Wirkungs die Richtung zum Gaben so wird der neue Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben wenn du lebend die Gedanken zum Notwendigen und ewigen erhebst, wenn du handelnd oder bildend das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst.

7. Истину извлекают из чистого святостица души и представляют не одному уму, но чувству в милом образе.

8. Против существенного вооружись идеалом и не прежде дерзай в свете. Живи с своим веком, но не будь его творением; давай, что ему нужно, а не то, что он любит. Одобрение — в достоинстве — окружай свое время символами прекрасного, дабы возможное заступило место существенного и искусство возвысило природу.

9. Что природа обещает, то Гений дает, они в вечном союзе.

10. Удовольствие искусства есть нравственное средство.

11. Источник живой воды, где он? В поэзии.

12. Узнавай красоту высокую, дабы в прекрасные формы, создаваемые твоим вкусом, влить прекрасную душу.

13. Человек верховный предмет изящного творения искусства.

14. Мы забываем, что настоящее имеет свою вечность и свою вечность дает ему искусство. Обратим жизнь свою в создание искусства и мы дадим ей вечность.

15. Творения искусства — благодетельны, развеселяя невинно душу; общепользны — увековечивая все дела славные, хваля богов; возвысительны — смягчая душу, даруя добродетели образ прелестный, уничтожая чувственность и чувственную наготу украшая невинностью; спасительны — когда во времена нравственного падения поднимают добродетель в силе и достоинстве, и во дни эгоизма распалаяют сердца добром.

16. Неосновательно мнение, чтобы изящные искусства расслабляли душу.

17. Мудрость путеводитель, искусство товарищ; одна делает верными шаги наши; другое украшает наш путь.

18. Подражать и подделываться. В первом занятое обращается в наше. В последнем мы только рабски списываем чужое.

19. Звезды искусства в древней неизменяемости сияют над кладбищем времени.

20. Подобно последнему дню воскресения поэзия преобразует нас, не изменяясь.

21. Если огонь Весты угасал, то римлянин занимал его у Солнца — у Бога муз.

22. Ничего не значит, когда говорят, что Поэт не поступает как пишет. О ком говорят? Создал ли он что настоящее. Кто в состоянии представить в творении искусства человека во всей его чистоте, прекрасном с начала до конца, тот сам этот чистый человек. Обыкновенный не производит совершенного. Искусство божественного происхождения как сердце и совесть. Если художник не может дать своего сердца, то он и сердце трогать не хочет.

Перевод Шлегель

Но голое подражание в изящных искусствах всегда бесплодно. Все заимствованное должно переродиться, чтобы стать поэзией. Искусство не существует без природы. Человек не может дать своему ближнему ничего кроме самого себя. —

4. Классическое. Романтическое. От готтисе — названия языков, которые возникли в результате смешения латыни с разговорными диалектами древних германцев. — Образование древних было цельным (из одного куска); новых — из сочетания нордического и древности.

5. Образование греков использовало естественное воспитание. Их религия была обожествлением природных сил и земной жизни; великая, достойная и мягкая. Но предрассудки украшали искусство, имели авторитет идеалов. — Без образования только облагороженная чувственность.

6. Христианская религия возродила истощенный и погибающий старый мир; новая жизненная струя через нордические силы народов.

7. Рыцарство, любовь и честь наряду с религией являются предметом естественной поэзии.

8. Средневековье имело свою собственную мифологию, состоявшую из рыцарских романов и легенд, в противоположность древней мифологии.

9. У греков человеческая природа находила удовлетворение в самой себе, она не стремилась ни к какому совершенству. В христианской религии все наоборот — созерцание бесконечного уничтожило конечное. Поэзия древних была поэзией обладания, наша — поэзия томления. Чувство новых задушевнее, фантазия бестелеснее, мысль созерцательнее. Два мира.

(Использован перевод Т. И. Сильман «Лекций о драматическом искусстве и литературе» А. Шлегеля в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 215—219).

1) Поэзия — единственный второй мир здешнего

10. Великие поэты древности раньше люди дела и войны, чем певцы. Камюэнс. Данте. Мильтон. — Клопшток, Шиллер.

11. Каждый гений создает для нас новую природу тем, что снимает еще один покров со старой.

Дело в юности важнее, чем книга.

Поэтические нигилисты.

12. Поэтические материалисты. Никакой действительный характер поэт не может взять из природы без того, чтобы, как страшный суд живущих, не презреть его в ад или рай.

Нигилисту не хватает материи и потому — одухотворенной формы; материалисту — духовной материи и поэтому — тоже формы. — Антипоэзия. У материалиста есть глина, чтобы вдохнуть в нее живую душу; нигилист хочет одухотворить, но у него нет глины. Поэт — окружает ограниченную природу бесконечной идеей

Греческая поэзия

13. Юный поэтический дух невиним и пламенен перед господством философского рассудка. Человек был сокровеннее вплетен в поэта. Поэтическое искусство не было сковано в стенах, но парило над всей Грецией. — Боги в жизни (1,101).

Грек, юноша мира, охватывая настоящее и прошлое, природу и богов свежим и к тому же пламенным взглядом; — боги, которым он верил, героическое время его предков, — он потерял свое Я в своем предмете. Греки верили тому, что они воспевали, Богам и героям. Они сами видели и переживали свою жизнь — их юношеский взгляд обратился преимущественно на телесный мир.

Мифология дала им обожествленную природу, чтобы ее только обжить, но не творить. — Ясность, спокойствие и моральная грация.

Романтическая поэзия

14. Греческие боги для нас всего лишь плоские картины и пустые одежды наших впечатлений, а не живые существа. Романтическое есть прекрасное без ограничения, или прекрасная бесконечность.

Юный романтизм, родственный в климатическом отношении Греции, в Италии должен был быть радостнее, чем северный; и по-восточному смелый в Испании.

Происхождение и характер новой поэзии — в христианской религии (1,156). Царство бесконечного расцвело на пепелище конечного (158).

Поэзия суеверия.

Через романтическое — сентиментальная лирика, фантастический эпос, драма — синтез обоих родов.

Поэтическое искусство

15. Оно <поэтическое искусство> должно действительность, которая имеет божественный дух, не уничтожать, не повторять, но расшифровывать. Кто заглянет в историческое будущее, тот не найдет для своего стремления никакой надежды, кроме двух только рук — науки и искусства. Последняя — сильнейшая. Поэзия может петь о том, чего никто не отважится сказать в трудные времена. Великие, но застенчивые чувства, которые скрываются от мира, она венчает на самом высоком троне; если они прячутся, как звезды от дневного света, то поэзия, подобна звезде волхвов, которая в древности сияла в дневных лучах. Если когда-нибудь погибнет религия и все храмы божества рухнут или опустеют, тогда

богослужение будет совершаться в храмах муз. Если все философии сами собой распадутся в беге времени, то самое древнее произведение поэзии, подобно своему богу Аполлону, остается вечно юным, именно потому, что самое последнее сердце подобно первому, чего нельзя сказать об умах. Пусть поэзия, не ища ни порицания, ни хвалы, остранилась от настоящего и хотя бы в предчувствиях, в осколках, вздохах, бликах света показывает иной мир в здешнем — как некогда северное море говорило о существовании Нового света, принося на берега старого чужие семена и кокосовые орехи. Пусть поэзия тем свободнее встанет на пути времени, столь же самоубийственного, сколь эгоистичного, времени, которое, ненавидя смерть из-за недостатка неба, зовет высокую музу на переходящий пир жизни в качестве танцовщицы и флейтистки и поднимает ее на смех.

16. Дополнения. Поэзия древних оригинальная, чувственная, не сопряженная ни с какими посторонними видами; поэзия новых подражательная, созерцательная, сопряженная с видами посторонними. — Древние сочиняли по побуждению. Религия, игры, праздники. Гомер, Альцей, Пиндар, Эсхил. — Новые связаны с древними, они усвоили их формы, их механизм стихов, — Ученость поэтов; знания их не из собственных чувств и наблюдений, но из книг и посредством устного предания — все, что они ощущают, выражено не просто и естественно, но искусственно. — Их изображения основательнее, богаче, полнее, но не столь наглядны, не столь блестящи. Больше для читателя, чем для слушателя. — Древние действуют на нас через живое представление предметов, новые через идеи. Древний передает заимствованное из природы просто и точно таким, как оно было заимствовано. — Новый изображает все в отношении к самому себе. Древний невидим. Первый занимается более собою и недоволен действительностью. Древний ее изображает с радостью. Древний находит гений и предмет в окружающем, занимается изображением чувственной природы, не ищет и не ожидает ничего другого привлекательного для предмета, кроме того, что есть в нем самом. Новый воспринимает духовное и подмешивает к предмету свое чувство.

(При переводе «Дополнений» использован текст статьи В. А. Жуковского «О поэзии древних и новых». — Вестник Европы, 1811, № 3, февраль, с. 185—190, 194).

Шиллер

17. Поэзия. Как бы ни расходились пути, ум мог бы вновь найти дорогу при помощи поэзии и в ее омолаживающем свете спасти от оцепенения преждевременной старости. Она могла бы виться юношески цветущей Гебой, прислуживающей в чертоге Юпитера бессмертным богам. Она должна идти в ногу с веком и усвоить его завоевания: облекаться в одеяния привлекательности; из картины современности создать образец для этой современности. Поэт должен быть милым спутником в жизни; стоять с ним (современником. — А. Я.) на одной ступени; возвышать явления действительности. Вдохновение развитого ума. Все, что может нам дать поэт, это его индивидуальность. Они поэты прославляют моральное с помощью эстетического.

18. Народного поэта в том смысле, в каком был им Гомер для своего века или трубадур для своего, напрасно искать в наше время. Наш мир уже не гомеровский, где все члены общества стояли по чувствам и помыслам примерно на одной ступени. Большое расстояние между избранным меньшинством нации и массой. Народный поэт в наше время имеет выбор между легчайшим и труднейшим. Что нравится избранным, то хорошо; что нравится всем без различия, — еще лучше.

(Перевод А. Горифельда. Цит. по изд.: Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935, с. 587—590).

Легенды вместе с рыцарскими книгами в те времена собирали в себе цвет и цветы человеческого воображения. Рыцарские книги для благородных от рождения, легенды для испытывающих в них потребность добродетельных людей всех сословий. Для средних веков легенды были то же самое, что для греческой и римской древности старые греческие мифы, из которых некогда вышли все поэтические произведения и истории. Латона, Аполлон, Гермес, Афродита это легенды.

У французов их песни, у англичан их старинные песни, баллады и романсы — если бы каждый из нас искал у себя, в своей провинции, в своих областных песнях, то нашлись бы, наверно, среди них такие, которые по ценности были бы равны песням из сборника Перси!

20. По Европе пронеслось романтическое веяние. Можно ли доказать, что у нее (Германии. — А. Я.) были также свои любимые герои, оригинальные сюжеты, национальная и детская мифология и что всему этому она придала свой собственный отпечаток? То же нужно сказать и о простых народных сказаниях, сказках и мифологии. Старинная вендская, швабская, саксонская, голштинская мифология, в той мере, в какой она еще продолжает жить в народных сказаниях и песнях, — если ее добросовестно записать, окинуть ясным и пронизательным взором, — какая это была бы сокровищница для поэта и оратора, для философа. Чосер, Спенсер и Шекспир строили из народных верований. Из этих семян выросло все лучшее, что есть в лирической, драматической, мифологической, эпической поэзии британцев.

21. Итак, от более древних эпох у нас совсем не осталось живой поэтической традиции, на которой могла бы вырасти наша новая поэзия, как побег на древе нации, между тем как другие народы на протяжении столетий развивались. Благодаря этому их поэзия и язык стали национальными, голос народа изучается. Если у нас не будет народа, то не будет ни публики, ни нации, ни языка, ни поэзии. Национальные песни, которые распевает и распевал народ, — вот откуда можно узнать его склад мышления, язык его чувств. С бережным снисхождением мы переносимся в отдаленные эпохи. — Глас отцов наших молчит.

22. Все нецивилизованные народы поют. Их песни — архив народов, сокровищница их науки и религии, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре. В ней (песне. — А. Я.) они воплощают себя, выступают такими, каковы они есть.

23. Народные песни. Монтень говорит: «Народная поэзия в своем естестве, как она есть, обладает простодушием и прелестью, благодаря которым она уподобляется высшей красоте подлинно художественной жизни». Поэзия изначально народна. Она жила в устах народа, на устах живых певцов, на струнах их арфы; она воспевала историю, события, тайны, чудеса и знамения; она была подобна цветку, раскрывавшему своеобразие каждого народа, его языка и страны, его дел и предрассудков, страстей и дерзаний, его музыки и его души. — Гомер — народный поэт.

(Перевод цит. по: Гердер Иоганн Готфрид. Избранные сочинения под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал. М.—Л., ГИХЛ, 1959, с. 49, 62—64, 66—68, 72).

Клинггер

Истинная поэзия: тщательно избегать всяческих отношений, создающих опасность для внутренней силы и эту моральную силу во всей ее чистоте сохранять в груди.

Поэт не должен выходить из круга, начертанного вокруг него высшими силами, в противном случае он вступает в отношения и тем самым

лишается чар. Простота жизни, ограниченность желаний, стремлений ведут людей к этому источнику счастья. Такой образ жизни, такое уединение, такое отречение питают моральную силу. — Общение вынуждает к необходимой внешней любезности и снисхождению, а светская любезность редко оставляет без изменения характер самого поэта. — Если поэт смешон или достоин презрения, это происходит только по его вине. — Поэт может и должен жить с людьми, потому что он является поэтом только благодаря им — только благодаря тому, что касается их; но только с такими людьми, которые ближе всего к природе. Ему не чуждо ничто человеческое, он должен иметь ключ к тайне, потому что все, что он пишет, он связывает с человеческим сердцем. Поэт должен понимать каждое отдельное и каждое целое, чтобы изобразить собственное полезное, отчетливое чувство. Горе поэту, если его сердце жаждет только призрачного, совершенного блага, которого разум нигде не может найти. Мечтатель должен вовремя проснуться и оглядеться вокруг себя, чтобы доставить сердцу новый материал.

Гердер. 148

1. Быстротекущая жизнь спешит как сновидение. Искусство же отражает непреходящее цветение. Открывая взгляду бесконечное, оно говорит, как Бог, из человеческой души. Тогда заря загорается перед твоими глазами, и мрак предчувствия тихо проясняется.

2. Истинный гений отличается тем, что он, пылая пламенной любовью к целому, сохраняет холодное и длительное терпение по отношению к отдельному. Простой дилетант, напротив, хочет таких же удобств во время творчества, как и во время созерцания.

3. Художник берет материал из настоящего, но форму из благороднейшего и даже по ту сторону всех времен из абсолютного неизменного единства своей сущности. Человечество утратило свое достоинство, но искусство спасло его и сохраняет в значительные времена.

4. Так как высокое искусство пережило высокую природу, то оно вдохновенно опережает ее, образуя и пробуждая.

5. Художник презирает суд времени. Он смотрит вверх на свое достоинство и свой закон, а не вниз на счастье и потребность. Он стремится, исходя из возможного, при помощи необходимого создать идеал. Идеал, который он чеканит и сохраняет в разочаровании и истине, в игре воображения и серьезности и который он молча ценит в бесконечном времени.

6. Если ты дашь миру своими влияниями направление таланту, то новый ритм времени принесет развитие. Это направление ты дашь ему, если ты живо поднимешь мысли до необходимости и вечности, если ты, творя, преобратишь необходимое и вечное в предмет его стремления.

— 3 —

Записи, находящиеся в одной тетради с приведенными выписками, точно датированы и представляют своего рода дневник занятий с великой княгиней Александрой Фёдоровной, хотя, как уже указывалось, Жуковский-поэт словно находится в соревновании с Жуковским-педагогом. Первая запись в тетради помечена 1 октября 1818 г. и сообщает о работе поэта над переводом «Графа Габсбургского». Эта работа продолжается 2 и 3 октября. 6—8 октября Жуковский занимается переводом из Мольера. Далее следуют записи от 10—12 октября, фиксирующие продолжение перевода «Мещанина из дворянства» и учебные занятия. Непосред-

ственно после этого и находятся выписки из сочинений немецкой эстетики и критики. На л. 17 эти выписки заканчиваются, и остальные листы остались не заполнены. Такое расположение их в рукописи позволяет говорить, что скорее всего они создавались в конце 1818 г. и явились своеобразным итогом изучения Жуковским произведений немецкой эстетики и критики.

По своему характеру выписки Жуковского напоминают конспект, составленный из основных положений крупнейших представителей немецкой эстетики. Русский поэт выбирает из сочинений Бутервека, А. Шлегеля, Жан-Поля, Шиллера, Гердера, Клингера мысли о сущности поэзии, о классическом и романтическом в искусстве, о духе народной поэзии, часто без всяких изменений записывая их. По всей вероятности, это была предварительная работа, о чём свидетельствует общее название, предпосланное выпискам — «Планы прозаические».

Жуковский оформляет их в определенную систему, что проявляется в характерной буквенно-цифровой нумерации. В конспекте чередуются и непосредственные планы на русском языке (см., например, начало, озаглавленное «Бутервек»), и выписки на немецком (разделы «Шлегель», «Жан-Поль», «Шиллер», «Клигер»), и своеобразные планы-конспекты (история поэзии), и, по всей вероятности, самостоятельные резюме (см. «Zusätze»), и система мыслей-афоризмов (Herder. 148). Всё многообразие этих материалов говорит о творческом осмыслении автором конспекта многочисленных произведений, о попытке создать новый «экстракт» из немецкой эстетики.

Этот тип чтения-осмысления вообще был присущ Жуковскому, который еще в период начального самообразования обосновал необходимость и значимость «экстрактов», где чужое становится своим, выписки дополняются собственными мыслями. Подобные экстракты концентрировали впечатление от прочитанного и отражали определенную созвучность мыслей, изложенных читателем, и размышлений Жуковского-поэта. Таким образом, подобные конспекты-экстракты становились вехами эстетического и творческого развития их автора.

Уже при первом взгляде на эти выписки обнаруживается их очевидная связь с материалами библиотеки Жуковского. Во-первых, большинство из них соответствует отчеркнутым и подчеркнутым местам в соответствующих сочинениях. Во-вторых, поэт не только пользуется при конспектировании книгами из своей библиотеки, но и точно фиксирует сам процесс чтения: выписывает только то, что особенно привлекло его внимание во время знакомства с произведением. Пометы в книгах как бы фильтруются в конспекте: из множества отмеченных во время чтения мыслей Жуковский выписывает одну, итоговую, или же составляет из нескольких экстракт, пытаясь выявить самую суть позиции критика. Конспект — отражение впечатлений Жуковского-читателя, но в более концентрированном и концептуальном виде.

При работе над конспектом Жуковский использует следующие издания из своей библиотеки:

- 1) Bouterwek Friedrich. Aesthetik. Th. 1—2. Leipzig, 1806;
- 2) Schlegel August. Ueber dramatische Kunst und Literatur. Th. 1. Heidelberg, 1817;
- 3) Richter Jean Paul. Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig. Bdn. 1—3. Stuttgart, 1813;
- 4) Schiller Fr. Sämmtliche Werke. Bd. 8, Th. 2. Stuttgart und Tübingen, 1813;
- 5) Herder I. G. Sämmtliche Werke. Bdn. 1—33. Tübingen, 1805—1810;
- 6) Klinger Fr. Werke. Th. 1—12. Königsberg, 1809—1815².

Большинство из этих сочинений было приобретено Жуковским в течение 1815—1817 гг.³ К этому же времени относится и обострённый интерес поэта к немецкой литературе вообще, к эстетике в частности. В его письмах и дневниках можно найти впечатления от чтения Бутервека⁴, записи о встречах с Клингером⁵, проект издания «собрания переводов из образцовых немецких писателей»⁶, куда предполагалось включить отрывки из Гердера, Шиллера, Тика, Жан-Поля, Якоби, Шлегеля, Гёте и др., в том числе из произведений, упоминающихся в конспекте. Таким образом, 1818 г. является апогеем занятий Жуковского немецкой эстетикой, отражением чего служат как пометы в книгах, так и обнаруженные выписки.

Сравнение выписок с пометами Жуковского во время чтения указанных сочинений позволяет говорить о полном их тождестве. Так, например, все выписки в разделе «Шлегель» соответствуют отчёркиваниям и подчёркиваниям в первой части соч. А. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе» (с. 11, 13, 18—19, 20, 22—24). Столь же точно совпадают выписки в разделе «J. Paul» с пометами в его «Подготовительной эстетике» (с. 1, 6, 8, 11, 16,

² К сожалению, это имевшееся и описанное при поступлении издание соч. Клингера в настоящее время отсутствует в библиотеке Жуковского (собрание НБ ТГУ): списано по специальному акту 1930 г.

³ Об этом см. наши замечания в основном тексте статьи. О времени появления в библиотеке Жуковского соч. Гердера см.: Реморова Н. Б. В. А. Жуковский — читатель и переводчик Гердера. — БЖ, ч. 1, с. 152—153.

⁴ См. письма А. И. Тургеневу от 16 апреля 1814 г. и 4 августа 1815 г. (Письма к А. И. Тургеневу, с. 114, 151). Кстати, в библиотеке Жуковского сохранился экземпляр сочинений Бутервека («Gedichte von Friedrich Bouterwek. Reutlingen», 1803), о котором идет речь в письме от 4 августа. О нем же вспоминал позднее А. И. Тургенев (см.: Тургенев А. И. Хроника Русского. — Дневник. М.—Л., 1964, с. 218, запись от 10/28 июня 1841 г.). Эта книга интересна тем, что на с. 11 имеется следующая запись на французском языке: *Le bonheur consiste dans la vertu qui aime et dans la science qui éclaire.* (Счастье состоит в добродетели, которая любит, и в науке, которая просвещает). Эта запись имела для обоих друзей совершенно определенное значение, о чем они и пишут.

⁵ Об этом: Смоляни О. А. Клингер в России. — Уч. записки ЛГПИИ им. А. И. Герцена. Т. 32, ч. 2, 1958, с. 47—48.

⁶ См. письмо Д. В. Дашкову от 1817 г. — РА, 1868, № 4—5, с. 837—843.

34, 35, 110—111, 117—122, 135, 1014—1017). В разделах «Schiller» и «Herder. 3» эта связь не менее очевидна: все выписки сделаны из статей, привлечших внимание Жуковского-читателя. У Шиллера Жуковский, как и во время чтения, выделяет статью «Ueber Bürgers Gedichte» (О стихотворениях Бюргера); у Гердера — три первых статьи девятнадцатого тома⁷: «Ueber Ossian und die Lieder der alten Völker» (Об Оссиане и о песнях древних народов), «Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst» (О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии) и «Vorrede zu den Volksliedern und deren Zweignung» (Предисловие к народным песням и их изучению). Словно документально отмечая эту связь выписок и чтения, поэт в некоторых случаях прямо в тексте конспекта указывает страницу сочинения (см. разделы «J. Paul», «Schiller», «Herder» — 1,101; 1,156; 1,158 и т. д.).

Что касается раздела, озаглавленного «Klinger», то материал для него Жуковский взял из диалога «Weltmann und Dichter» (Светский человек и поэт), входящего в девятый том указанного издания сочинений Клингера. Выписки соответствуют тексту с. 283—288. Этот диалог — размышление немецкого писателя о природе творчества, об уединении и светской жизни поэта — привлек Жуковского прежде всего своей эстетической проблематикой. Трудно сказать, как выписки Жуковского соотносились с его чтением сочинения Клингера, но и этот раздел органично связан с общим содержанием конспекта.

Особый интерес представляет 16 пункт конспекта, названный «Zusätze». Эти «добавления», завершающие раздел «J. Paul» и предваряющие раздел «Schiller», не имеют прямого соответствия в произведениях этих авторов, хотя цифра 220 должна была бы, как во всех других случаях, указывать страницу цитируемого сочинения. Тщательный просмотр всех упоминаемых в конспекте произведений не дал никаких результатов, зато «добавления» оказались дословным переложением на немецкий язык отрывков из статьи Жуковского «О поэзии древних и новых» (Вестник Европы, 1811, № 3, с. 181—202). Жуковский сделал сжатое изложение своих размышлений о соотношении древних и новых (см. с. 185—190, 194), выразив всё это в 17 предложениях. Для наглядности приводим параллельный текст конспекта и статьи:

Конспект

Die Poesie der Alten originell, sinnlich, unabsichtlich, die Poesie der Neuern nachahmend, betrachtend, absichtlich.

Статья

Поэзия древних оригинальная, чувственная, несопряженная ни с какими посторонними видами; поэзия новых подражательная, занимающая размышления, сопряженная с видами посторонними (с. 185).

⁷ Отсюда, вероятно, и цифра 3 в названии раздела «Herder. 3».

Die Alten dichteten auf Veranlassung. Religion, Spiele, Feste. Homer, Alcece, Pyndar, Aeschilus.

Die Neuern angeschlossen an die Alten; ihr Ton, ihre Formen, ihre Versarten angenommen.

Die gelehrte Erziehung des Dichters; die Kenntnisse nicht durch Sinne und eigene Beobachtung, sondern durch Büchern und Mittheilung.

Сравнение можно продолжить, и станет ясно, что Жуковский свои «Zusätze» основывал непосредственно на статье 1811 г. Возможно, конечно, что у «Zusätze» и статьи есть какой-то общий источник, но все исследователи, пытавшиеся отыскать его, обычно говорили о типологической общности статьи Жуковского и шиллеровской статьи «О наивной и сентиментальной поэзии». Это указание, на наш взгляд, принижает самостоятельность теоретического мышления Жуковского в этой статье. Выдвинув три принципа рассмотрения поэзии древних и новых, автор статьи по существу из «многообразных точек зрения» пытается представить «предмет наш» взору «со многих сторон и в большой ясности» (с. 181). Точка зрения Шиллера на равных входит в статью, что подчёркивается специально (его слова заключены в кавычки и комментируются автором: «говорит Шиллер»). Характерно, что в конспекте Жуковский воспроизводит эту шиллеровскую мысль. Ср.:

Конспект

Die Alten wirken durch lebendige Gegenwart, die Neuern durch Idee.

Статья

«Первые,— говорит Шиллер,— трогают нас простотою, верным изображением чувственного, живым представлением воображению нашему предметов; последние трогают нас идеями» (с. 189).

Сам жанр «Zusätze» предполагал самостоятельные дополнения, собственные мысли, и автор, вероятно, выразил по-немецки свои более ранние, но не потерявшие для него значения идеи. Во

Наконец древние стихотворствовали всегда по некоторому особенному побуждению. Религия, народные игры и праздники воспламеняли вдохновение стихотворца, и в них обретал он предметы для песней. Рапсодии Гомеровы не были читаемы, их слушали на пиршествах и собраниях торжественных. Альцей своею лирою столь же служил отечеству, как и оружием. Гимны Пиндаровы гремели в Олимпии, в Дельфах, на играх Истмийских и Немейских; а Есхил и последователи его посвятили музу свою тому божеству, во славу которого отправляемы были Дионисии и Ленеи (с. 186—187. Подч. мною.— А. Я.).

<...> и формы, найденные нами в произведениях древних, сохранили мы и в своих; и способы выражения, и тон, и механизм стихов, все заимствовано нами от Греков и Римлян (с. 187).

Ученость наших поэтов, и знание о вещах, почерпаемое не из собственного рассматривания оных, но по большей части из книг и посредством изустного предания, имеет особенное влияние на их стихотворство и дает ему направление совсем иное (с. 187).

всяком случае связь «Zusätze» со статьёй «О поэзии древних и новых» очевидна и заслуживает особого внимания.

Остается пока неясным источник двух последних разделов (л. 15 об.—17), представляющих собой краткое изложение истории поэзии и 22 афоризма о поэте и поэзии. Если для предпоследнего раздела источником может быть любое сочинение по истории поэзии, а Жуковский лишь сделал его конспект, то у последнего раздела есть указание на совершенно определенный источник — Herder. 148. Но, к сожалению, все наши разыскания по установлению источника ни к чему не привели: ничего подобного нет в 33-томном собр. соч. Гердера, находящемся в библиотеке Жуковского, нет указаний на эти афоризмы Гердера и в работах, посвященных его творчеству. Не удалось найти их источник и в журнале Гердера «Адрастее», указание на который есть в письме к Д. В. Дашкову: «Гердер. <...>. Из Адрастее»⁸. Трудно сказать, что может означать цифра 148, вынесенная в заглавие. Несомненно одно: все выписки продолжают работу Жуковского читателя сочинений немецкой эстетики и критики и в совокупности с пометами в книгах дают представление об эстетической позиции поэта этого периода.

В центре конспекта Жуковского стоит прежде всего проблема «искусства и время». Русский поэт, всматриваясь в размышления крупнейших представителей немецкой эстетики, пытается понять направление новейшей поэзии, выявить её соотношение с древней. У каждого из авторов он выделяет как итоговую мысль о духе новейшей поэзии: «Новейшая поэзия не имеет простоты, истинности и совершенства формы древней, но более глубокости для чувств и мыслей» (Бутервек); «Поэзия древних была поэзией обладания, наша — поэзия томления» (Шлегель); «Романтическое есть прекрасное без ограничения или прекрасная бесконечность» (Жан-Поль) — все эти положения получают в «Zusätze» своё завершение. Жуковский сравнивает «два мира», ищет точки соприкосновения и различия древних и новых. Отталкиваясь от изысканий немецких критиков в области истории поэзии, Жуковский по существу развивает их идеи о «классическом» и «романтическом» в искусстве.

Вторая проблема, получившая развитие в конспекте, — это проблема сущности поэтического искусства, его значения в жизни общества. Выделив в разделе «J. Paul» подзаголовком «Поэтическое искусство» эту проблему, Жуковский, как и при чтении «Vorschule der Aesthetik», обращает особое внимание на мысли Рихтера о великой силе искусства. Вслед за ним он подчёркивает особую миссию поэзии, которая поддержка и опора в жизни общества, «рука сильнейшая», которая «может петь о том, чего никто не отважится сказать в трудные времена».

⁸ РА, 1868, № 4—5, с. 842.

Выписав этот гимн поэзии, Жуковский развивает своё понимание искусства с помощью идей и мыслей Шиллера, Гердера и Клингера. В этих разделах возникает важная мысль о сущности истинной поэзии. Каждый из этих разделов Жуковский начинает словами, подчеркивающими важность этой мысли: «Poesie» (раздел «Schiller»), «Volkslieder» (раздел «Herder»), «wahre Dichtergeit» (раздел «Klinger»). Характерно, что большое внимание он уделяет размышлениям о народной поэзии. В 18 пункте (раздел «Schiller») Жуковский выписывает шиллеровское определение народного поэта, а затем в 19—23 пунктах раздела «Herder» это определение получает своё развитие. Причем показательно, что 18 пункт начинается словом *Volksdichter*, а 23 пункт этим словом заканчивается. И в первом, и во втором случае это понятие связано с именем Гомера. Возникает внутреннее единство этих шести разделов.

Жуковский в эпоху народности русской литературы, буквально только завершив работу над переложением «Слова о полку Игореве», внимательно всматривается в гердеровские определения народной поэзии. «Какая это была бы сокровищница для поэта и оратора, для философа», «Национальные песни, которые распевает и распевал народ,— вот откуда можно узнать его склад мышления, язык его чувств», «песни — архив народов, сокровищница их науки и религии, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре», «она (народная поэзия.— А. Я.) была подобна цветку, раскрывающему своеобразие каждого народа, его языка и страны, его дел и предрассудков, страстей и дерзаний, его музыки и его души» — все эти последовательно отмеченные в книге и перенесённые в конспект мысли создают целостное представление о важнейшей эстетической проблеме времени.

Небольшой по объёму раздел «Klinger» развивает мысли об истинной поэзии в иной плоскости. Жуковский возвращается к вопросу, волновавшему его ещё в 1810-е гг. — о поэте в свете и уединении. В статьях «Писатель в обществе» (1808), «Кто истинно добрый и счастливый человек?» (1808), в переводе соч. Христиана Гарве «Об обществе и уединении» Жуковский пытается понять степень зависимости писателя от света, но в большей степени акцентирует момент этический, опираясь на идеи немецких моралистов. Сочинение Ф.-М. Клингера привлекло внимание Жуковского, вероятно, тем, что автор придал этому вопросу эстетическую заостренность. В диалоге «Светский человек и поэт» Кlinger более диалектичен в решении вопроса о связи поэта и общества. Он утверждает, что «поэт может и должен жить с людьми, потому что он является поэтом только благодаря им — только благодаря тому, что касается их», «ему не чуждо ничто человеческое, он должен иметь ключ к тайне, потому что всё, что он пишет, он связывает с человеческим сердцем». Вместе с тем Кlinger предостерегает поэта от светской суеты, которая создаёт опасность для

его «моральной силы». Автор диалога призывает поэта, не изменяя своему предназначению и таланту, «оглядеться вокруг себя, чтобы доставить сердцу новый материал», быть более трезвым в отношении к окружающему. Тема поэта и поэзии обретает в этих размышлениях новый уровень осмысления. Жуковский обращает внимание на общие проблемы творчества, вслед за Клинггером выделяет проблему ответственности художника перед жизнью.

Своеобразным логическим итогом темы поэта и поэзии являются 22 афоризма Гердера, завершающие весь конспект. Не имея возможности сравнить их с источником, трудно говорить о характере их отбора, степени обработки и т. д. Но несомненно одно: Жуковский с помощью Гердера высказывает здесь своё представление об искусстве, о его значении в жизни общества, о его предмете, о личности поэта, о некоторых проблемах творчества. Характерно, что, начав текст афоризмов писать по-немецки, Жуковский уже с 7 афоризма даёт их русский перевод, подчёркивая тем самым их особую созвучность своим идеям и настроениям.

Таким образом, можно говорить о внутреннем единстве всех выписок Жуковского, об определенной их логике. Если первые три раздела, включая «Zusätze», дали представление о духе новейшей поэзии, выявили проблему соотношения древних и новых, прочертили основные линии истории поэзии, то следующие разделы раскрыли более глубоко представление немецкой эстетики о народной поэзии, о типе современного художника. Проблема романтического искусства обретает своё эстетическое обоснование.

Вслед за авторами прочитанных сочинений Жуковский отмечает тяготение новой поэзии к бесконечному, задушевность чувства, бестелесность фантазии, созерцательность мысли в ней, замечает, что новая поэзия — поэзия томления. Опираясь в основном на достижения предромантической немецкой эстетики и критики, просветительской в своей основе, Жуковский вместе с тем разделяет понимание искусства как моральной силы общества. Он выписывает у Жан-Поля мысль о поэзии, противостоящей духу эгоизма и расчёта, отмечает у Шиллера идею прославления морального с помощью эстетического, настойчиво подчёркивает у Гердера его размышления о нравственной силе народной поэзии, выделяет у Клинггера рассуждение о сохранении поэтом моральной силы во всей её чистоте. Индивидуалистическим тенденциям романтизма противопоставит просветительская вера в нравственную силу поэзии. Неслучайно большинство гердеровских афоризмов, переведённых Жуковским, посвящены проблеме нравственности в искусстве, а 15 афоризмов, выявляя «благодеятельное», «общепольное», «возвысительное» «спасительное» в творениях искусства, говорят об искусстве, создания которого «во времена нравственного падения поднимают добродетель в силе и достоинстве, и во дни эгоизма распалаяют сердца добром». Всмотриваясь в эстетику романтического искусства, Жуковский вместе с тем во многом

остаётся верен принципам просветительства. Эстетическое и этическое сопряжены в его размышлениях об искусстве.

Сравнение этих выписок Жуковского с его предшествующими подобными опытами, в частности с «Конспектом по истории литературы и критики» (1804—1811), позволяет сделать некоторые интересные наблюдения. Жуковский развивает многие идеи «Конспекта», он вновь возвращается к проблеме свободы творчества, пристально всматривается в споры о подражании в искусстве. В этом отношении «Конспект», статьи периода «Вестника Европы» и выписки из произведений немецкой эстетики и критики — звенья единого процесса формирования эстетической позиции Жуковского.

Вместе с тем очевидны различия этих двух документов эстетического развития поэта. Во-первых, бросается в глаза эстетическая переориентация Жуковского. На смену представителям классицистической эстетики, прежде всего Лагарпу, Баттё, Мармонтелю, приходят деятели немецкого Просвещения и «штюрмеры». Жуковский пристально всматривается в ранние романтические веяния, пытаясь особенно выделить принцип эмоционального искусства. Во-вторых, меняется эстетическая проблематика. Если в «Конспекте» Жуковский вслед за классицистами особое внимание уделял теории литературных родов, то выписки свидетельствуют о внимании русского романтика к важнейшим проблемам эстетического содержания новой поэзии. Он пытается уже в той или иной мере осмыслить законы творчества, национальные и исторические особенности поэзии.

Жуковский в 1818 г. прежде всего делает попытку понять тенденции новейшей поэзии, пришедшей на смену классицизма. Явление романтической поэзии воспринимается им как потребность эпохи. Выписки из немецкой эстетики и критики способствовали самоопределению русского романтика. В совокупности с пометами в книгах из его библиотеки они свидетельствуют о сознательной и целенаправленной эстетической ориентации Жуковского. Вместе с тем характер отбора материала, проявившийся в выписках, демонстрирует органическую связь размышлений Жуковского с поисками формирующейся русской романтической эстетики. Так, пристальное внимание к проблеме древних и новых было связано с общими спорами в русской критике и журналистике о соотношении объективного и субъективного в искусстве. Статьи Вяземского, Бестужева, Сомова, Катенина, Гнедича и др. остро поставили вопрос о предмете поэзии, о характере подражания в искусстве. В полемике вокруг «унылого романтизма» Жуковский занял свою оригинальную позицию. Как справедливо заметил исследователь, он «понимал, что надо, по словам Гёте, «более обратиться к объекту»⁹.

⁹ Ионин Г. Н. Державин и Жуковский. — Русская литература, 1975, № 4, с. 72.

Опираясь на достижения просветительской идеологии, Жуковский разделял основные положения романтической эстетики. Наследие предромантической и романтической немецкой эстетики и критики в лице таких ее ярчайших представителей, как Гердер, Шиллер, Клинггер, Жан-Поль, Август Шлегель, вполне отвечало многим его устремлениям. Утверждение поэзии как важнейшей моральной силы общества («поэзии в высоком смысле, то есть соединенной с нравственностью...») ¹⁰, идеи народности и историзма соответствовали его поэтической деятельности. В эстетике Жуковского органично синтезировались некоторые кардинальные идеи просветительского осмысления искусства и формирующейся европейской эстетики романтизма. В этом своеобразном синтезе — секрет особой эстетической позиции Жуковского.

Таким образом, выписки Жуковского из немецкой эстетики и критики интересны прежде всего как материал для уяснения эстетической ориентации русского поэта в 1820-е гг., для выявления некоторых моментов его эволюции. В этом смысле они органическая часть материалов библиотеки Жуковского, наглядное воплощение его читательских интересов и принципов.

¹⁰ Запись в дневнике от июня 1816 г. — Цит.: Гофман М. Л. Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926, с. 142.

Раздел II

В. А. ЖУКОВСКИЙ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТВОРЧЕСТВО Ж.-Ж. РУССО В ВОСПРИЯТИИ ЖУКОВСКОГО

Среди крупнейших писателей мира, оказавших влияние на Жуковского, Ж.-Ж. Руссо занимает одно из первых мест. Можно с уверенностью сказать, что творчество Руссо явилось не просто катализатором, но и генератором многих идей первого русского романтика. Об этом в частности свидетельствуют хранящиеся в библиотеке поэта произведения Руссо, многие из которых буквально испещрены пометами и развернутыми маргиналиями Жуковского.

Столь внимательное изучение знаменитого французского мыслителя и художника, просветителя и педагога было явлением весьма закономерным не только для Жуковского. Творчество Руссо оказало несравненное по силе и длительности влияние на русскую литературу и культуру¹. С половины XVIII века и до 40-х годов XIX в., как указывал ещё В. В. Сиповский, — имя Руссо не сходит со страниц русских журналов², его произведения с жадностью читаются и энергично переводятся на русский язык³.

Колоссальное значение этого великого писателя заключается прежде всего в том, что в его творчестве поставлены кардинальные проблемы личности и общества, народа и характера правления, соотношения природного и общественного начал в человеке, роли цивилизации и науки в жизни общества и др. Особое место среди деятелей Просвещения, определившее сложность и противоречивость мировоззрения Руссо (в котором глубоко сочетаются воинствующий демократизм, диалектико-материалистические прозрения в понимании человека и общества, значительные эстетические открытия, черты явно выраженной социальной утопии), обусловило силу притяжения и одновременного отталкивания от

¹ См.: Розанов М. Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. Т. 1, М., 1910; Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX в. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Трактаты. М., 1969, с. 555—604.

² Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Спб., 1910, т. 1, вып. 2, с. 638.

³ О переводах произведений Руссо на русский язык см.: Резанов В. И., с. 425—428.

Руссо, различное его восприятие революционной, либеральной и консервативной частью русского общества. Это же объясняет и очевидную эволюцию русского руссоизма.

Общеввропейские события конца XVIII в. и прежде всего Великая Французская революция вызвали неизбежные изменения в восприятии и истолковании Руссо. Ожидая от революции обещанного просветителями «царства разума» и получив взамен «идеализированное царство буржуазии» (Энгельс) с буржуазной юстицией вместо провозглашенного равенства, передовые русские люди переживали глубокое разочарование. Они не могли смириться с тем, что «разумное государство» и «общественный договор» Руссо на практике приобрели совершенно иной, подчас противоположный смысл. Более того, русские люди, так же как и многие соотечественники Французской революции (Сен-Симон, Фурье, с одной стороны, и Б. Констан, м-м де Сталь — с другой), смотрели на ее результаты через призму бонапартистской диктатуры и захватнических войн Наполеона. Все это обусловило уже в начале XIX в. неизбежную переоценку в истолковании Руссо, особенно его политического радикализма.

Вместе с тем интерес к творчеству Руссо не упал и отношение к нему оставалось различным. Однако на первый план для многих русских людей, особенно деятелей дворянского либерального лагеря, выступил нравственно-этический аспект руссоизма. И это не было случайным. Руссо поднял нравственное достоинство человека на небывалую высоту, он несравненно обогащает представление о человеке, утверждая в противоположность рационализму XVII и XVIII вв. в нравственном чувстве не только специфическую духовную деятельность, наряду с умом и волею, но основу духовной жизни вообще⁴. Это позволило Руссо по-новому подойти к такой важнейшей проблеме философии истории и одновременно этики, как проблема детерминированности и свободы действия отдельного индивида, что было одним из центральных вопросов философии на протяжении многих веков. По сравнению с механистическим материализмом XVIII в. и в полемике с ним Руссо пытается найти новое обоснование свободы.

Свобода естественного нравственного чувства, не связанная якобы с материальными условиями общества, — важнейший для Руссо стимул общественной деятельности человека. Поскольку подлинный источник нравственного сознания, с точки зрения Руссо, в самом человеке, он придает колоссальное значение воспитанию личности, высвобождению в ней первобытной природной основы от наносного влияния собственного мира. Его трактаты и особенно романы «Новая Элоиза», «Эмиль», «Исповедь» давали в этом отношении огромный материал. То есть к началу

⁴ См.: Асмус В. Ф. Жан-Жак Руссо. М., 1962, с. 11. Ср.: Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо, изд. 2-е, М., 1974, с. 63.

XIX в. (и на протяжении 20—30-х годов), когда в процессе переоценки результатов Французской революции и просветительской идеологии с неимоверной силой вновь выдвинулась проблема человека, нравственно-этический аспект руссоизма воспринимается русскими людьми с особым интересом. Так относились к автору «Новой Элоизы» в Тургеневском кружке, куда входил молодой Жуковский и где, по свидетельству В. М. Истрина⁵, царил культ Руссо. «Новую Элоизу» здесь читали и перечитывали, её содержание члены кружка применяли к самим себе и находили каждый в обстоятельствах своей жизни сходство с тем или другим положением, описанным Руссо. Андрей Тургенев, ближайший друг Жуковского, записывает в дневнике: «Новая Элоиза» будет моим *code de morale* во всем — в любви, в добродетели, в должности общественной и частной жизни. Сегодня читал её сначала в своем вчерашнем мрачном расположении; чувствую ещё сильнее свое недостойнство, сравнивая. Но мало-помалу начал я чувствовать отраду, когда пришло мне учиться из нее мыслить и чувствовать. Руссо! Память твоя всегда остается пламенной в сердцах, которые ты разгорячил тихим огнем чувства и добродетели! ... Буду ее перечитывать»⁶. То есть для Андрея Тургенева «Новая Элоиза» интересна прежде всего своей нравственно-этической стороной, как своеобразный учебник жизни («учиться <...> мыслить и чувствовать»).

Увлекался «Новой Элоизой» и Александр Ив. Тургенев. Так, будучи в Геттингене 6 июня 1803 г., он записывает в своем дневнике: «Сегодня начал снова читать «Новую Элоизу»; уже нет того живого чувства, я не разделяю прежних ощущений. Но вместо того, я больше вхожу в автора, понимаю мысли его и нахожу новые, которых сперва я не мог заметить»⁷. Эти новые мысли, по всей видимости, не оставляют Тургенева. В сентябре того же года он пишет: «Никогда я не проводил ещё в Геттингене такого вечера! вскричал я, покидая Элоизу. Пусть слова эти напоят мне теперешнее состояние души моей, о Руссо, Руссо! Ты ещё никогда не был для меня то, что ты теперь»⁸. Слушая «с утра до вечера» лекции по метафизике и истории, Тургенев стремился «по два часа в день употреблять на «Новую Элоизу» (запись от 23 ноября 1803 г.)⁹. Или через месяц: «И опять об Элоизе, опять о Руссо!... В Париже непременно познакомлюсь с Дефонтемом; попрошу его, чтоб он повел меня в тот дом, где он бывал с Руссо»¹⁰.

⁵ Истрин В. М. К биографии Жуковского (по материалам архива бр. Тургеневых). — ЖМНП, ч. XXXII, 1911, с. 205—237.

⁶ Архив братьев Тургеневых. Спб., 1911, вып. II, с. 87. Андрей Ив. Тургенев берет у Руссо меланхолический эпиграф к своей элегии. См.: Резанов В. И., с. 564.

⁷ Архив братьев Тургеневых, вып. II, с. 236.

⁸ Там же, с. 250.

⁹ Там же, с. 236.

¹⁰ Там же.

Эта атмосфера поклонения Руссо, характерная для Андрея и Александра Тургеневых, весьма близких Жуковскому по своему мироощущению, захватила и молодого Жуковского, который много раз обращался к творчеству великого французского писателя. Об этом свидетельствуют записи в дневниках, письма разных лет, творчество и замыслы отдельных переводов из Руссо. Однако наиболее реальным и конкретным источником для суждения об отношении Жуковского к Руссо является, как указывалось, его библиотека, к изучению материалов которой по интересующей нас теме мы и переходим.

ОПИСАНИЕ ПОМЕТ. ДАТИРОВКА ЧТЕНИЯ

— 1 —

В библиотеке Жуковского (Онегинская коллекция) хранится женевское собрание сочинений Руссо¹¹ 1782 г., внимательно прочитанное поэтом. В конце первого тома, в генеральном оглавлении всего 12-томного издания, Жуковский делает пометы, которые говорят, по всей видимости, о предполагаемом плане изучения и чтения Руссо. Прямой чертой иногда с прибавлением знаков —, =, +, *n*, означающих и разную степень важности, и различный характер использования материала, Жуковский пометает 35 произведений Руссо. То есть пометы в оглавлении говорят о том, что поэт с самого начала (а Жуковский, как правило, начинает чтение того или иного произведения с изучения оглавления) предполагает фронтальное исследование творчества Руссо. Присматриваясь к пометам в оглавлении, мы можем сделать следующие предположения. Подчеркивание, значок = (чаще перед названием произведения и даже после него) и буква *n* (после названия) относятся, по всей видимости, к произведениям, которые заинтересовывают Жуковского в наибольшей мере. Так пометаются в оглавлении трактаты «О происхождении неравенства» (т. I), «О науках» (т. VII), «Письмо к Даламберу» (т. VI), «Прогулки одинокого мечтателя» (т. X). Очевидно, их Жуковский собирался не только тщательно изучить, но и частично перевести (может быть, это означает буква *n*).

Значок × перед подчеркиванием и *n* (в конце названия) тоже характеризуют повышенный интерес к произведению и указание на необходимость использовать его в дальнейшем (выписки, переводы отдельных частей). Так помечены VI и V тома, содержащие «Эмиль», «Исповедь» (т. X), «Левит Ефраимский» (т. VIII). Просто подчеркиванием и значком *n* означаются произведения, которые нужны были Жуковскому только для перевода, очевидно, как заин-

¹¹ Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau. T. 1—12. Genève, 1782.

тересовавшие его образцы стиля. Так помечены «Письма к Саре», «Королева-причудница», не содержащие помет, но вошедшие в состав задуманного им издания переводов избранных произведений Руссо (см. ниже). Очевидно, к оглавлению Жуковский обращался неоднократно, постоянно пересматривая свой план чтения. Некоторые произведения, вначале подчеркнутые, он зачеркивает, признавая их по каким-то причинам менее обязательными для себя. Как правило, эти вычеркнутые Жуковским произведения помет не содержат (например, «Письма к де Бомону» (VI т.), «Очерк о происхождении языков» (VIII т.), некоторые драматические произведения (VIII т.). Исключение составляют лишь такие произведения, как «Отрывок из проекта вечного Мира г. аббата де Сен-Пьера» и «Суждение о вечном Мире» (XII т.). Эти произведения содержат пометы, но, как будет указано, читались они Жуковским значительно позже.

Таким образом, пометы в оглавлении дают уже определенное представление о степени его заинтересованности различными произведениями Руссо, однако абсолютизировать значение этих помет вряд ли целесообразно. Так, например, в оглавлении тома II и III, куда входит «Новая Элоиза», никак не выделены Жуковским, вместе с тем это произведение испещрено его замечаниями.

Но об одном пометы в оглавлении говорят достаточно убедительно — о большом интересе Жуковского к Руссо, о намерении изучить его достаточно полно и широко использовать в своем творчестве.

Знакомство с процессом и характером чтения Жуковского и с последующими творческими планами поэта подтверждает это.

Назовем произведения, содержащие большое количество помет и, следовательно, заинтересовавшие Жуковского в большей мере. Это трактаты «О происхождении неравенства» (т. I), «О науках» (т. VII), «Новая Элоиза» (т. II, III), «Эмиль» (т. IV, V), «Письмо к Даламберу» (т. VI), «Исповедь» (т. X), «Отрывок из проекта вечного Мира г. аббата де Сен-Пьера» и «Суждение о вечном Мире» (т. XII). Совершенно отсутствуют пометы в VIII и IX томах, содержащих музыкальные и драматические произведения. Все пометы сделаны карандашом. Это, как правило, отчеркивания целых абзацев, отдельных предложений на полях, вертикальной или волнистой линиями, иногда угловой чертой \perp , выделяющей кусок текста, подчеркивание отдельных слов и фраз в тексте. Кроме того, в книгах много знаков, характерных для Жуковского-читателя: —, + и общеупотребительные: NB, знак вопроса, знак восклицания, чаще всего эти знаки относятся к отчеркнутым кускам текста. Но что самое ценное для нас — это множество записей Жуковского, относящихся к подчеркнутым мыслям из Руссо, сделанных тем же карандашом, как правило, на французском языке. В них запечатлены глубокие раздумья поэта о прочитанном, полемика с автором или утверждение и развитие его

мыслей. Свод помет Жуковского, особенно расшифрованные маргиналии, дают новый материал, важный для характеристики отношения Жуковского к Руссо, и вместе с этим углубляют наше представление об общественной и эстетической позиции Жуковского. Пометы будут приведены ниже, как нам представляется, в последовательности изучения Жуковским отдельных произведений.

— 2 —

Первый вопрос, который стоит перед исследователем этого обширного материала,— вопрос о датировке чтения. Мы располагаем целым рядом данных, свидетельствующих о том, что подавляющее число помет было сделано Жуковским в самый ранний период его творческого самообразования, в период 1800—1806 годов. Факт очень раннего знакомства Жуковского с произведениями Руссо отмечен уже исследователями. В. И. Резанов, говоря об участии Жуковского в Дружеском литературном обществе, отмечает близость его «Речи о страстях» «с известными положениями Руссо»¹². Р. В. Иезуитова указывает на ещё более раннее знакомство Жуковского с великим французским писателем: «Поэт знакомился с сочинениями Руссо ещё в годы своего обучения в Благородном пансионе»¹³. Материалы библиотеки поэта не только подтверждают, но и уточняют это мнение. В пользу раннего чтения Руссо (1800—1806 гг.) можно привести следующие аргументы. Во-первых, на титульном листе VII тома (куда входит среди других произведений первый трактат Руссо «О науках») рукою Жуковского написано: «Vasile de Joukovsky, Moscou, 1800, Prix 125 goubles». Это могло быть датой приобретения и начала чтения произведений Руссо. Во-вторых, для установления более или менее точной датировки имеют большое значение и отдельные записи поэта, сделанные в книгах. Так, на последней стр. X тома Жуковский записывает: «Утро — рабочее чтение. После обеда — расписание рабочего дня Жуковского. Возможно, имеется в виду да — чтение и *речь*» (выделено нами — Ф. К.). Это — своего рода *речь* «О страстях», которую поэт готовил для выступления в Дружеском обществе в 1801 г. и которая, как указывает В. И. Резанов, свидетельствовала о знакомстве с Руссо. В первом томе, на нижнем форзаце неразборчивая надпись по-французски карандашом.

N 1 и 2 pour les passages pour le journal
pour les sentimens

¹² Резанов В. И., с. 185—186.

¹³ Это же отмечает в цитированном соч. В. М. Истрин. Ср.: Иезуитова Р. В. Жуковский в Петербурге. Л., 1976, с. 19.

N 3 pour les passages pour le journal
N 4 pour les refl. <зачеркнуто 1 сл.> et <нрзб.>
Под этой надписью читается следующее:

N° pour les passages, le journal, les remarques
pour les relations et le journal
pour les extraits

Скорее всего, это перечень необходимого количества тетрадей, который набросал Жуковский вместе с «Росписью во всяком роде лучших книг...», относящейся к 1805 г.¹⁴, где Руссо фигурирует неоднократно (в разделе «Воспитание» — «Эмпль», в разделе «Романы» — «Новая Элоиза», в «Смеси» — различные произведения и письма). Характерно, что в разделе «Политика» нет Руссо. Это очень точно, как мы увидим, отражает характер чтения Жуковского, которого волнуют прежде всего нравственно-философские, этические и эстетические идеи Руссо. В-третьих, к 1805—1806 годам относится замысел Жуковского издания избранных переводов из Руссо. В бумагах поэта сохранился план задуманных переводов, свидетельствующий не только о хорошем знании Руссо, но и об определенной предварительной подготовке. В намеренных для переводов списках значатся наряду с другими «Рассуждение о науках», «Рассуждение о неравенстве», отрывки из «Новой Элоизы» и «Эмиля». Можно предположить, что внимательное чтение женевского издания Руссо предшествовало переводу и в определенной мере подготавливало его¹⁵. О том, что Жуковский в самом начале 800-х годов внимательно читает Руссо, свидетельствует также его ближайший друг Андрей Тургенев, который в письме к нему (начало 1802 г.) рассказывает о своей беседе с Е. М. Соковниной. «Я сказал, — пишет Тургенев, — что ты переводишь Вольтера; она: «А он обещал мне, что никогда не будет любить Вольтера». Я: «Он, поверьте, совсем его не любит, а Руссо его *наставник*»¹⁶. Об этом же говорит и другое письмо Андрея Тургенева к Жуковскому: «Ты должен быть доволен...

¹⁴ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 5 об. См.: Резанов В. И., с. 250.

¹⁵ Жуковский предполагал издать несколько томов переводов сочинений Руссо на русский язык. Для первого тома он наметил такие произведения: 1. Рассуждение о науках. 2. Рассуждение о неравенстве. 3. Письмо к д'Аламберу. 4. О театральном подражании. 5. Левит Ефраимский. 6. Письма к Саре. 7. Королева-Причудница. 8. Письма и мысли (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 17, л. 1). Далее этот план несколько меняется; на следующем листе читаем: О науках, Письмо к д'Аламберу, Уединенные прогулки мечтателя, Некоторые письма и мысли (зачеркнуто), О хозяйстве, О дуэлях, О самоубийстве, О воспитании, Прогулка на озере, Путешествие по горам.

В рукописях Жуковского сохранились черновики только трех из названных переводов: О науках, Левит Ефраимский, Письма к Саре (ф. 286, оп. 1, ед. хр. 17, л. 4—24) и четыре письма: два неполных к Дидро и два к Верну (ф. 286, оп. 1, ед. хр. 18, л. 32—34). Ср.: Резанов В. И., с. 567—586.

¹⁶ ИРЛИ (Архив братьев Тургеньевых), ф. 309, ед. хр. 4759. Выделено мною. — Ф. К.

есть укромный уголок, да Руссо в руках — а у тебя все это есть»¹⁷. И, наконец, ещё один аргумент в пользу раннего чтения женевского издания Руссо. В письмах А. И. Тургеневу, где, как правило, поэт говорит о прочитанных и приобретенных книгах, Руссо упоминается как писатель уже во многом осмысленный (см., например, письма от января 1806 г. или от января 1808 г.)¹⁸.

Таким образом, все приведенные факты позволяют предположить, что чтение указанного сочинения Руссо относится к периоду 1800—1808 годов. Это было примерно в то же время, когда Жуковский читал «Созерцание природы» Бонне, «Французскую философию XVIII в.» Лагарпа, произведения Кондильяка, когда центральные проблемы нравственной философии, эстетики и этики были обращены к человеку, к идеям нравственного самообразования, гражданского долга, формам эстетического выражения внутреннего мира личности. В это время было прочитано большинство произведений Руссо. Однако и впоследствии Жуковский еще неоднократно мог обращаться к женевскому изданию, имея в виду другие, ранее не прочитанные или не достаточно осмысленные произведения. Но это касается лишь отдельных произведений, о которых будет сказано особо.

ТРАКТАТ РУССО «СПОСОБСТВОВАЛО ЛИ ВОЗРОЖДЕНИЕ НАУК И ИСКУССТВ ОЧИЩЕНИЮ ПРАВОВ?»

— 1 —

По всей видимости, Жуковский начал читать многотомное женевское издание с «Трактата о науках» (первого произведения Руссо), который вошел в VII том. Об этом свидетельствует не только указанная надпись на нем: «Basile de Joukovsky, Moscou, 1800», но и характер помет. Поскольку это было самым ранним чтением Жуковского и начинающий поэт еще только искал систему самообразования и систему чтения (об этом говорят и приведенные выше дневниковые записи на форзацах I и X томов) — на «Трактате о науках» несколько отличная система знаков: здесь почти нет отчеркиваний, преимущественное подчеркивание в тексте опорных слов, к которым обычно относятся записи Жуковского. Таких подчеркиваний 14 и всем им соответствуют замечания на полях — чаще всего маргиналии, в двух случаях

¹⁷ Там же. Ср.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918, с. 49. Выделено мною. — Ф. К.

¹⁸ Письма к А. И. Тургеневу, с. 22, 42.

знак вопроса и один раз NB с двумя восклицательными знаками. Более того, Жуковский-читатель в нескольких случаях ставит над тем или иным словом цифры 1, 2, 3 — под которыми на полях следует соответствующая надпись. Впоследствии в своем чтении от этой системы нумерации Жуковский отказывается, охотнее использует отчеркивания, значки «+», «—», а подчеркивания приобретают несколько иной характер (см. чтение «Трактата о происхождении неравенства»). Приведем полностью все пометы на первом трактате Руссо*.

Discours sur les Sciences
et les Arts

р. 27. Le rétablissement des Sciences et des Arts a-t-il contribué à épurer ou à corrompre les mœurs? Voilà ce qu'il s'agit d'examiner. Quel parti dois-je prendre dans cette question? Celui <...> qui convient à un honnête homme qui ne sait rien, et qui ne s'en estime pas moins.

?

с. 10. Возрождение Наук и Искусств очищению или же порче нравов способствовало? Вот что предстоит нам рассмотреть. Чью сторону должен я принять в этом вопросе? Ту, <...> которая подобаet порядочному человеку, если он ничего не знает, но не теряет из-за этого <...> уважения к себе**.

с. 11. Ce n'est point la Science que je maltraite, me suis-je dit: c'est la Vertu que je défends devant des hommes vertueux.

La vertu n'est-elle point aussi une science?

Не Науку я оскорбляю,— сказал я самому себе,— Добродетель защищаю я перед людьми добродетельными.

<Разве добродетель не является такой наукой?>

р. 28. C'est un grand et beau spectacle le voir l'homme <...> dissiper, par les lumières de sa raison, les ténèbres dans lesquelles la nature l'a voit enveloppé <...>

Сколько величественно и прекрасно зрелище, когда мы видим, <...> как рассеивает он <человек> светом своего разума мрак, коим окутала его природа <...>

L'Europe étoit retombée dans la barbarie des premiers âges.

Quel sens donne-t-il ici au mot barbarie?

с. 11. Европа уже опять впадала в варварство первых веков.

<Какой смысл он здесь придает слову barbarie?>

* Автор благодарит А. С. Янушкевича, О. Б. Кафанову, Н. Е. Разумову, принявших участие в подготовке к печати обширного материала помет В. А. Жуковского.

** Русский текст дается по изданию: Жан-Жак Руссо. Трактаты. М.: Наука, 1979. Перевод А. Д. Хаютина.

p. 29. Bientôt les Sciences suivrent les Lettres; à l'Art d'écrire se joignit l'Art de penser <...>

c. 11. Вскоре за литературою последовали науки: к искусству писать присоединилось искусство мыслить <...>

Tandis que le Gouvernement et les loix pourvoient à la sûreté et au bien-être des hommes assemblés; les Sciences, les Lettres et les Arts <...> étouffent en eux le sentiment de cette liberté originelle pour laquelle ils sembloient être nés, leur font aimer leur esclavage et ne forment ce qu'on appelle des peuples policés. Le besoin éleva les Trones; les Sciences et les Arts les ont affermis.

c. 12. В то время, как Правительство и Законы обеспечивают безопасность и благополучие объединившихся людей, Науки, Литература и Искусства <...> подавляют в них чувство той исконной свободы¹, для которой они, казалось бы, рождены; заставляют их любить свое рабское состояние и превращают их в то, что называется цивилизованными народами². Необходимость воздвигла троны, Науки и Искусства их укрепили³.

p. 29. ...les Sauvages de l'Amérique <...> n'ont jamais pu être domptés.

c. 12. <...> дикарей Америки <...> так и не удалось покорить.

d'imaginer

<воображать>

1. Je voudrais bien savoir ce que c'est qu'une liberté originelle? Elle ne peut exister dans une société <нрзб.>, car chaque société a un esclavage plus ou moins grand. Il faut donc être totalement isolé pour conserver sa liberté <нрзб.> individu, et ne devient une <нрзб.> de <нрзб.> ou de l'esclavage.

2. [Et] au lieu de l'esclavage il faudrait mettre conventions mutuelles ou l'ordre social.

3. Et la revolution française?

<1. Я очень хотел бы знать, что такое исконная свобода? Она не может существовать в <нрзб.> обществе, так как каждое общество обладает большим или меньшим рабством. Нужно быть, таким образом, совершенно изолированным, чтобы сохранить свою исконную свободу, чтобы она не столкнулась со свободой <других> и не стала <причиной> <нрзб.> или рабства.

2. Вместо рабства нужно было бы установить обоюдные соглашения или социальный порядок.

3. А французская революция?>

Les bêtes feroces sont encore plus indomptables.

<Дикие звери еще более непокорны.>

p. 30. Heureux esclaves, vous leur devez <...> en un mot, les apparences de toutes les vertus sans en avoir aucune.

Qu'il seroit doux de vivre parmi nous, si la contenance extérieure étoit toujours l'image des dispositions du cœur <...>

Mais tant de qualités vont trop rarement ensemble, et la vertu ne marche gueres en si grande pompe.

<...> счастливые рабы, вы им <дарованиям> обязаны <...>. Одним словом, дарования дают вам видимость всех добродетелей, хоть вы и не обладаете из них ни одною¹.

Как было бы приятно жить среди нас, если бы внешность всегда выражала подлинные душевные склонности <...>. Но сколь многие качества слишком редко оказываются вместе, и добродетель едва ли шествует с такою пышною свитой².

p. 31. On n'ose plus paroître ce qu'on est; et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société, placés

1. Ceux qui ne sont point vertueux ont au moins l'apparence de vertu: c'est leur rendre hommage. L'homme qui n'est que poli est méprisable, mais la politesse elle-même est digne de notre estime. Entre les hommes polis on trouve des criminels raffinés, mais les criminels féroces; les grands criminels ne sont que dans la foule des hommes abrutis par l'ignorance.

2. Il y a deux sortes d'hypocrisie. L'une n'est qu'un moyen de nos mauvais desseins, l'autre — de notre difformité. La première est un crime, la seconde est la honte du crime et peut être le premier pas à sa ruine.

<1. Те, кто совсем лишены добродетели, имеют, по крайней мере, ее видимость: нужно воздать им должное. Человек только вежливый неприятен, но вежливость сама по себе достойна уважения. Среди людей вежливых находим утонченных преступников, но преступников жестоких, больших преступников — только в толпе людей огрубевших от невежества.

2. Есть два вида притворства. Один — не что иное как средство наших дурных намерений, другой — нашего уродства. Притворство первого вида есть преступление, второго — стыд за преступление и может быть первым шагом к его уничтожению.>

Les usages sont uniformes, mais les contraintes ne les sont pas.

dans les mêmes circonstances, feront tous les mêmes choses si des motifs plus puissans ne les en détournent.

с. 13. Люди уже не решаются казаться тем, что они есть, и при таком постоянном принуждении эти люди, составляющие стадо, именуемое обществом, поставленные в одинаковые условия, будут все делать то же самое, если только более могущественные причины их от этого не отвратят.

р. 32. Les haines nationales s'éteindront, mais ce sera avec l'amour de la Patrie.

с. 13. Национальная вражда угасает, но вместе с нею угасает и любовь к Отечеству.

р. 33. <...> nos ames se sont corrompues à mesure que nos Sciences et nos Arts se sont avancés à la perfection <...> les maux causés par notre vaine curiosité sont aussi vieux que le monde.

с. 14. <...> наши души развратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства. Нет, <...> беды, вызванные нашим ненужным любопытством, стары, как мир.

р. 34. Mais après les Ovides, les Catulles, les Martials, et cette foule d'Auteurs obscenes, dont les noms seuls alarment la pudeur, Rome, jadis le Temple de la Vertu, devient le Théâtre du crime <...>.

с. 15. Но после Овидиев, Катуллов, Марциалов и этой толпы непристойных писателей, одни имена которых возмущают стыдливость, Рим, бывший когда-то храмом добродетели, превращается в театр преступлений <...>.

Tout ce que la débauche et la corruption ont de plus honteux <...> le concours de tous les crimes de plus atroces; voilà ce qui forme le tissu de l'Histoire de Constantinople; voilà la source pure d'où nous sont émanées les Lumieres dont notre siccle se glorifie.

Chacun est poli à sa maniere.

<Обычай однообразны, но принуждения не таковы. Каждый вежлив по-своему.>

C'est à dire il y avait moins d'occasions d'étaler son patriotisme, mais s'il ne pouvait agir en dehors il agirait dans l'interieur. C'est l'affaire du gouvernement de l'exciter et de l'alimenter.

<То есть имелось меньше случаев выставить напоказ свой патриотизм, но если он не мог действовать вовне, то проявился бы внутри. Дело правительства — вызывать и поддерживать его.>

Peut-être, mais les sciences et les arts n'ont pas contribué à la corruption; il faut chercher une autre cause.
NB!!

<Может быть, но науки и искусства не способствовали испорченности, надо искать другую причину.>

Il faut chercher dans <нрзб.> du temps les genies des auteurs.

<Нужно искать в <особенностях> времени склонности авторов.>

Et on appelle cela source?

с. 15. Все, что в разврате и испорченности есть самого постыдного, <...> вот что образует основу истории Константинополя; вот он, чистый источник, из которого просочились к нам знания, конми кичится наш век.

р. 37. Quelques sages <...> ont résisté au torrent général et se sont garantis du vice dans le séjour des Muses. Mais qu'on écoute le jugement que le premier et le plus malheureux d'entre eux portoit des Savans et des Artistes de son temps:

«J'ai examiné <...> les Poètes, et je les regarde comme des gens dont le talent en impose à eux-mêmes et aux autres, qui se donnent pour sages, qu'on prend pour sages, qu'on prend pour tels et qui ne sont rien moins <...>»

с. 17. Некоторые мудрецы, правда, противостояли общему потоку и убереглись от порока в обители Муз. Но послушайте, какое суждение высказал первый и самый несчастный из этих мудрецов о художниках своего времени: «Я изучил <...> поэтов, и смотрю на них как на людей, чье дарование вводит в заблуждение их самих и других: они выдают себя за мудрецов, их считают таковыми, но они менее всего мудрецы»

р. 39. Socrate avoit commencé dans Athènes. le vieux Caton continua dans Rome de se déchaîner contre ces Grecs artificieux et subtils qui séduisoient la vertu et amolissoient le courage de ses concitoyens <...>

с. 17. Сначала Сократ в Афинах, за ним Катон старший в Риме обрушились на этих коварных греков, которые создавали соблазны для добродетели и ослабляли мужество своих сограждан.

р. 41. Voilà comment le luxe, la dissolution et l'esclavage ont été de tout le chatiment des efforts orgueilleux que nous avons faits pour sortir de l'heureuse ignorance où la sagesse éternelle nous avoit placés.

с. 19. Вот каким образом роскошь, распущенность и рабство во все времена становились наказанием за все исполненные гордыни попытки выйти из счастливого неведения.

р. 42. Le défaut de leur origine ne nous est que trop retracé dans leurs objets.

...Sans les injustices des hommes, à quoi serviroit la Jurisprudence?

с. 19. Порочное их <наук и искусств> происхождение даже слишком наглядно открывается перед нами в том, чему они служат. <...> Не будь людской несправедливости, зачем понадобилась бы нам юриспруденция?

<И это называется источником?>

Est-ce qu'Athènes était <vicieuse>, quand <elle était> condamnée à mort sociale?

Est-ce qu'il faut juger de la philosophie par les Sophistes, des lumières par les <нрзб.>, de la vertu par les vicieux?

<Были ли Афины <порочны>, когда <они были> обречены на социальную смерть?

Нужно ли судить о философии по софистам, о просвещении по <нрзб.>, о добродетели по порочным?>

L'objet des sciences et des arts n'est pas de séduire la vertu et d'amollir le courage.

<Целью наук и искусств не является соблазнять добродетель и ослаблять мужество.>

<Надписи стертые.>

La jurisprudence est le contrepoids de l'injustice.

<Юриспруденция является противовесом несправедливости.>

Уже в первом трактате Руссо, как считают исследователи¹⁹, в полной мере проявились радикально-демократические воззрения будущего автора «Общественного договора». Заостряя внимание на отрицании буржуазного прогресса, служащего господствующим классам и оторванного от нужд трудящегося человечества, Руссо парадоксально отрицает роль наук и искусств и цивилизации вообще. С другой стороны, уже в первом своем трактате Руссо разошелся с просветителями-энциклопедистами (хотя сам был участником Энциклопедии) во взгляде на просвещение как главное средство преобразования действительности. Его мировоззрению свойственны диалектико-материалистические черты. Вместе с тем миропонимание Руссо представляет собой сложный клубок противоречий. Идеализируя первозданную «естественную природу» и патриархальные нравы, Руссо метафизически противопоставил природу цивилизации. Его воззрениям присущи свойства социальной утопии.

Пометы на трактате Руссо «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» в значительной мере проявляют либерально-просветительскую позицию Жуковского, его неприятие, с одной стороны, радикально-демократических воззрений Руссо, а с другой, социально-утопических взглядов автора трактата «О науках». Жуковский, как показывают его пометы (и характер перевода), не воспринимает радикально-демократических воззрений Руссо, он словно не замечает горькой иронии последнего и со всей серьезностью защищает науки и искусства от нападок автора трактата. В этом отношении Жуковскому близок Карамзин, который в «Аглае» 1796 г. опубликовал полемическую статью «Нечто о науках, искусствах и просвещении». Здесь, споря с Руссо, и, конечно не принимая его общественного радикализма, Карамзин последовательно отстаивает великое историческое значение наук. Просвещение для него — палладиум благонравия. Важнейшей из наук Карамзин считает мораль («альфа и омега всех наук, всех искусств»)²⁰, и самый прогресс ему представляется прежде всего как прогресс нравственный.

Глубоко солидаризируясь с идеями либерального французского просвещения, Жуковский вслед за Карамзиным провозглашает прочную веру в исторический прогресс, в силу знаний. Он не согласен с основной посылкой Руссо и решительно возражает против положения о том, что «науки и просвещение» развращают наши души, «способствуют испорченности нравов». Он в принципе не принимает свойственное Руссо противопоставление научного и нравственного прогресса. В ответ на оговорку Руссо «не науку

¹⁹ См.: Алексеев-Попов В. С. О социальных и политических идеях Жан-Жака Руссо. — В кн.: Руссо Жан-Жак. Трактаты. М., 1969.

²⁰ Аглая, кн. 1, 1796, с. 67.

я оскорбляю ... добродетель защищаю я перед людьми добродетельными», — Жуковский замечает: «Разве добродетель не является такой наукой» (с. 27). Слова «наука» и «добродетель» подчеркнуты Жуковским. Этим он лишний раз снимает противопоставление Руссо. Примерно так же парировал Руссо и Карамзин, признавший мораль «альфой и омегой» *всех наук*. Постигание этой важнейшей науки для Жуковского имело по крайней мере две стороны. Во-первых, приобретение широких знаний о природе и человеке, в том числе о нравственности. Сам Жуковский внимательно читает моралистов — Энгеля, Гарве, Снелля, сосредоточивается на нравственных проблемах истории и философии (так он читает Бонне, Кондильяка, Юма). С другой стороны, научное постижение добродетели немислимо для Жуковского без огромного труда самопознания, без строгого анализа своего собственного характера с целью нравственного становления, нравственного самоусовершенствования. Этим заполнены дневники и письма юноши-поэта начала 1800 годов. Это — важнейший мотив его раннего художественного творчества. «Не познав себя не исправишь своих недостатков. Буду замечать себя по частям и потом из сих частных замечаний сделаю общее заключение», — записывает он в дневнике от 4 июля 1805 г.²¹ И еще раньше, от 1804 г., об этом же читаем: «...разбери себя ... этот разбор необходим для предохранения твоего от многих ошибок в жизни»²². Или в письме к А. И. Тургеневу от августа 1805 г.: «Я... должен возвысить, образовать свою душу и сделать все, что могу для других... А для себя будем полезны своим благородством, образованием души своей. *Наше счастье в нас самих*»²³. Это, как известно, стало главным мотивом творчества Жуковского.

Интересно и парадоксально то, что все эти мысли, как мы увидим ниже, во многом родственны автору «Эмилия», оказавшему значительное влияние на молодого Жуковского. И самое главное — они отвечали внутренним убеждениям Руссо, его концепции личности. Это внутреннее противоречие между трактатом Руссо и его «Новой Элоизой», «Эмилем» и «Исповедью» почувствовал уже Карамзин. Жуковскому не понятны и для него не приемлемы глубокие социальные корни парадоксов женеvского мудреца. Но он улавливает противоречивость позиции Руссо. Вот почему он не воспринимает сарказма Руссо уже на первых страницах трактата, где с налетом иронической патетики Руссо славит человека, который «выходит из небытия при помощи собственных своих усилий и... рассеивает светом своего разума *мрак, коим окутала его природа*» (подч. Жуковского, с. 28). Ирония Руссо направлена здесь в адрес д'Аламбера, составителя введения к Энциклопедии. Жуков-

²¹ Дневники, с. 13.

²² Там же, с. 8.

²³ Письма к А. И. Тургеневу, с. 1. Выделено мною. — Ф. К.

ский, по всей видимости, склонен разделить мнение д'Аламбера (см. подчеркивание Жуковского на с. 28). Это особенно важно потому, что, как говорят исследователи, именно в этих словах налицо влияние на Руссо просветительской философии истории (в лице Вольтера и Кондильяка) во многом, как видно, импонирующей Жуковскому. Примером невосприятия острой иронии Руссо, направленной против буржуазной цивилизации, является характер перевода Жуковского. В его бумагах, как указывалось, сохранилась часть перевода «Трактата о науках»²⁴. Приведем следующий отрывок.

Руссо

Peuples policés, cultivez-les <les talens>: heureux esclaves, vous leur devez ce gout délicat et fin dont vous vous piquez; cette douceur de caractère et cette urbanité de moeurs qui rendent parmi vous le commerce si liant et si facile; en un mot, les apparences de toutes les vertus sans en avoir aucune. (p. 29—30).

Цивилизованные народы, развивайте дарования: счастливые рабы, вы им обязаны этим нежным и тонким вкусом, которым вы кичитесь, этой кротостью характера, благоразумной сдержанностью нравов, которые делают общение между вами столь тесным и легким, одним словом, дарования дают вам видимость всех добродетелей, хоть вы и не обладаете из них ни одной. (Выделено мною. — Ф. К.) (с. 12).

Очевидно, что в переводе Жуковского пропадает отрицательная, саркастическая направленность мысли Руссо. Это же проявляется и при чтении Жуковским «Трактата о науках». Он ставит знак вопроса против рассуждения Руссо, который говорит, что займет сторону так называемого порядочного человека, который «ничего не знает, но не теряет из-за этого ни в какой мере уважения к самому себе». У Жуковского, проповедующего колоссальный, планомерный труд самообразования, это утверждение не может не вызвать сомнения (с. 27). С этим связана и другая особенность восприятия Жуковским Руссо. Он последовательно спорит с автором трактата всякий раз, когда тот пытается идеализировать дикость и первобытное состояние человека и общества. Так, в качестве примера свободных людей Руссо приводит дикарей Америки, которые не носят одежды, живут лишь тем, что приносит охота, и никак не могут быть покорены. «В самом де-

Жуковский

образуйте их, народы просвещенные! Им вы обязаны снм тонким и нежным вкусом, которым так превозноситеся, сею кротостию характера, любезностию, нравами, столь привлекательными в союзе общественном. (Выделено мною. — Ф. К.)

²⁴ ГПБ, ф. 286, ед. хр. 17, л. 4.

ле,—заключает Руссо,—какое ярмо можно наложить на людей, которым ничего не нужно» (с. 29). «Дикие звери ещё более непокорны»,—с иронией замечает на полях Жуковский. Не улавливая свободолюбивого пафоса Руссо, Жуковский непокорность дикого человека никак не может принять за эталон нравственности. «Большие, настоящие преступники,—парирует Жуковский,—находятся среди тупой и невежественной толпы» (с. 30).

В высшем своем смысле наука о добродетели должна быть направлена, с точки зрения Жуковского, на общественное служение: «Надобно сделаться человеком, надобно прожить недаром, с пользою, как можно лучше. Я нынче гораздо сильнее чувствую, что я не должен пресмыкаться в этой жизни, что должен возвыситься, образовать свою душу и сделать все, что могу для других»²⁵. Не случайно Жуковский записывает 29 мая 1806 г. понравившуюся ему мысль Вольтера: «La véritable vertu consiste à faire de toutes ses facultés l'emploi dont il résultera le plus de bien pour les hommes»²⁶ и замечает по этому поводу: «Вот правило, которого никогда не должно выпускать из виду».

Признавая добродетель наукой, Жуковский несколько иначе, нежели Руссо, решает проблему соотношения разума и чувства. Руссо отталкивается от просветительского культа разума, он осуждает рационализм как систему. Здесь в определенной мере сказалась сила мыслителя, диалектико-материалистические черты его воззрений. Однако принципиальное противопоставление мысли и чувства в трактате «О науках» снижало значение больших вопросов, поставленных автором. Нравственное пачало, живущее в человеке, по мысли Руссо, не зависит ни от разума, ни от рассудка. Чувство первичнее разума и неизмеримо больше его по значению. Развитие культуры и наук, думает Руссо, подавляет в человеке это врожденное нравственное чувство и естественные страсти, следовательно, оно вредно.

Жуковскому в принципе чуждо противопоставление мысли и чувства. Здесь проявилась некоторая близость к рационалистической культуре XVIII в., что определенным образом сказалось на своеобразии его эстетики.

Говоря о необходимости самопознания, Жуковский утверждал: «Без размышления себя не узнаешь»²⁷. Высоко ценя чтение как средство развития души, он требовал «не упускать ни одного случая к размышлению»²⁸. Однако признавая значение разума, русский поэт вслед за Руссо не в разуме, а в чувстве видит основу душевной деятельности личности. Поэт неоднократно утверждал, что «ум не тверд, ограничен, что ошибаться есть его натура».

²⁵ Письма к А. И. Тургеневу, с. 11.

²⁶ Дневники, с. 30—31. Истинная добродетель состоит в употреблении своих способностей к наибольшему благу людей.

²⁷ Дневники, с. 13.

²⁸ Там же, с. 8.

«Чувство,— утверждает Жуковский,— дальновиднее и постоянное размышления»²⁹. Чувство первичнее по отношению к уму, «чувства заставляют действовать ум, а если чувства не действуют, то и ум спит».

Не переставая утверждать великую роль культуры в формировании нравственного облика человека, Жуковский как читатель Руссо все время сосредоточивается на нравственно-этическом аспекте его трактата, даже самые острые общественно-политические проблемы он воспринимает в этом плане. Так, словно не замечая гневных филиппик Руссо против цивилизации (буржуазной, прежде всего), порождающей отчуждение людей, двоедушие, притворство, Жуковский много рассуждает о притворстве и лжи, о вежливости и воспитании хороших манер. Его пометы подчас представляют собою не столько спор с Руссо, сколько развитие его мыслей в интересующем его направлении. В связи со словами Руссо о том, что нежный и тонкий вкус, кротость характера, благоразумие, сдержанность нравов — эти плоды образования создают лишь видимость добродетелей, «которые на самом деле отсутствуют», Жуковский много говорит о сущности притворства, искренности, о вежливости.

Всеми этими вопросами в связи с важнейшей для него проблемой поведения человека Жуковский интересуется постоянно. Множество раздумий на эти темы находим мы в его дневниках 1804—1806 годов.

Правила нравственности, разрабатываемые Жуковским, как показывает его чтение трактата Руссо (так же как и других произведений) и дневники, имеют прежде всего коммуникативное значение. Жуковский много пишет о правилах, рассчитанных на достижение взаимопонимания.

«Шадить самолюбие людей, не жертвуя ему ни справедливостью, ни благородством, есть обязанность человека, который не хочет зарыться в берлогу и жить с медведями»³⁰. Вот почему часто не полемизируя, а развивая мысли Руссо в нравственно-этическом аспекте, Жуковский настойчиво защищает вежливость. На полях 30 страницы трактата Руссо он пишет: «Те, кто совсем лишены добродетели, имеют, по крайней мере, ее видимость: нужно воздать им должное... вежливость сама по себе заслуживает нашего уважения». Говорить истину с грубостью и жестокостью, рассуждает, Жуковский, которыми хвалились стоики, есть «некоторым образом непозволительное самохвальство, совершенно противное той пользе, которую принести хочешь и показывающее один только эгоизм, скрытый под личиною правдолюбия». Правду, если она резка или груба, необходимо смягчить, чтобы не оскорбить другого. «Даже говоря правду, надобно быть несколько скрытым, то есть надобно правде, самой неприятной, давать такой

²⁹ Там же, с. 18.

³⁰ Дневники, с. 33.

образ, который бы не мог отвратить от нее того человека, которому ее предлагаешь. Иначе она непременно потеряет свое действие и будет некоторым образом брошена на поругание»³¹. То есть в ряде случаев некоторая «скрытность» продиктована тактом, необходимым законом вежливости. В этой связи нужно понимать и замечания о двух видах притворства (с. 30).

Коммуникативное назначение разрабатываемых Жуковским правил нравственности заключает в себе определенную полемичность, неприятие русским поэтом резкого противопоставления автором «Трактата о науках» естественного и общественного человека. Это приобретает полнейшую отчетливость в замечаниях Жуковского ко второму трактату Руссо (см. ниже).

— 3 —

Ряд помет Жуковского относится непосредственно к проблеме искусства в связи с тем, что роль искусства в цивилизованном обществе Руссо считает не менее отрицательной, чем роль науки.

Русский поэт-романтик не может согласиться с тем, что науки и искусства способствовали укреплению тронов и усилению рабства. К словам Руссо «Необходимость воздвигла троны, науки и искусства их укрепили» Жуковский делает замечание: «А Французская революция» (с. 29). То есть он приводит хорошо памятный исторический пример, противоположный тому, о чем говорит Руссо. Французская революция, предвосхищенная и идеологически подготовленная литературой Просвещения и творчеством самого Руссо, не укрепляла, как известно, монархию, а, напротив, привела к казни короля. Однако общественную роль искусства Жуковский видит прежде всего не столько в решении им социальных проблем, сколько в его высокой нравственной миссии. Вот почему утверждение Руссо «наши души развратились по мере того, как шли к совершенствованию наши науки и искусства» Жуковский воспринимает как парадокс. «Может быть,— пишет он против указанной фразы Руссо,— но науки и искусства не способствовали испорченности, надо искать другую причину» (с. 30).

Интересно, что переводит Жуковский трактат Руссо таким образом, что главный вывод автора ставится под сомнение.

...nos ames se sont corrompues à mesure que nos Sciences et nos Arts se sont avancés à la perfection (p. 33).

<...> наши души развратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства (с. 14).

Наши нравы развратились по мере возвышения наук и художеств?

³¹ Там же.

То есть утвердительное положение Руссо превращается в весьма выразительный риторический вопрос. В своем переводе Жуковский как бы пересказывает трактат как можно ближе к подлиннику, высказывая меж строк свое несогласие с автором (ГПБ, ф. 286, № 17, л. 4—7). Не соглашается Жуковский и с отрицательной оценкой Руссо античных поэтов 1 в. до н. э. Овидия, Катулла, Марциала, знаменовавших собой высший подъем культуры Рима. Для Руссо это «толпа непристойных писателей, превративших добродетельный Рим в театр преступлений» (с. 34). Жуковский подчеркивает слова *непристойных писателей*. И, очевидно, не соглашаясь с этим, на полях делает интересные замечания. «Нужно искать в особенностях времени склонности авторов» (с. 34). Мысль Жуковского о том, что литература связана со временем, её породившим, интересна в принципе, она делает его оценку литературы прошлого историчной. Это проявилось и в других аспектах осмысления античности. Жуковский не согласен с мнением Руссо о том, что спартанцы, не знавшие наук и искусств, были добродетельнее греков, а в Афинах, где процветали науки, якобы господствовал порок. «Были Афины порочны, когда <были> обречены на гражданскую смерть!» (с. 37). Он так же, как и Карамзин, не принимал традиционного противопоставления Спарты и Афин, свойственного Руссо³². А в связи со словами Платона, неточно воспроизведенными Руссо (дарование поэтов «вводит в заблуждение их самих и других — с. 37), Жуковский полемически замечает: «Нужно ли судить о философии по софистам, о просвещении по <нрзб.>, о добродетели по порочным». Своего рода обобщением отрицания аргументов Руссо является надпись Жуковского на с. 39. «Целью наук и искусств не является соблазнять добродетель и ослаблять мужество».

Все пометы Жуковского говорят не только о том, что он не принимает основного тезиса Руссо, но и о другом: парадоксальные выводы Руссо диаметрально противоположны в данном случае его собственным взглядам на искусство и литературу. Именно в это время Жуковский окончательно укрепляется в решении посвятить себя служению искусству, видя в нем огромную общественно-воспитательную, нравственную силу, без которой вынашиваемая им просветительская программа была бы неосуществима.

Среди помет Жуковского, непосредственно относящихся к вопросам искусства, некоторые имеют собственно эстетический характер.

Например, приведенное выше замечание Жуковского о том, что склонности тех или иных авторов, их призвание нужно искать в характере времени. Это замечание очень интересно, так как свидетельствует о том, что складывающаяся эстетика Жуковского, как указывалось, несла на себе определенные черты историзма. Интересна и другая пометка Жуковского, относящаяся к вопросу

³² Руссо Жан-Жак. Трактаты. М., 1969, с. 609.

о сущности искусства. На с. 29 в предложении Руссо «Вскоре за литературою последовали науки: к искусству писать (*écrire*) присоединилось искусство мыслить», Жуковский подчеркивает слово писать (*écrire*), а на полях ставит *imaginer* (воображать). То есть главный признак литературы для поэта — воображение. Без поэтического вымысла и фантазий нет поэта. Интересно сравнить перевод этого очень важного места в трактате с оригиналом.

Руссо

Жуковский

Bientôt les Sciences suivrent les Lettres; à l'Art d'écrire se joignit l'Art de penser <...> (p. 29).

Вскоре за литературою *последовали* (выделено мною.— Ф. К.) науки: к искусству писать присоединилось искусство мыслить (с. 11).

Словесность *произвела* науки. С искусством писать соединилось искусство мыслить. (Выделено мною.— Ф. К.)

То есть для русского поэта словесность — «начало всех начал». Впоследствии в статье «О басне и баснях Крылова» (1809) Жуковский пишет: «Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который *находит у себя в воображении*»³³. Говоря о непременных качествах хорошего переводчика, Жуковский на первое место ставит воображение: «...переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен необходимо иметь почти одинакое с ним воображение, одинакое искусство слога, одинакую силу в уме и чувствах <...>. Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить *заменою*... не значит ли это быть творцом?»³⁴.

О значении фантазии и фантастического элемента в творчестве Жуковский говорит неоднократно (см. напр. его «Конспект»). Неслучайно он признавал всякого рода литературные мистификации, которые считал, в противоположность Руссо, не только дозволенными, но и эстетически содержательными. «Руссо,— пишет Жуковский в дневнике,— напрасно сердится на Монтескье за то, что читатель рано или поздно откроет истину, и нимало не хотел её скрывать, а только представил под флером для того единственно, чтобы она была приятнее, он хотел произвести не уверенность, а иллюзию, которая так очаровательна во всех произведениях человеческой фантазии»³⁵.

Таким образом, пометы Жуковского свидетельствуют о большом интересе русского поэта к нашумевшему трактату Руссо, о стремлении осмыслить его основные идеи. Вместе с тем в чтении Жуковского проявилась явная полемичность в отношении к главному тезису трактата Руссо, раскрывающая различные об-

³³ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т. М.—Л., 1960, т. 4, с. 410. Выделено Жуковским.— Ф. К.

³⁴ Там же, с. 410.

³⁵ Дневники, с. 68.

щественные позиции писателей, их разное отношение к идеологии Просвещения.

Не принимая радикально-демократических взглядов Руссо, лежащих в основе отрицания им прогрессивной роли наук и искусств, Жуковский разделяет взгляды либерального крыла французских просветителей. Главное методологическое различие Жуковского и Руссо заключалось в том, что Руссо своим трактатом стремился подорвать веру в просветительство как основное средство переустройства общества и тем самым расходился с Дидро, Монтескье, Вольтером и другими энциклопедистами, взгляды которых на сущность просвещения и его роль в истории в большей мере одобрял Жуковский.

Разделяя мысль Руссо о ненужности в душе человека нравственного инстинкта, который нуждается в развитии, и считая (в период 1800—1808) автора «Новой Элоизы» и «Эмиля» своим наставником, Жуковский, как показывают его пометы, не склонен идеализировать «естественную натуру» дикого человека, утверждая, что путь человека к добродетели — сложный и трудный путь самообразования и самопознания.

Важнейшей составной частью общественной, нравственно-этической программы Жуковского являются его эстетические взгляды, некоторые черты которых проявились в его пометах. Это — высокая нравственная роль искусства, его органическая связь с эпохой. Одновременно Жуковский утверждает в художественном творчестве большую роль художественного вымысла, видя в литературе прежде всего «искусство воображать».

«РАССУЖДЕНИЕ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ОСНОВАНИЯХ НЕРАВЕНСТВА МЕЖДУ ЛЮДЬМИ»

— 1 —

Трактат «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» — наиболее зрелое исследование Руссо, в котором предпринята глубокая попытка материалистического раскрытия причин возникновения неравенства. Выражая главное требование радикальной демократической мысли своего времени, Руссо протестует против неравенства и лежащей в его основе частной собственности. Тем самым трактат «О происхождении неравенства» был направлен против основ не только феодального, но и буржуазного и любого основанного на частной собственности общества. Революционные черты трактата Руссо, лежащий в основе его протест против социального и политического угнетения, обусловили высокую оценку произведения классиками марксизма-ленинизма. Вместе с этим в трактате Руссо проявилась

противоречивость и очевидные утопические черты его мировоззрения.

Жуковский читает трактат Руссо с большим вниманием, хотя и очень своеобразно. Более 30 отчеркиваний прямой и волнистой (означающей сомнение) линиями, целый ряд знаков: «+» (означающий одобрение, приятие), «—» (означающий главную или важную идею автора, которую Жуковский-читатель далеко не всегда принимает), общеупотребляемые знаки NB и ?; 24 подчеркивания отдельных строк или слов, содержащие, как правило, мысли, представляющиеся начинающему поэту важными, но не бесспорными. К ним чаще всего относятся его замечания на полях. Но самое главное, что говорит о внимательном и творческом характере чтения знаменитого трактата Руссо, это 17 записей на полях, в том числе и развернутых суждений. Внимательно прочел Жуковский не только сам трактат, но и примечания к нему, в которых содержатся пять интересных маргиналий и некоторые пометы (отчеркивания волнистой линией, NB).

Характер помет, активная читательская реакция свидетельствуют о том, что Жуковского преимущественно привлекают нравственно-этический и естественно-исторический аспекты выраженных Руссо идей. Вот почему больше всего замечаний (помет) относится к первой главе, содержащей много рассуждений Руссо о естественном человеке, его исконных свойствах, как они складывались генетически в процессе эволюции. Все это очень важно Жуковскому для понимания нравственных основ человека в интерпретации Руссо. И совершенно без помет остается II глава, носящая социологический характер и содержащая в себе основу радикально-демократической концепции.

Политика тоже привлекает внимание Жуковского, но только в той мере, в какой она может соответствовать его либерально-просветительским взглядам. Так, в посвящении Женевской республике, предпосланном «Трактату о неравенстве», где автор как бы рисует программу идеального государственного устройства, Жуковского привлекают слова Руссо: «Я бы хотел, чтобы никто в государстве не мог ставить себя выше закона и чтобы никто извне не мог навязать никакого закона» (с. 32). Он отчеркивает и отмечает знаком + постоянно привлекавшую его внимание мысль просветителей, что законы, лежащие в основе государственного устройства, должны быть справедливыми, понятными и разумными. Предлагать такие законы могут только магистраты при полном согласии народа. Жуковский по-видимому, удовлетворяет мысль и о том, что подлинные законы концентрируют в себе опыт и совесть народа, они зиждятся на древней традиции, освящены временем. Поэтому законы, изменяющиеся каждый день, народ презирает.

Однако в центре внимания Жуковского отнюдь не политика, а антропологический и гносеологический аспекты поставленных

Руссо идей. Чтобы убедиться в этом, приведем пометы Жуковского на трактате о происхождении неравенства в полном объеме.

Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes, (T. I).

р. 11. Au contraire, j'aurois désiré que, pour arrêter les projets intéressés et mal conçus, et les innovations dangereuses qui perdirent enfin les Athéniens, chacun n'eût pas le pouvoir de proposer de nouvelles loix à sa fantaisie; que ce droit appartint aux seuls Magistrats, qu'ils en usassent même avec tant de circonspection; que le Peuple, de son côté, fût si réservé à donner son consentement à ces loix, et que la promulgation ne pût s'en faire qu'avec tant de solennité, qu'avant que la constitution fût ébranlée, on eût le tems de se convaincre que c'est sur-tout la grande antiquité des loix qui les rend saintes et vénérables; que le Peuple méprise bientôt celles qu'il voit changer tous les jours, et qu'en s'accoutumant à négliger les anciens usages, sous prétexte de faire mieux, on introduit souvent de grands maux pour en corriger de moindres.

+

+

Трактат о неравенстве

с. 34. Я желал бы напротив закрыть дорогу своекорыстным и плохо понятным законопроектам и опасным нововведениям, которые, в конце концов, погубили афинян, и чтобы поэтому не всякий имел возможность предлагать новые законы, когда и как ему заблагорассудится, чтобы право это принадлежало только одним магистратам; чтобы сами магистраты пользовались им весьма осмотрительно; чтобы народ, со своей стороны, был так же осторожен, когда он дает свое согласие на эти законы; чтобы обнародование могло происходить лишь с соблюдением такого рода процедуры, что прежде, чем государственное устройство было бы поколеблено, у людей было бы время убедиться, что именно великая древность законов и делает их священными и почитаемыми. Потому что народ уже скоро начинает презирать такие законы, которые на его глазах ежедневно меняются, и потому что, привыкнув пренебрегать старыми обычаями, люди часто вносят большее зло, чтобы исправить меньшее.

р. 27. C'est ainsi que les femmes commandoient à Sparte, et c'est ainsi que vous méritez de commander à Geneve. Quel homme barbare pourroit résister à la voix de l'honneur et de la raison dans la bouche d'une tendre épouse; et qui ne mépriseroit un vain luxe, en voyant votre simple et modeste parure, qui, par l'éclat qu'elle tient de vous, semble être la plus favorable à la beauté? C'est à vous de maintenir toujours, par votre aimable et innocent empire et par votre esprit insinuant, l'amour des loix dans l'Etat et la concorde parmi les Citoyens <...>

с. 38. Именно так повелевали женщины в Спарте, и так именно достойны вы повелевать в Женеве. Какой варвар мужчина может противиться голосу чести и разума в устах нежной супруги? и кто не проникнется презрением к бесплодной роскоши при виде вашего простого и скромного наряда, которому ваши личные достоинства придают такой блеск, что этот наряд уже кажется самым счастливым дополнением к вашей красоте? Именно вам надлежит поддерживать всегда вашу любезную и невинную власть и вашим тонким умом любовь к законам в Государстве и согласие между гражданами <...>.

р. 32. ...tous les progrès de l'espece humaine l'éloignant sans cesse de son état primitif, plus nous accumulons de nouvelles connoissances, et plus nous nous ôtons les moyens d'acquérir la plus importante de toutes, et que c'est en un sens à force d'étudier l'homme, que nous nous sommes mis hors d'état de le connoître.

с. 40. <...> все успехи человеческого рода беспрестанно отдаляют его от первоначального его состояния, и, следовательно, чем более накапливаем мы новых знаний, тем более отнимаем мы у себя средств приобрести самое важное из всех; так что, по мере того как мы углубляемся в изучение человека, мы, в известном смысле, утрачиваем способность его познать.

р. 33. Que mes lecteurs ne s'imaginent donc pas que j'ose me flatter d'avoir vu ce qui me paroît si difficile à voir. J'ai commencé quelques raisonnemens: j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question, que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état. D'autres pourront aisément aller plus loin dans la même route, sans qu'il soit facile à personne d'arriver au terme; car ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originale et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connoître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent.

с. 41. Пусть же мои читатели не думают, что я осмеливаюсь льстить себя надеждою, будто увидел я то, что увидеть мне кажется столь трудным. Я начал несколько рассуждений, я решился высказать несколько предположений не столько в надежде разрешить этот вопрос, сколько с намерением придать ему ясность и привести его в истинный вид. Другие легко пойдут по этому же пути, но никому не будет легко достигнуть предела, ибо это не легкое предприятие — выделить то, что врожденно и что искусственно в теперешней природе человека, и вполне познать состояние, которое больше не существует, которое, быть может, никогда не существовало, ко-

Почему же «la plus importante»?

<Почему же «самое важное»?>

торое, вероятно, не будет никогда существовать и о котором нужно все же иметь правильное представление, чтобы как следует судить о нынешнем нашем состоянии.

p. 34—35. Ces recherches si difficiles à faire, et auxquelles on a si peu songé jusqu'ici, sont pourtant seuls moyens qui nous restent de lever une multitude de difficultés qui nous dérobent la connoissance des fondemens réels de la société humaine. C'est cette ignorance de la nature de l'homme qui jette tant d'incertitude et d'obscurité sur la véritable définition du droit naturel: car l'idée du droit, dit M. Burlamaqui, et plus encore celle du droit naturel, sont manifestement des idées relatives à la nature de l'homme. C'est donc de cette nature même de l'homme, continue-t-il, de sa constitution et de son état qu'il faut déduire les principes de cette science.

с. 41. Эти исследования, которые так трудно провести и о которых так мало думали до сей поры, дают все же единственное остающееся у нас средство устранить множество затруднений на пути к познанию действительных основ человеческого общества. Это именно незнание человеческой природы и покрывает такую туманностью и мраком истинное определение естественного права: ибо идея права, говорит господин Бурламаки, и еще более идея естественного права, это, очевидно, идеи, относящиеся к природе человека. Таким образом, из этой самой природы человека,— продолжает он,— и его организации и его состояния и следует выводить принципы этой науки.

p. 36. ...il est impossible d'entendre la loi de nature, et par conséquent d'y obéir, sans être un très-grand raisonneur et un profond métaphysicien. Ce qui signifie précisément que les hommes ont dû employer pour l'établissement de la société, des lumières qui ne se développent qu'avec beaucoup de peine, et pour fort peu de gens, dans le sein de la société même.

Connoissant si peu la nature et la société s'accordent si mal sur le sens du mot Loi, il seroit bien difficile de convenir d'une bonne définition de la loi naturelle. Aussi toutes celles qu'on trouve dans les livres, outre le défaut de n'être point uniformes, ont-elles encore celui d'être tirées de plusieurs connoissances que les hommes n'ont point naturellement, et des avantages dont ils ne peuvent concevoir l'idée, qu'après être sortis de l'état de nature. On commence par rechercher les règles dont, pour l'utilité commune, il seroit à propos que les hommes convinssent entr'eux, on donne le nom de loi naturelle à collection de ces règles, sans autre preuve que le bien qu'on trouve qui résulteroit de leur pratique univercelle.

с. 42. <...> невозможно понять естественный закон и следовательно, повиноваться ему, не будучи весьма великим мастером рассуждать и глубоко

ким метафизиком: а это непременно означает, что люди должны были использовать для установления общества такие познания, которые даются только с большим трудом и лишь очень немногим людям уже в самом этом обществе.

Раз мы так мало знаем природу и так неоднозначно понимаем смысл слова «закон», то очень трудно будет прийти к соглашению относительно верного определения понятия естественного закона. К тому же все определения, которые находим мы в книгах, имеют помимо того недостатка, что они вовсе не единообразны, еще и тот, что они выводятся из множества знаний, которыми люди не обладают от природы, и из преимуществ, представленные о которых можно получить только по выходе из естественного состояния. Начинают с того, что изыскивают правила, относительно которых, для общей пользы, людям было бы хорошо согласиться между собою, а затем собранию этих правил дают название «естественный закон», ссылаясь только на благо, которое, как они полагают, произойдет от повсеместного применения этих правил.

р. 43. Je conçois dans l'espece humaine deux sortes d'inégalité, l'une que j'appelle naturelle ou physique, parce qu'elle est établie par la nature, et qui consiste dans la différence des ages, de la santé, des forces du corps, et des qualités de l'esprit ou de l'ame: l'autre, qu'on peut appeller inégalité morale ou politique, parce qu'elle dépend d'une sorte de convention, et qu'elle est établie, ou du moins autorisée par le consentement des hommes. Celle-ci consiste dans les différens privilèges, dont quelques-uns jouissent au préjudice des autres, comme d'être plus riches, plus puissans qu'eux, ou même de s'en faire obéir.

с. 45. Я вижу в человеческом роде два вида неравенства: одно, которое я называю естественным или физическим, потому что оно установлено природою и состоит в различии возраста, здоровья, телесных сил и умственных или душевных качеств; другое, которое можно назвать неравенством условным или политическим, потому что оно зависит от некоторого рода соглашения и потому что оно устанавливается или, по меньшей мере, утверждается с согласия людей. Это последнее заключается в различных привилегиях, которыми некоторые пользуются за счет других: как то, что они более богаты, более почитаемы, более могущественны, чем другие, или даже заставляют их себе повиноваться.

р. 44. De quoi s'agit-il donc précisément dans ce Discours?

О чем же именно идет речь в этом рассуждении?

Les Philosophes qui ont examiné les fondemens de la société, ont tous senti la nécessité de remon-

Mais la notion du juste et de l'injuste nous est

ter jusqu'à l'état de nature, mais aucun d'eux n'y est arrivé. Les uns n'ont point balancé à supposer à l'homme dans cet état la notion du juste et de l'injuste, sans se soucier de montrer qu'il dût avoir cette notion, ni même qu'elle lui fût utile.

с. 45. Философы, которые исследовали основания общества, все ощущали необходимость восходить к естественному состоянию, но никому из них это не удавалось. Одни не колебались предположить у человека в этом состоянии понятие о справедливом и несправедливом, не позаботившись показать ни того, должен ли он был иметь такое понятие, ни даже того, было ли оно для него полезно.

р. 45. ...il est évident, par la lecture des Livres sacrés, que le premier homme ayant reçu immédiatement de Dieu des lumières et des préceptes, n'étoit point lui-même dans cet état <...> Il ne faut pas prendre les recherches dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet <...> pour des raisonnemens hypothétiques et conditionnels, plus propres à éclaircir la nature des choses qu'à en montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font les jours nos physiciens sur la formation du monde.

с. 46. <...> очевидно, когда читасшь священные книги, что первый человек, получивший непосредственно от Бога знания и наставления, во все не был сам в этом <т. е. естественном> состоянии <...>. Мы должны принимать результаты разысканий <...> лишь за предположительные и условные рассуждения, более способные осветить природу вещей, чем установить их действительное происхождение, и подобные тем предположениям, которые постоянно высказывают об образовании мира наши натуралисты.

р. 47. ...je le supposerai conformé de tout tems comme je le vois aujourd'hui, marchant à deux pieds, se servant de ses mains comme nous faisons des nôtres, portant ses regards sur toute la nature, et mesurant des yeux la vaste étendue du ciel.

с. 47. Я предположу, что он <первобытный человек> во все времена был таким же, каким вижу я его сегодня: ходил на двух ногах, пользовался своими руками так же, как пользуемся нашими руками мы, охватывал своим взглядом всю природу и измерял взором своим обширное пространство неба.

р. 48. ...je vois un animal moins fort que les uns, moins agile que les autres, mais à tout prend-

naturelle. Donnez à l'homme de la nature à choisir entre deux jouissances: l'une au préjudice de son semblable, et l'autre sans préjudice; il choisira la dernière, et son action sera juste.

<Но понятие справедливого и несправедливого свойственно нам от природы. Дайте естественному человеку выбрать из двух наслаждений одно во вред своему ближнему, другое без вреда, он выберет последнее, и его действие будет справедливым.>

re, organisé le plus avantageusement de tous<...>
Les hommes<...>imitent leur industrie, et s'éle-
vent ainsi jusqu'à l'instinct des bêtes, avec cet
avantage que chaque espece n'a que le sien prop-
re, et que l'homme n'en ayant peut-être aucun qui
lui appartienne, se les approprie tous<...>

c. 48. <...> я вижу перед собою животное, менее
сильное, чем один, менее проворное, чем другие,
но, в общем, организованное лучше, чем какое-
либо другое <...> Люди перенимают их <живот-
ных> навыки и поднимаются таким образом до
инстинкта животных: с тем преимуществом, что
каждый вид животных обладает лишь своим соб-
ственным инстинктом, а человек, который, быть
может, не обладает ни одним принадлежащим
только ему инстинктом, присваивает себе их все
<...>

p. 50. ...il se soit éffrayé par tous les nouveaux
spectacles qui s'offrent à lui, toutes les fois qu'il
en doit entendre, ni comparer ses forces avec les
dangers qu'il a à courir.

c. 49. <...> он <первобытный человек> пуга-
ется всех новых зрелищ, открывающихся перед
ним всякий раз, когда он не может распознать,
должен ли он от этого ждать хорошего или пло-
хого в физическом отношении и не может со-
размерить свои силы с грозящими ему опасно-
стями.

p. 51. D'autres ennemis plus redoutables, et
dont l'homme n'a pas les mêmes moyens de se
défendre, sont les infirmités naturelles, l'enfance,
la vieillesse, et les maladies de toute espece<...>

c. 49. Другие враги человека, более страшные,
от которых он не может себя защитить такими
же средствами, суть естественные немощи, дет-
ство, старость и всякого рода болезни.

p. 54. Enfin, quelque utile que puisse être parmi
pous la médecine bien administrée, il est toujours
certain que si le Sauvage malade, abandonné à
lui-même, n'a rien à espérer que de la nature;
en revanche, il n'a rien à craindre que de son
mal; ce qui rend souvent sa situation préférable
à la nôtre.

c. 52. Наконец, сколь бы ни было полезно нам ис-
кусство врачевания, правильно используемое,
все же очевидно, что если больному дикарю,
предоставленному самому себе, не на кого на-
деяться, кроме как на природу, ему зато и нечего
опасаться, кроме своей болезни: это делает не-
редко его положение более предпочтительным,
чем наше.

p. 55. La nature traite tous les animaux aban-
donnés à ses soins avec une prédilection qui sem-
ble montrer combien elle est jalouse à ce droit.

Comment les hommes
peuvent-ils être des pires
parmi les animaux et les
imiter? Est-ce la nature
ne leur donna point des
moyens sûrs de se con-
server sans aucune imi-
tation?

<Как люди могут
быть худшими среди
животных и подражать
им? Разве природа не
дала им верных средств
самосохранения без вся-
кого подражания?>

с. 52. Природа обходится со всеми животными, предоставленными ее заботам, с особою нежностью, которая как бы показывает, насколько ревниво относится она к этому своему праву.

...entre les conditions sauvage et domestique, la différence d'homme à homme doit être plus grande encore que celle de bête à bête: car l'animal et l'homme, ayant été traités également par la nature, toutes les commodités que l'homme se donne de plus qu'aux animaux qu'il apprivoise, sont autant de causes particulieres qui le font dégénerer plus sensiblement.

Ce n'est donc pas un si grand malheur à ces premiers hommes, ni sur-tout un si grand obstacle à leur conservation, que la nudité, le défaut d'habitation, et la privation de toutes ces inutilités que nous croyons si nécessaires.

с. 52—53. <...> различия между людьми в состоянии диком и домашнем должны быть еще больше, чем между животными дикими и домашними, ибо, поскольку природа обходится одинаково с животным и человеком, все жизненные удобства, которые человек доставляет себе больше, чем приручаемым им животным, есть особые причины, которые вызывают более ошутимое его вырождение.

Итак, для этих первых людей не составляет столь большого несчастья, ни даже столь большого препятствия для их самосохранения—нагота. Отсутствие жилища и всех тех ненужностей, которые считаем мы столь необходимыми.

р. 55. <...> le premier qui se fit des habits ou un logement, se donna en cela des choses peu nécessaires, puisqu'il s'en étoit passé jusqu'alors, et qu'on ne voit pas pourquoi il n'eût pu supposer, homme fait, un genre de vie qu'il supportoit dès son enfance.

Seul, oisif, et toujours voisin du danger, l'homme sauvage doit aimer à dormir, et avoir le sommeil léger, comme les animaux<...>au contraire, les organes qui ne se perfectionnent que par la mollesse et la sensualité, doivent rester dans un état de grossièreté qui exclut en lui toute espece de délicatesse<...>

C'est que l'homme est donc de la faculté de comparer les choses; entre deux manières d'être qu'il a éprouvé il doit naturellement choisir la meilleure.

<Это потому, что человек обладает способностью сравнивать вещи; из двух способов существования, которые он испытал, он должен, естественно, выбрать лучший>.

с. 53. <...> первый, кто изготовил себе одежду и построил себе жилище, доставил себе эти вещи, мало необходимые, потому как до того времени он обходился без них, и мы не видим, почему бы он не мог, став взрослым, вести тот образ жизни, который он вел с самого детства.

Одинокий, праздный, всегда в непосредственной близости к опасности, дикий человек должен любить спать, и сон его должен быть чутким, как у животных <...> Напротив, те органы, которые совершенствуются лишь под влиянием изнеженности и чувственности, должны оставить-

ся в грубом состоянии; это исключает в дикаре утонченность какого бы то ни было рода <...>

p. 57. Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénueuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même, et pour se garantir, jusqu'à un certain point, de tout ce qui tend à la déranger. <...> La bête ne peut s'écarter de la règle qui lui est prescrite, même quand il lui seroit avantageux de le faire, et que l'homme s'en écarte souvent à son préjudice <...> Tout animal a des idées, puisqu'il a des sens; il combine même ses idées jusqu'à un certain point, et l'homme ne diffère à cet égard de la bête que du plus au moins <...> Ce n'est donc pas tant l'entendement qui fait parmi les animaux la distinction spécifique de l'homme que sa qualité d'agent libre. La nature commande à tout animal, et la bête obéit. L'homme éprouve la même impression, mais il se reconnoît libre d'acquiescer ou de résister <...>

с. 54. Во всяком животном я вижу лишь хитрую машину, которую природа наделила чувствами, чтобы она могла сама себя заводить и ограничить себя, до некоторой степени, от всего, что могло бы ее уничтожить или привести в расстройство. <...> Животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред <...> У всякого животного есть свои представления, потому что у него есть чувства; оно даже до некоторой степени комбинирует свои представления, и человек отличается в этом отношении от животного лишь как большее от меньшего. <...> Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно. Природа велит всякому живому существу, и животное повинуется. Человек испытывает то же воздействие, но считает себя свободным повиноваться или противиться <...>

p. 58. ...dans la conscience de cette liberté que se montre la spiritualité de son ame; car la Physique explique en quelque maniere le mécanisme des sens et la formation des idées; mais dans la puissance de vouloir ou plutôt de choisir, et dans le sentiment de cette puissance, on ne trouve que des actes purement spirituels, dont on n'explique rien par les loix de la mécanique <...> Il y a une autre qualité très-spécifique qui les distingue, et sur laquelle il ne peut y avoir de contestation, c'est la faculté de se perfectionner <...>

+

Une idée, une impression se reçoivent du dehors par les organes physiques par elles-mêmes. Mais l'attention, l'approbation, ou la reprobation que notre intelligence donne à ces idées et impressions reçues ne peuvent être physiques, car elles ne dépendent pas immédiatement de $\langle \text{нрзб.} \rangle$ physiques.

с. 54. <...> и как раз в сознании этой свободы проявляется более всего духовная природа его души. Ибо физика некоторым образом объясняет нам механизм чувств и образование понятий, но в способности желать, или точнее — выбирать и в ощущении этой способности можно видеть лишь факты чисто духовные, которые ни в какой мере нельзя объяснить, исходя из законов механики. <...> Есть другое, весьма характерное и отличающее их одно от другого свойство, которое уже не может вызывать никаких споров: это — способность к самосовершенствованию <...>

р. 60. ...les seuls biens qu'il connoisse dans l'univers, sont la nourriture, une femelle et le repos; les seuls maux qu'il craigne sont la douleur et la faim. Je dis la douleur, et non la mort; car jamais l'animal ne saura ce que c'est que mourir; et la connoissance de la mort et de ses terreurs, est une des premières acquisitions que l'homme ait faites en s'éloignant de la condition animale.

с. 55—56. Его желания не идут далее его физических потребностей, единственные блага в мире, которые ему известны,— это пища, самка и отдых, единственные беды, которых он страшится,— это боль и голод. Я говорю боль, а не смерть, ибо никогда животное не узнает, что такое умереть, и знание того, что такое смерть и ужасы ее,— это одно из первых приобретений, которое человек делает, отдаляясь от животного состояния.

<Идея, впечатление получают извне физическими органами и являются сами по себе физическими. Но внимание, одобрение или неодобрение, которыми наш ум оценивает эти полученные идеи и впечатления, не могут быть физическими, так как они не зависят от физической <нрзб.>.

Ce n'est que la mort prématurée qu'on peut craindre, c'est à dire une mort accompagnée des circonstances qui <нрзб.> ragent. Ce sont les instincts qui précèdent la mort, qui sont pénibles et non pas la mort elle-même qui n'a aucune durée. L'homme sauvage, il ne craint pas la mort parce qu'il meurt et doit mourir presque toujours par la mort naturelle, qui en elle-même n'a rien de terrible. Donc, en évitant le danger, il ne craint pas tant de perdre la vie que les douleurs et les <нрзб.> qu'elle peut représenter.

<Можно бояться только преждевременной смерти, то есть смерти, сопровождаемой обстоятельствами, которые <нрзб.> Не смерть сама по себе, не имеющая никакой длительности, тягостна, а инстинкты, которые ей противятся. Первобытный человек не боится смерти, потому что он умирает и должен умереть почти всегда естественной смертью, которая сама по себе не представляет ничего ужасного. Таким образом, избегая опасности, он не столько боится потерять жизнь, сколько боится страданий и <нрзб.>, которые смерть может представлять>

р. 61. Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main, et il est si loin du degré de connoissances, nécessaire pour desirer d'en acquérir de plus grandes, qu'il ne peut avoir ni prévoyance, ni curiosité...

Plus on médite sur ce sujet, plus la distance des pures sensations aux simples connoissances s'agrandit à nos regards<...>et il est impossible de concevoir comment un homme auroit pu par ses seules forces, sans le secours de la communication, et sans l'aiguillon de la nécessité, franchir un si grand intervalle.

с. 56. Чем больше размышляем мы по этому вопросу, тем более увеличивается в наших глазах дистанция между чистыми ощущениями и самыми несложными знаниями; и невозможно себе представить, как мог человек, только своими силами и без помощи общения с себе подобными и не подстрекаемый необходимостью, преодолеть столь большое расстояние.

р. 63. ...quelle utilité retireroit l'espece de toute cette métaphysique, qui ne pourroit se communiquer et qui périroit avec l'individu qui l'auroit inventée?<...>Et jusqu'à quel point pourroient se perfectionner et s'éclairer mutuellement des hommes<...>combien il eût falu de milliers de siècles pour développer successivement dans l'esprit humain les opérations dont il étoit capable.

с. 57—58. <...> какую пользу извлек бы род человеческий из такого рода умственного развития, которое не могло бы передаваться от одного индивидуума к другому и умирало бы вместе с тем, кто проделал его? <...> И до какой степени могли бы взаимно совершенствоваться и взаимно просвещать друг друга люди <...> Подумайте, сколько тысяч веков потребовалось, чтобы развить последовательно в человеческом уме способность производить те действия, па которые он был способен.

р. 64. La première qui se présente est d'imaginer comment elles purent devenir nécessaires; car les hommes n'ayant nulle correspondance entr'eux,

NB

Une connaissance est le résultat de l'attention, de la reflexion et du jugement. Le besoin détermine l'attention, mais l'attention finit avec le besoin. La communication précède la parole; la parole file les idées et sert à l'esprit dans les opérations. Elle lie les idées dans notre esprit qui sans elle y restera isolé, sans désignation.

<Знание является результатом внимания, размышления и суждения. Необходимость предопределяет внимание, но оно заканчивается вместе с необходимостью. Общение предшествует речи, речь низывает идеи и служит нашему уму в его операциях. Речь связывает идеи в нашем уме, который без них оставался бы изолированным, незначительным.>

ni aucun besoin d'en avoir, on ne conçoit ni la nécessité de cette invention, ni sa possibilité, si elle ne fut pas indispensable. Je dirois bien comme beaucoup d'autres, que les langues sont nées dans le commerce domestique des peres, des meres et des enfans<...>au lieu que dans cet état primitif, n'ayant ni maisons, ni cabanes, ni propriété d'aucune espece<...>

с. 58. Первая трудность, которая здесь возникает, состоит в том, чтобы представить себе, каким образом языки могли оказаться нужны, ибо если люди не имели никаких сношений между собой и никакой нужды в них, то не понятна ни потребность в этом изобретении, ни возможность его, если не было оно необходимо. Я вполне мог бы сказать, <...> что языки родились в домашних сношениях между отцами, матерями и детьми.

<...> между тем, в этом первобытном состоянии не было ни домов, ни хижин, ни какого бы то ни было рода собственности <...>

р. 65. La mere allaitoit d'abord ses enfans pour son propre besoin; puis l'habitude les lui ayant rendus chers, elle les nourrissoit ensuite pour le leur; si-tôt qu'ils avoient la force de chercher leur pâture, ils ne tarديوient pas à quitter la mere elle-même<...>L'enfant ayant tous les besoins à expliquer, et par la conséquent plus de choses à dire à la mere, que la mere à l'enfant, c'est lui qui doit faire les plus grands rais de l'invention, et que la Langage qu'il employe doit être en grande partie son propre ouvrage<...>

с. 58—59. Мать сначала выкармливала своих детей. потому что ей самой это было необходимо; а затем привычка делала их для нее дорогими—и она кормила их потому что это было им необходимо. Как только у них появлялись силы искать себе пропитание, они немедленно покидали мать <...> Так как ребенок должен объяснить все, что ему надобно, и, следовательно, ему нужно сказать матери больше, чем мать должна сказать ему, то именно ребенку нужно потратить больше всего труда на это изобретение, и язык, которым он пользуется, должен быть в значительной степени его собственным созданием.

Et où sera l'habitude? Et cette habitude n'est-elle pas elle-même ce germe des sociétés? Car pour quel autre besoin ces hommes ont pu se réunir en corps ayant si peu de désirs et d'objets de tentation; après d'être accoutumé à la société humaine, n'est-ce me semble contre nature de s'en désaccoutumer. Et comment les enfans pouvaient-ils se separer de leur mere sans aucune nécessité si ce n'est par hazard ou par quelque autre accident. Mais ces hazards et ces accidents pouvaient ne pas arriver et une société est établi.

<А где будет привычка? И где будет привычка сама по себе, не является ли она зародышем обществ? Потому что из какой другой необходимости смогли эти люди собраться в одно целое, имея так мало желаний и предметов соблазна. После того, как привыкнешь к человеческому обществу, мне кажется противоземным отвыкать от

p. 137. Note 6. Toutes les connoissances qui demandent de la réflexion, toutes celles qui ne s'acquièrent que par l'enchaînement des idées et ne se perfectionnent que successivement, semblent être tout-à-fait hors de la portée de l'homme sauvage, faute de communication avec ses semblables, c'est-à-dire, faute de l'instrument qui sert à cette communication et des besoins qui la rendent nécessaire. Son savoir et son industrie se bornent à fauter, courir, se battre, lancer une pierre, escalader un arbre. Mais s'il ne sait que ces choses, en revanche il les fait beaucoup mieux que nous qui n'en avons pas le même besoin que lui; et comme elles dépendent uniquement de l'exercice du corps, et ne sont susceptibles d'aucune communication, ni d'aucun progrès d'un individu à l'autre, le premier homme a pu y être tout aussi habile que ses derniers descendans.

с. 99. Примечание 6. Все знания, которые требуют размышления, все знания, которые приобретаются лишь путем развития понятий и совершенствуются лишь постепенно, по-видимому, совершенно недоступны для дикого человека, потому что он не общается с ему подобными, потому что, другими словами, он не располагает орудием, служащим для этого общения, и потребностями, делающими такое общение необходимым. Его знания и навыки ограничиваются умением прыгать, бегать, драться, метать камни и влезать на деревья. Но если он умеет делать лишь это, зато умеет он это делать гораздо лучше, чем мы, не обладающие теми же потребностями. А так как все его навыки зависят единственно от телесных упражнений и не могут по этой причине передаваться от одного индивидуума к другому и развиваться, то первый человек мог быть в них столь же искусен, как и самые далекие его потомки.

него. И как дети могли разлучаться со своей матерью без всякой необходимости, если это происходило не случайно или из-за какого-либо другого несчастного обстоятельства. Но эти случаи и несчастья могли не произойти, и вот общество возникло.>

Toutes les connoissances qui demandent de la réflexion et qui sont nécessaires à l'homme sauvage et isolement à sa portée. De la communication avec d'autres hommes résultent de nouveaux besoins et par conséquence de nouvelles connoissances de pure curiosité, arbitraires en outre l'homme sauvage ne peut plus les acquérir, car elles sont contraires à sa vie trop agitée, il en est trop actif et trop inactif successivement. Il exerce trop son corps, a beaucoup de besoins corporelles à contenter pour donner place à la réflexion qui demande du loisir et du recueillement paisible.

<Все знания, которые требуют размышления и нужны первобытному человеку, доступны его пониманию. Из общения с другими людьми вытекают новые потребности, а следовательно, новые знания становятся для него необходимыми. Именно необходимость предопределяет размышление. Что касается знаний из чистого любопытства, произвольных, то первобытный человек не может их приобрести, так как они противоречат его подвижной жизни; он очень активен и пассивен последовательно. Он слишком упражняет свое тело, ему

нужно удовлетворить слишком много телесных потребностей, чтобы осталось место размышлению, требующему досуга и тихой сосредоточенности.>

25 ans et la durée de sa vie en général est sept fois plus que son accroissement; donc 200 ans.

<25 лет, и длительность его жизни в целом в семь раз дольше, чем его рост, — следовательно, 200 лет.>

L'homme par la conformation de ses dents peut être classé entre les animaux carnassiers et frugivores, ses dents du devant ne sont pas <нрзб.>, c'est vrai, mais elles sont tranchantes, ce qui revient au même. Elles devorent peu d'aliment, comme celles du derrière l'écrasent parce qu'elles sont <plisseurs>.

<Человек по строению своих зубов может классифицироваться между хищными и травоядными животными. Его передние зубы не <нрзб.>, это верно, но они острые, что одно и то же. Они поглощают мало пищи, в то время как задние ее измельчают, так как они складчатые.>

Et où mettez-vous la conscience? Est-ce que la constitution sociale la détruit en autre? Est-ce que celui qui gagne en avantage par des moyens préjudiciables ne perd pas en même temps un contentement intérieur? La nature n'est jamais étouffée, mais

p. 140. Note 7. «La durée de la vie des chevaux, dit M. de Buffon, est, comme dans toutes les autres espèces d'animaux, proportionnée à la durée du temps de leur accroissement. L'homme qui est quatorze ans à croître peut vivre six ou sept fois autant de temps, c'est-à-dire, quatre-vingt-dix ou cent ans <...>

<Продолжительность жизни лошадей, — говорит г. Бюффон, — как у всех других видов животных, пропорциональна длительности их роста. Человек, которому необходимо для его роста 14 лет, может жить в 6 или 7 раз дольше, то есть до 90 или 100 лет.>

p. 141. Note 8. <...>les animaux qui ne vivent que d'herbes et de plantes <...>étant forcés d'employer beaucoup de temps à se nourrir, ne pourroient suffire à allaiter plusieurs petits, au lieu voraces faisant leur repas presque en un instant, peuvent plus aisément et plus souvent retourner à leurs petits et à leur classe <...>

<...> животные, живущие одной травой и растениями, вынужденные тратить много времени, чтобы насытиться, не могли бы прокормить многочисленных детенышей, в то время как хищники, насыщаясь почти мгновенно, могут удобнее и чаще возвращаться к своим детенышам <...>

p. 143. Note 9. Il n'y a point de profit si légitime qui ne soit surpassé par celui qu'on peut faire illégitimement, et le tort fait au prochain est toujours plus lucratif que les services. Il ne s'agit donc plus que de trouver les moyens de s'assurer l'impunité, et c'est à quoi les puissans emploient toutes leurs forces, et les foibles toutes leurs ruses.

c'est toujours un des avantages de la société policiée que d'avoir plus de moyens, d'occasions et de tentations d'être mécontent, c'est l'effect du vice que d'abrutir l'ame et la rendre insensible à la vertu.

Нет такой законной выгоды, чтобы ее не превысила выгода, которую можно получить незаконно; и вред, причиненный ближнему, всегда приносит больше дохода, чем услуги, оказываемые ему. Вопрос, следовательно, только в том, чтобы найти способ обеспечить себе безнаказанность; и именно для достижения этого могущественные используют все свои силы, а слабые — свою хитрость.

<А куда вы денете совесть? Разве общественная организация разрушает ее? Разве тот, кто добивается выгоды предосудительными средствами, не теряет в то же время внутреннего удовлетворения? Природа никогда не подавляется, но всегда одним из преимуществ цивилизованного общества будет возможность иметь больше средств, поводов и даже желаний быть довольным самим собой; и, наконец, делать зло, не будучи недовольным собой, — это результат порока, огрубляющего душу и делающего ее нечувствительной к добродетели.>

p. 144. L'homme sauvage, quand il a diné, est en paix avec toute la nature et l'ami de tous ses semblables. S'agit-il quelquefois de disputer son repas? il n'en vient jamais aux coups sans avoir auparavant comparé la difficulté de vaincre avec celle de trouver ailleurs sa subsistance; et comme l'orgueil ne se mêle pas du combat, il se termine par quelques coups de poing; le vainqueur mange, le vaincu va chercher fortune, et tout est pacifié. Mais chez l'homme en société ce sont bien d'autres affaires; il s'agit premièrement de pourvoir au nécessaire, et puis au superflu, ensuite viennent les délices, et puis les immenses richesses, et puis les sujets, et puis des esclaves; il n'a pas un moment de relâche; ce qu'il y a de plus singulier, c'est que moins les besoins sont naturels et pressans, plus les passions augmentent, et, qui pis est, le pouvoir de les satisfaire; de sorte qu'après de longues prospérités, après avoir englouti bien des trésors et désolé bien des hommes, mon héros finira par tout égorger jusqu'à ce qu'il soit l'unique maître de l'univers. Tel est en abrégé le tableau moral, sinon de la vie humaine, au moins des prétentions secrètes du coeur de tout homme civilisé.

Cela suppose donc une société, il n'y a pas de société sans intérêts contraires.

<Это, таким образом, предполагает общество, нет общества без противоположных интересов.>

NB

с. 101. Дикарь, когда ему удалось пообедать,— в мире со всею природою и друг всем ему подобным. Если порою ему приходится оспаривать свою пищу у другого, то он никогда не вступает в драку, не сравнив предварительно трудности победы с тем, насколько ему трудно отыскать пищу в другом месте; и так как гордость не играет никакой роли в этой битве, то дело ограничивается несколькими ударами кулака; победитель ест, побежденный идет на поиски добычи, и все умиротворяется. Но с человеком в обществе дело обстоит по-другому: ему нужно сначала позаботиться о том, что необходимо, потом уже об избыточном: приходят наслаждения, огромные богатства, появляются подданные, затем рабы, и нет у него ни минуты передышки. Еще более странно, что, чем менее естественны и настоятельны потребности, тем более разгораются страсти и, что еще хуже, тем больше есть возможностей их удовлетворять, так что после долгого ряда счастливых событий, поглотив множество сокровищ и обездолив множество людей, мой герой кончит тем, что станет все истреблять, пока не останется единственным господином всего мира. Такова, в общих чертах, поучительная картина если не жизни человеческой, то, по меньшей мере, тайных душевных устремлений всякого цивилизованного человека.

р. 156. Les Pongos s'assemblent autour des feux allumés par les Negres, quand ceux-ci se retirent, et se retirent à leur tour quand le feu est éteint; voilà le fait, voici maintenant le commentaire de l'observateur; car avec beaucoup d'adresse, ils n'ont pas assez de sens pour l'entretenir en y apportant du bois. Je voudrais deviner comment Battel ou Purchass <...> a pu savoir que la retraite des Pongos étoit un effet de leur bêtise plutôt que de leur volonté.

<Понго собираются вокруг костров, зажженных неграми, когда те уходят, и в свою очередь уходят, когда огонь потухает; вот факт, а вот комментарий наблюдателя: обладая большей ловкостью, они не имеют достаточно рассудка, чтобы поддержать огонь, принеся дров. Я хотел бы узнать, как Батель или Пюршас <...> проведали о том, что уход понго свидетельствует скорее об их глупости, чем об их желании.>

р. 158. Note 10. <...> l'enfant trouvé en 1694 <...> ne donnoit aucun marque de raison <...> Il fut long-temps <...> avant de pouvoir proférer quelques paroles <...> Aussi-tôt qu'il put parler, on l'interrogea sur son premier état, mais il ne s'en souvint non plus que nous nous souvenons de ce qui nous est arrivé au berceau.

Non pas un effet de bêtise, mais de ce qu'ils ne sentaient plus le besoin de rester, voyant le feu éteint qu'ils ne pouvaient pas rallumer.

<Результат не глупости, а того, что они не чувствовали более необходимости оставаться, видя потухший огонь, который они не могли вновь зажечь.>

On voit bien que la source de notre perfectibilité est noire langue. Ce sont les mots articulés qui fixent les idées dans notre mémoire. L'enfant sauvage ne pouvait pas se ressouvenir de son état passé parce qu'il n'avait pas de pensées dans la tête. Il n'avait peut être que des

idées isolées, sans aucune liaison, dont il n'avait aucun souvenir parce que ces idées n'étaient pas distinguées par des mots qui ne sont autre chose que des enveloppes des idées, leur corps, leurs signes.

<...> ребенок, найденный в 1694 г., не обладал никакими признаками разума <...> Прошло много времени, прежде чем он смог произнести несколько слов <...> Как только он смог говорить, его спросили о его прежнем состоянии, и он вспомнил не больше, чем мы помним о том, что с нами было в колыбели.>

р. 159. <...> il n'y a gueres que quatre sortes d'hommes qui faissent des voyages de long cours, les marins, les marchands, les soldats et les missionnaires <...> quant à ceux de la quatrième, occupés de la vocation sublime qui les appelle <...> on doit croire qu'ils ne se livreroient pas volontiers à des recherches qui paroissent de pure curiosité, et qui les détourneroient des travaux plus importants auxquels ils se destinent.

<...> существует четыре рода людей, совершающих дальние путешествия: моряки, купцы, солдаты и миссионеры <...> что касается принадлежащих к четвертому роду, тех, кто занят высшим призванием, то, всего вернее, они не занялись бы добровольно изысканиями, которые отвлекли бы их от более важных работ, для которых они себя предназначают.>

<Прекрасно видно, что источником нашей способности к совершенствованию является язык. Именно членораздельные слова фиксируют в памяти наши мысли. Дикий ребенок не смог вспомнить о своем прошлом состоянии, т. к. у него не было мыслей в голове. Возможно, у него не было никакого воспоминания, потому что мысли не были различимы с помощью слов, являющихся не чем иным, как оболочками мыслей, их основой, их знаками.>

Et c'est bon fait cela: ces missions n'ont aucun besoin de connaitre l'homme, ils ne veulent que l'instruire!!!

<Эти миссионеры все не нуждаются в том, чтобы познать человека, они хотят только наставлять, просвещать его!!>

Руссо начинает предисловие к своему второму трактату мыслью, что наиболее полезным и наименее продвинувшимся из всех знаний человеческих представляется ему знание о человеке, он считает одну из надписей дельфийского храма «познай самого себя» более важной и глубокой, «чем все толстые книги моралистов». Вполне разделяя эти убеждения Руссо, Жуковский вни-

мательно следит за ходом его рассуждений о человеке в процессе его (человека) развития — от дикости до цивилизации. В этом же плане на с. 34 Жуковский выделяет мысль Руссо о том, что познание человеческой природы необходимо для исследования действительных основ общества. А на с. 36 он отчеркивает отрывок, содержащий обвинение в адрес ученых, пытавшихся до него разобраться в природе человека, но запутавшихся в противоречивых определениях и метафизических принципах.

Особенно заинтересовывает Жуковского начало первой главы, где речь идет о некоторых генетических и, следовательно, существенных чертах человека, отличающих его от животных. Вопросы нравственной и общественной сущности человека волновали Жуковского с юношеских лет. Как известно, уже в университетском благородном пансионе он произносит речь «О добродетели» и читает стихотворение «Добродетель». Эти интересы получают развитие в Дружеском литературном обществе. В произнесенных здесь речах о дружбе, о страстях и о счастье проявился прежде всего интерес к нравственным проблемам человека, окрепнувший под влиянием Руссо. Центральная нравственная проблема, как ее назовет Жуковский, проблема добродетели приводит уже на заре его творчества к необходимости разобраться в сущности человека, в том, как в человеке соотносятся природное и духовное, природное и общественное начала. Этими вопросами Жуковский наполняет свои дневники и письма. Так, постоянно в период 1800—1810 гг. размышляя о «деятельном состоянии своей души» и призывая себя к самоанализу («разбери себя»), молодой поэт вопрошает: «Каков я? ... что сделано *обстоятельствами, что природою*» (запись от 1805 г.)³⁶. Это важнейшая, сквозная проблема для молодого Жуковского. В другой записи 1805 г. он отмечает: «Душа человеческая сперва *образуется влиянием окружающих ее предметов*, потом уже сама имсет на них влияние, то есть несколько времени *бывает страдательною*, потом делается *действительною*, получает постоянный, твердый образ. Но и в своем положении она *остается в зависимости от внешнего, хотя имеет уже свою силу и волю*»³⁷ (выделено нами.— Ф. К.). То есть молодого Жуковского, начинающего поэта-романтика, волнуют прежде всего вопросы о природе человека, его внутреннего мира и такая кардинальная проблема гносеологии и этики, как соотношение свободы воли и необходимости в деятельности определенного индивидуума. Под этим углом зрения Жуковский читал Бонне³⁸, Кондильяка³⁹ и Юма, но важнейшим и наиболее ранним источником формирования антропологических и гносеологических основ его эстетики, по всей вероятности, явились произведения Руссо.

³⁶ Дневники, с. 12.

³⁷ Там же.

³⁸ БЖ, ч. 1, с. 331—346.

³⁹ Там же, с. 346—372.

Читая «Трактат о происхождении неравенства», Жуковский несмотря на свою полемичность во многом приближается к Руссо в решении им проблемы свободы и необходимости человека. При всей идеализации дикаря, якобы полностью подчиненного законам природы, Руссо пронизательно указывает на характеристические черты человека, выделяющие его из мира животных уже в естественном состоянии». Животные, по Руссо, это «хитроумная машина», полностью управляемая природой, а человек наделен актом свободной воли, он, как пишет Руссо,— свободно действующее лицо.

Это вовсе не значит, конечно, что человек не зависит от природы, он, по мнению Руссо, «испытывает то же воздействие (что и животное.— *Ф. К.*), но считает себя свободным повиноваться или не повиноваться» (с. 54). Жуковский, по всей видимости, полностью разделяет эту мысль Руссо. Отчеркивает и подчеркивает очень важные для него слова: «Животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред» (с. 57). Вот почему нельзя человека уподобить машине, «он существо свободное» и потому глубоко индивидуальное. Относясь с сочувствием к этим мыслям, Жуковский подчеркивает и следующую за этим мысль: «Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно». Насколько важно это положение Руссо для Жуковского, говорит и то, как он выделяет его (полукруглая черта и знак †) и многократное подчеркивание во всех вариантах ее формулировок.

Как уже указывалось нами, мысли о свободе выбора у человека как важнейшей суверенной его особенности волновали Жуковского всегда — об этом говорит его чтение «Созерцания природы» Бонне и «Философии XVIII в.» (в «Лицее» Лагарпа). Читая последнюю, Жуковский двумя чертами выделяет, например, следующую мысль: «Никаких сомнений не вызывает то, что здесь моральное побуждение, моя воля является свободной во мне как я сам», и далее Жуковский подчеркивает: «поскольку она есть не что иное, как суждение, выбор мотивов, которым мне нравятся следовать и, конечно же, все это зависит от меня <...> выбрал ли я хорошо или плохо»⁴⁰. Интересно, что Карамзин в цитированной выше статье о первом трактате Руссо, четко проводя нравственный водораздел между животным и человеком, пишет: «Все животные, кроме человека, подвержены уставу необходимости. Для них нет выбора, нет ни добра, ни зла»⁴¹.

В основе декларируемой Руссо свободы личности лежит нестремимая в человеке свобода нравственного чувства, которое во

⁴⁰ Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne, Philosophie du XVIII. siècle, t. 15, p. 411. (Выделено мною. — *Ф. К.*)

⁴¹ Аглая, кн. 1, М., 1796, с. 68.

многим возвышается над разумом. Именно в свободе нравственного чувства, по мысли Руссо, проявляется важнейшая характерологическая особенность человека, — его духовность. «Как раз в сознании этой свободы, — читаем мы в трактате о происхождении неравенства, — проявляется более всего духовная природа его (человека. — Ф. К.) души». Жуковский отчеркивает эти строки, явно направленные против механистического материализма XVIII в. Особенно это видно из следующей за ними мысли, также выделенной Жуковским: «Физика некоторым образом объясняет нам механизм чувств и образование понятий, но в способности желать или, точнее — выбирать и в ощущении этой способности можно видеть акты чисто духовные, которые ни в коей мере нельзя объяснить, исходя из законов механики» (с. 58). Соглашаясь с мыслями Руссо и развивая их в духе сенсуализма Бонне и Кондильяка, Жуковский записывает: «...впечатления получают извне физическими органами и являются сами по себе физическими. Но внимание, одобрение или неодобрение, которыми наш ум оценивает эти полученные впечатления, не могут быть физическими» (с. 58).

В записной книжке 1807 г. Жуковский приводит мысли, очень близкие по своему духу к его размышлениям о сущности человека в связи с чтением Бонне и Руссо. «Человеческого тела, — пишет он между прочим, — нельзя назвать машиною и сравнить с машинами, произведенными рукою человеческою. Конечно, человеческая мысль и деяния зависят от той машины, из которой она протекает, но сей машиной управляет почти разумное. Мыслить не есть результат строения часовой машины, так как показывать час есть результат строения часовой машины: часовая машина действует без намерения и намерение не существует вне ее, напротив в телесной машине намерение существует в самой машине, но не принадлежит ей и не может принадлежать, а есть собственность существа, отдельно и свободно действующего»⁴². То есть здесь Жуковский, ставя вопрос о диалектике материального и духовного, детерминированности и свободы в человеке, так же как в чтении Бонне явно полемизирует с механистическим материализмом XVIII в., поставившим человека в фатальную зависимость от природы, уподобившим человека машине, полностью управляемой извне. Идея фатальной детерминированности личности для Жуковского неприемлема, главным образом потому, что они ведут к нравственному релятивизму. «Вместе со свободой человека, подорванной софистами, упадет вся нравственность его поступков, добродетель будет лишена своей чести, порок поднят из своего позора, ничто в мире не будет заслуживать ни наказания, ни поощрения: все будет результатом неизбежного... и все творения сократятся до сборища автоматов». Эти слова из «Философии XVIII в.» («Лицей» Лагарпа) подчеркивает Жуковский⁴³.

⁴² ИРЛИ. ф. 19, ед. хр. 1, л. 3.

⁴³ Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. Philosophie du XVIII.

Для Жуковского, как и для Руссо, человек существо не только материальное, но и духовное, не только детерминированное, но наделенное свободой выбора и саморегуляции. С этими важнейшими чертами человека, по Руссо, связана и самая главная отличительная его особенность — это способность к самосовершенствованию. Именно эта способность, — пишет Руссо, — «с помощью различных обстоятельств ведет к развитию всех остальных способностей... она присуща как всему роду нашему, так и каждому индивидууму» (с. 59), в то время как животное остается всегда одним и тем же, каким появилось на свет, и «род его через тысячу лет остается тем же, чем был в первый год этого тысячелетия» (с. 60). Жуковский одобрительно подчеркивает эти очень важные для него строки. Как уже указывалось, дневники и письма поэта пронизаны идеей самоусовершенствования. В записной книжке 1807 г., много размышляя о сущности человека, поэт замечает: «Беспрестанное приобретение и усовершенствование... суть определения человека»⁴⁴. Идея самоусовершенствования была для Жуковского важной составной частью его просветительской программы и стала краеугольным камнем его эстетики романтизма. Уместно напомнить, что именно в призывах к совершенствованию усматривал главное достоинство романтизма как направления Беллинский.

Однако в своем отношении к свободе выбора и пониманию духовности человека, его способности к самоусовершенствованию Руссо, автор первых трактатов, глубоко противоречив. Именно здесь при всей общественной прогрессивности его воззрений более чем в любом более позднем произведении ему свойственны черты социальной утопии. Руссо, как указывалось, метафизически противопоставляет природу культуре и нравственному прогрессу в частности. Свобода выбора, которой наделен человек, воспринимается Руссо как явление не только отрадное, но и отрицательное, лишаящее человека подлинной гармонии с природой. Человек, уклоняясь от предписанного ему естественной природой порядка, часто «действует себе во вред». Весь путь человека от дикости к цивилизации воспринимался Руссо как путь неизменных нравственных утрат. Так, к утверждению Руссо о том, что «успехи человеческого рода», отдаляющие человека от первоначального его состояния, «отнимают от нас самое важное из всех знаний о человеке» (с. 32), Жуковский ставит знак вопроса и замечает на полях: «Почему же самое важное». То есть Жуковский вовсе не склонен думать, что развитие человека уничтожило в нем «самое важное».

Он, например, оспаривает мысль Руссо о том, что одежда, жилище и прочие удобства, изобретенные человеком, — «это ненуж-

ciècle, t. 15, p. 415. Ср.: Купреянова Е. П., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.

⁴⁴ ИРЛИ, ф. 19, ед. хр. 1, л. 5.

ности, вещи мало необходимые, потому как до того времени он обходился без них» (см. с. 53). Вряд ли Жуковский вообще принимал сконструированное Руссо чисто гипотетически представление о «естественном состоянии» и «естественном праве». Он тщательно отчеркивает ряд абзацев (с. 41, 42 и далее), из которых предположительность, условность доказательств Руссо становится очевидной, признается самим автором.

Идеализируемый Руссо естественный человек наделен нравственным инстинктом, он во всем прислушивается к голосу природы. Духовное для такого человека это его нравственный инстинкт, который является постоянным и неизменным свойством его «естественной природы». Жуковский, как и в трактате «О науках», разделяет мысль Руссо о природном нравственном инстинкте человека (см. с. 44, 143), но для него духовное — «творческая инстанция». Подлинная духовность — результат длительного и целеустремленного развития нравственных основ личности, и здесь, по Жуковскому, на помощь приходят просвещение, цивилизация и особенно искусство, поэзия, являющаяся, с точки зрения романтика, наиболее универсальным видом духовной деятельности. Многие произведения Жуковского (например, программные «Герой», «Человек», «Теон и Эсхин») строятся на утверждении непреходящей ценности духовного, которое возвышает человека, преображает жизнь. Предоставленная человеку свобода выбора — залог его творческой активности. Она поднимает ответственность человека, хотя и делает его поведение сложным и противоречивым. Однако только обладающий такой свободой человек может быть подлинно счастливым. О том, что это принципиальное убеждение Жуковского, говорит не только его творчество.

С этой точки зрения интересны пометы Жуковского, сделанные им на полях романа Виланда «Агатон», который читался, очевидно, сразу после Руссо⁴⁵. Эта «удивительная книга» была очень высоко оценена Жуковским с точки зрения выраженных в ней нравственных идей. Главный конфликт романа заключается в столкновении «убийственной» философии софиста Гиппия, призывающего во всем слепо подчиняться законам природы, и вдохновенного, хотя и беспочвенного энтузиаста добродетели Агатона. Не принимая позиции ни одного из них, Жуковский-читатель полемизирует прежде всего с софистом. Интересна ремарка Жуковского к программной речи героя.

Текст Виланда

Замечания
Жуковского

Чтобы быть счастливым так, как это позволяет внутреннее состояние, животное не нуждается ни в чем, кроме того, чтобы следовать голосу природы.

⁴⁵ См.: Реморова Н. Б. Жуковский — читатель и переводчик Виланда. — БЖ, ч. 2, с. 366.

...не является ли непокорность и невнимание к ес, природы, напоминаниями, единственно верной причиной того, что из бесконечного множества живых существ человек есть единственно несчастное.

aber auch der einzige glückliche

Очевидно, что Жуковский исповедует иную нравственную философию, чем виландовский герой. Об этом говорит не только его очень интересное письмо к Ф. Г. Вендриху от 19 декабря 1805 года⁴⁶, но и пометы на страницах «Агатона». Молодой поэт вовсе не склонен скорбеть о том, что человек не слепо подчиняется природе. Напротив, в возможности человека действовать свободно определяется единственное условие его счастья. Очевидно, все дело в том, чтобы правильно распорядиться данной свободой, которая должна диалектично соотноситься с необходимостью. Этому и служит наука добродетели и исповедуемая ею теория нравственного самоусовершенствования.

Таким образом, идя от Руссо в решении проблемы свободы и необходимости, Жуковский, не принимая демократического радикализма Руссо, его острой общественной оппозиционности, тем не менее диалектичнее ставит вопрос о соотношении природного и духовного начал в человеке. Он не склонен противопоставлять природное духовному. Напротив, духовное, в понимании Жуковского, чаще всего является естественным развитием природного. Хотя *определенная сфера духовного суверенна*. В ней-то, по мнению молодого поэта-романтика, заключается секрет высокого назначения человека, и особенно поэта, его счастья. Эти мысли Жуковского многое определили в его только складывающейся эстетике романтизма, поэтике двоемирия. Через ранние стихотворения Жуковского проходит взгляд на человека как на вместилище двух стихий — телесной и духовной. Последняя, преобразующая жизнь человека, бессмертна. Отсюда прославление поэзии, которая, как указывалось, с точки зрения романтика, представляет собою наиболее универсальный вид духовной деятельности.

Интересную трактовку проблемы свободы в эстетическом ее аспекте содержит новейшее исследование С. Е. Шаталова о романтизме Жуковского. «Прекрасное,— характеризует автор романтическую эстетику Жуковского,—немыслимо без двух слагаемых: свободы и возможности полного раскрытия личности». И далее, говоря о том, что Жуковский «творит свой идеальный мир из *пережитого и ожидаемого*, а не из действительности», автор поясняет это тем, что действительность *не свободна*, а «пережитое прекрасно, потому что уже свободно в отличие от непосредственных впечатлений, которые зависимы от сиюминутных обстоя-

⁴⁶ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х томах. М.—Л., 1960, с. 4, 559—560.

тельств существующей действительности»⁴⁷. Соглашаясь с этим, мы хотели бы только уточнить, что это не исключает, а напротив, предполагает, по Жуковскому, генетическую связь искусства и жизни. В основе пережитого и ожидаемого лежат непосредственные впечатления поэта, трансформированные его воображением и претворенные в факт его духовной жизни, однако эмоция, лежащая в основе эстетического познания, остается для поэта-романтика критерием поэтической истины.

— 4 —

Так же, как в чтении «Трактата о науках», Жуковский большое внимание уделяет чисто гносеологическим проблемам.

Как известно, в своих общефилософских взглядах Руссо стоял на позиции объективного сенсуализма. Ощущение и мышление он рассматривал как различные ступени познания, а не сводил мышление к совокупности ощущений. Для Жуковского тоже ощущение и суждение разные и взаимосвязанные этапы познания (см. приведенную выше запись на с. 58). На страницах дневника Жуковского немало попыток развить эти идеи. «Размышление,— записывает он от 16 июля 1805 г.,— есть следствие ощущения, без него оно быть не может так же точно, как строение без материалов. Но это еще не значит, чтобы способность размышлять была результатом чувственных впечатлений. Они только приводят ее в действие»⁴⁸. Много подобных мыслей высказает Жуковский в результате изучения «Трактата об ощущениях» Кондильяка⁴⁹. Таким образом, в «Трактате о происхождении неравенства» Руссо диалектичнее, чем в первом трактате, ставит вопрос о соотношении разума и чувства, он признает их взаимозависимость в процессе познания. Однако, как указывалось выше, «специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько свобода нравственного чувства», которое, по Руссо, и с этим согласен Жуковский,— во многом возвышается над разумом и является определяющим в решающие моменты поведения человека.

Жуковский принимает мысль Руссо о взаимосвязи умственных способностей и потребностей человека (см. отчеркивание и знак NB на с. 144, запись на с. 137). Проблема взаимосвязи потребностей и умственной деятельности человека исследовалась Кондильяком, «Трактат об ощущениях» которого, как мы видели, внимательно изучал Жуковский. Руссо во многом разделял положения Кондильяка, но чаще полемизировал с ним. Жуковский же в основном принимал сенсуалистскую теорию Кондильяка, который

⁴⁷ Шаталов С. Е. Романтизм Жуковского. — В кн.: История романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979, с. 117.

⁴⁸ Дневник, с. 18.

⁴⁹ См.: БЖ, с. 331—346.

писал, что «потребности упражняют наши способности»⁵⁰. В цитированной выше «Записной книжке» Жуковского много рассуждений на эту тему. «Животные,— пишет Жуковский,— не управляют друг другом, не повелевают, не повинуются оттого, что не имеют друг в друге нужды. Натура ограничивает их потребности одною пищею, должна была ограничить и самый рассудок, который устремляется только на один предмет, они не имеют любопытства, и мучимые голодом, они действуют... удовлетворив своей нужде, они спокойны совершенно, или оказывают свою живость одними телесными движениями»⁵¹. «Если бы люди не имели нужды добывать хитростью и силой пищи (что им общее с животными), нужды одеваться, строить хижины, сообщаться друг с другом, то бы они имели столь же ограниченный ум, как и животные. Ум частных людей совершенствуется с умом всего человеческого рода»⁵². То есть для Жуковского связь потребностей и умственных способностей человека очевидна. Жуковский расходился с Руссо в определении объема потребностей. Поскольку у дикаря, думает Руссо, потребности чрезвычайно скромны, поскольку уровень его знаний очень низок, у него, как указывалось, отсутствовало предвидение и любознательность. Жуковский полемизирует с этим, полагая, что некоторые знания, требующие развития умственных потребностей, доступны и дикому человеку.

Необходимо отметить, что объективный сенсуализм Руссо, которому следует Жуковский (так же, как в чтении Бонне и Кондильяка), объясняет повышенный интерес начинающего поэта к объективной природе, ее физическим законам, к естественным наукам, вопросам происхождения и развития человека, его анатомии. Примечания Руссо к трактатам, содержащим обширные сведения из естественной истории, внимательно прочитаны Жуковским и, как указывалось, вызывают целый ряд интересных замечаний, характеризующих его глубокую заинтересованность в вопросах естествознания (см. с. 137, 140, 141, 158, 159). Например, к замечаниям Бюффона о соотношении длительности роста организма и продолжительности жизни лошади и человека Жуковский добавляет: «Человек по строению своих зубов может классифицироваться между хищными и травоядными животными» (и далее подробное рассуждение о строении и функции передних и задних зубов человека — с. 141).

⁵⁰ Кондильяк Э. Б. Трактат об ощущениях. М., 1953, гл. IV, с. 93.

⁵¹ ИРЛИ, ф. 19, ед. хр. 1, л. 4.

⁵² Там же, л. 5. Последовательно снимая характерное для Руссо противопоставление «естественного» и «общественного» человека (с. 144, 137, 65 и др.), Жуковский в общении с себе подобными видел важнейший источник развития человека. «Из общения с другими людьми вытекают новые потребности, а следовательно, новые знания становятся для него необходимыми. Эта необходимость предопределяет размышления»,— пишет Жуковский на с. 137.

Даже такая сложная, сугубо романтическая тема, как тема смерти, к которой неоднократно уже в ранний период своего творчества прибегает Жуковский (решая часто через нее проблему свободы и необходимости человека) — в процессе чтения «Трактата о неравенстве» осмысливается им с большой дозой объективной трезвости. На с. 60 он пишет: «Лишь преждевременной смерти можно опасаться. Можно инстинктивно чувствовать приближение смерти. Это — тягостно, а не смерть, которая не имеет никакой протяженности во времени. Дикарь не боится смерти, потому что он умирает естественной смертью, которая сама по себе не представляет ничего ужасного. Таким образом, избегая опасности, он не столько боится потерять жизнь, сколько боится страданий и боли, которые смерть может представлять». То есть как и в чтении «Созерцания природы» Бонне, Жуковский проникается глубоким интересом к объективным явлениям, что, как указывалось, отнюдь не противоречит его сосредоточенности на субъективном мире человека.

Много внимания Жуковский уделяет проблеме происхождения языков, так как с его точки зрения «прекрасно видно, что язык является источником нашей способности к совершенствованию. Именно членораздельные слова фиксируют наши мысли в нашей памяти» (с. 158). Во многом соглашаясь с Руссо, Жуковский одновременно полемизирует с ним. Главное их сходство состоит в том, что оба они сторонники естественного происхождения языков. Теория Руссо близка к концепции Кондильяка. Однако Руссо является сторонником индивидуалистического происхождения языка⁵³, тогда как Кондильяк отводил большую роль в развитии речи общественным отношениям между людьми. Признание индивидуалистического дообщественного происхождения языка привело Руссо к отрицательному выводу о роли потребностей в его возникновении⁵⁴.

Жуковский разделяет взгляд Кондильяка на общественную природу языка. Необходимым условием для появления речи, по мнению Жуковского, является общение: «Общение предшествует речи, речь нанизывает мысли и служит нашему уму в его операциях. Речь связывает идеи в нашем уме» (с. 61). В этом же смысле нужно понимать и подчеркивания Жуковского на с. 63, 64, 65. О прочности интереса поэта к проблеме происхождения языка говорит и его «записная книжка» 1807 г. «На что животному язык, спрашивает Жуковский, — когда оно не имеет никаких нужд. Оно достает пищу, залечивает свои раны, выкапывает себе нору без помощи других животных, оно не имеет никаких связей моральных, не имеет никаких сношений, оно ограничено собою,

⁵³ Коган С. Я. Проблема языка в философии Ж.-Ж. Руссо. — Тезисы конференции, посвященной 250-летию со дня рождения Ж.-Ж. Руссо. Одесса, 1962, с. 57.

⁵⁴ Там же, с. 54—58.

следовательно, не имеет нужды объясняться... будучи отделены одно от другого и не занимаясь общими нуждами, они не имеют надобности сообщать друг другу своих мыслей, в случае опасности они выражают криком, данным им от природы, который все понимают...»⁵⁵. То есть именно потребность в общении развивает речь, по убеждению Жуковского. В свою очередь язык, речь, с одной стороны, и внимание, размышление, суждение,— с другой, способствуют приобретению знаний. Язык и речь таким образом являются источником нашей способности к развитию и совершенствованию. К своей индивидуалистической концепции языка Руссо делает небольшую поправку и подобно Кондильяку считает, что язык возник в пределах отношений между матерью и ребенком (с. 65). Жуковский развивает эту мысль, видя уже в семейных отношениях зарождение общества (с. 65).

По мнению Руссо, первобытный язык порожден инстинктом, следовательно, он предшествует мысли, идее. Для Жуковского язык — орудие мысли: «Речь связывает идеи в нашем уме...» (с. 61). «Только с помощью слов мысли делаются различимы, связываются и служат уму в его операциях» (с. 61). Свои раздумья Жуковский подкрепляет примером о ребенке, выросшем среди зверей. Мальчик ничего не мог вспомнить о своем прежнем состоянии даже много времени спустя, когда он научился произносить членораздельные слова. Этот приведенный в примечаниях к трактату факт Жуковский объясняет отсутствием у ребенка речи, которая единственно фиксирует мысли. «Именно членораздельные слова,— записывает Жуковский,— фиксируют наши мысли в нашей памяти» (с. 158). В своем понимании языка как орудия идеи, а слова как знака идеи или понятия Жуковский близок к Кондильяку, к его теории происхождения языка, сформулированной им в «Опыте о человеческих знаниях» (ч. 1, разд. IV, гл. 1).

Таким образом, взгляд Жуковского на язык как на источник способности человека к совершенствованию, как на орудие мысли и средство общения чрезвычайно важно учитывать при изучении эстетических взглядов поэта, представлений о поэтической речи, при исследовании его литературной практики. Так, например, в своей полемике с А. С. Шишковым⁵⁶ («Рассуждение о старом и новом слоге русского языка» — чтение приблизительно 1803 г.) Жуковский, говоря о том, что «язык есть одно орудие, которое должно непременно искать в книгах отечественных»⁵⁷, остро поставил вопрос о взаимодействии мысли и слова и в определенной мере приоткрыл некоторые принципы своей переводческой деятельности⁵⁸.

⁵⁵ ИРЛИ, ф. 19, ед. хр. 1, л. 4 об.

⁵⁶ Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге русского языка. СПб., 1803. (Собрание ИРЛИ).

⁵⁷ Там же, с. 8.

⁵⁸ См.: Канунова Ф. З., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский — читатель и критик Шишкова. — Русская литература, 1975, № 4.

Общественный договор Руссо содержит только одну помету Жуковского.

T. I. Du contrat Social

p. 190. Chapitre 1. Sujet de ce premier livre. L'Homme est né libre, et par-tout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. Comment ce changement s'est-il fait? Je l'ignore. Qu'est-ce qui peut le rendre légitime? Je crois pouvoir résoudre cette question.

Si je ne considerois que la force, et l'effet qui en dérive, je dirois; tant qu'un peuple est contraint d'obéir et qu'il obéit, il fait bien; si-tôt qu'il le secoue, il fait encore mieux; car, recouvrant sa liberté par le même droit qui la lui a ravie, ou il est fondé à la reprendre, ou l'on ne l'étoit point à la lui ôter. Mais l'ordre social est un droit sacré, qui sert de base à tous les autres. Cependant ce droit ne vient point de la nature; il est donc fondé sur des conventions. Il s'agit de savoir quelles sont ces conventions. Avant d'en venir-là je dois établir ce que je viens d'avan-

Le premier homme est créé libre, car il fut seul. Le second qui est né du premier est né dépendant, car il est né

<нрзб.>
Souverain—sujet.
Société

Il se développe, il a reconnu ses droits. Contrat social. La société a précédé le contrat social. Le contrat social est né de la société.

<Первый человек был создан свободным, так он был единственным. Второй, который родился от первого, родился зависимым, ибо он родился <нрзб.>

Монарх — подданный.
Общество.

Он развивается, он узнал свои права. Общественный договор. Общество предшествовало общественному договору.

Общественный договор родился из общества.>

Об общественном договоре.

с. 152. Глава 1. Предмет этой книги.

Человек рождается свободным, но повсюду он в оковах. Иной мнит себя повелителем других, что не мешает ему быть рабом в еще большей мере, чем они. Как совершилась эта перемена? Не знаю. Что может придать ей законность? Полагаю, что этот вопрос я смогу разрешить.

Если бы я рассматривал лишь вопрос о силе и результатах ее действия, я бы сказал: пока народ принужден повиноваться и повинуетя, он поступает хорошо; но если народ, как только получает возможность сбросить с себя ярмо, сбрасывает его,— он поступает еще лучше; ибо, возвращая себе свободу по тому же праву, по какому ее у него похитили, он либо имеет все основания вернуть ее, либо же вовсе не было оснований ее у него отнимать. Но общественное состояние — это священное право, которое служит основанием для всех остальных прав. Это право, однако, не является естественным; следо-

вательно, оно основывается на соглашениях. Надо выяснить, каковы эти соглашения. Прежде чем приступить к этому, я должен обосновать те положения, которые я только что выдвинул.

Единственная помета, сохранившаяся на первой странице «Общественного договора», лишний раз доказывает, что Жуковский не разделял социально-политических воззрений Руссо. Уже в маргиналиях к «Рассуждениям о науках и искусствах» Жуковский достаточно ясно выразил свое несогласие с тезисом Руссо об исконной свободе естественного человека (свобода, по мнению Жуковского, всегда относительна и нужно быть совершенно изолированным, чтобы её сохранить). В замечаниях к «Общественному договору» Жуковский уточняет свою мысль, прибегая, как и Руссо, к рационалистическому методу доказательств. Совершенно свободен, по Жуковскому, лишь первый человек. Уже второй человек зависим. Из замечаний к «Рассуждению о неравенстве» мы видели, что в отличие от Руссо Жуковский считает существование общества неизбежным уже в первобытном состоянии. Отсюда вытекает полемика с Руссо по основному исходному пункту теории общественного договора.

По Руссо, общественный человек перед вступлением в общество заключает договор, который предшествует обществу. Следовательно, если общество не выполнило условий, человек имеет право не подчиняться его законам. Жуковский же полагает, что договор не может заключаться вне общества, а рождается из него. То есть общество предъявляет определенные требования к каждому человеку. Если человек живет в обществе, он обязан подчиняться его законам. Жуковский принципиально не принимал революционных выводов Руссо о праве народа сбросить иго угнетения, о праве людей на преобразование существующего строя. В отличие от республиканских убеждений Руссо, направленных против монархии, в том числе и столь вынашиваемой просветителями идеи просвещенной монархии,— русский поэт именно в последней видел идеал общественно-политического устройства.

Жуковский, видимо, разделял мнение швейцарского историка И. Миллера, письма которого он перевел, как он указывал, «с особенным удовлетворением» и опубликовал в «Вестнике Европы» в 1810—1811 гг.⁵⁹ В одном из писем к Бонстеттену есть такие строки, касающиеся политического радикализма Руссо: «Всякое дурное правление сделалось дурным постепенно, не потому чтобы оно было недостаточно по своему образованию первоначальному, а потому что сами законы пришли уже в изменение и упадок». Миллер не принимал демократических форм правления, считая, что они вовсе не достигают обещанного равенства. «Ты обольщен Жан-Жаком. Такого правления никогда не бывало. Нигде не па-

⁵⁹ Несколько писем Иоанна Миллера к Карлу Бонстеттену. — ВЕ, 1810, № 16, с. 263. Отрывки из писем Миллера к Бонстеттену. — ВЕ, 1811, № 6, с. 83.

ходим мы столь поразительного и непристойного неравенства, как в демократиях, а демократия «совершенная никогда не могла более пяти минут продолжаться»⁶⁰. Сохранилось много восторженных отзывов Жуковского о Миллере. «Миллер вселил в меня нетерпение прочитать его,— пишет он А. Тургеневу 12 сентября 1810 г.,— Миллеровы письма должны быть катехизисом человека, который хочет посвятить себя наукам. Я почти дочитал их, но уверен, что буду ещё перечитывать и что никогда перечитывать не устану»⁶¹. Жуковский часто цитировал Миллера, в переписке с А. И. Тургеневым он называл последнего именем любимого историка, а себя Бонстеттенем. По всей видимости, Жуковский был вполне согласен с Миллером в его оценке демократических идей Руссо. Он так же, как швейцарский историк, разделял утопическую либеральную иллюзию о просвещенном монархе.

Таким образом, в процессе изучения трактатов Руссо (а также Бонне, Кондильяка, Юма) с учетом сделанного в этом отношении Муравьевым и Карамзиным формируется сенсуализм Жуковского, его гносеологические и нравственно-этические воззрения и прежде всего его взгляд на природу человека, на характер взаимодействия мысли и чувства, его осмысление проблемы свободы и необходимости в поведении отдельного индивидуума, проблемы происхождения языков. Все это явилось не только основой просветительской программы Жуковского, но и во многом, как указывалось, определяло его эстетические представления.

«НОВАЯ ЭЛОИЗА»

— 1 —

«Новая Элоиза» прочитана Жуковским с большим вниманием. Об этом свидетельствуют многочисленные пометы: двадцать пять записей (преимущественно в первых частях), более 220 других помет: отчеркивания многих абзацев и нередко целых страниц, подчеркивания в тексте одного или нескольких предложений. Много помет содержит аннотированное оглавление, которое включает женевское издание «Новой Элоизы» 1782 г.⁶² С него, по всей видимости, Жуковский начал читать роман Руссо.

В оглавлении подчеркиванием отдельных фраз или крестиками (+, X) выделяются основные события, образующие костяк сюжета, важные перипетии внутренней жизни влюбленных. Совокупность этих выделенных Жуковским опорных фактов дает представ-

⁶⁰ Жуковский В. А. Переводы в прозе. М., 1817, ч. 5, с. 199.

⁶¹ Письма к А. И. Тургеневу, с. 68.

⁶² Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau. Geneve, 1782. 2. Сноски на это издание в тексте. Перевод дается по изд.: Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х томах. Т. 2. М., 1961 (с указ. страниц в тексте).

ление о содержании целого. Например, в первой части Жуковский выделяет крестиками письма XVIII, IX, X, XI, XII, а в аннотации писем XXIV—XXVII подчеркивает следующее:

Описание гор в кантоне Вале.

Рассуждение о французской музыке и музыке итальянской <...>

Доводы, которыми Юлия старается отговорить Сен-Пре от дуэли с лордом Эдуардом.

Во второй части:

Укоры возлюбленного Юлии, горько страдающего в разлуке с нею.

Возлюбленный Юлии появляется в обществе.

Юлия критикует предшествующее письмо.

Сообщает, что Клара выходит замуж.

Возлюбленный отвечает на ее критические замечания.

Возлюбленного Юлии захватил поток светской жизни.

Юлия уверяет, что кузина ее вышла замуж.

Причина откровенных суждений ее возлюбленного о парижанках.

Возлюбленный рисует ей портреты парижанок.

Критическое описание Парижской Оперы.

Юлия упрекает возлюбленного за его дурные знакомства, за ложный стыд.

В третьей части:

Милорд упрекает своего друга в том, что он забыл его, высказывает подозрение, что Сен-Пре хочет покончить с собой.

Восторги любви и яростный гнев возлюбленного Юлии <...>

Юлия напоминает Сен-Пре историю их любви.

Ее счастливая жизнь с господином де Вольмаром <...>

Сен-Пре наскучила жизнь, он пытается оправдать самоубийство.

Милорд Эдуард решительно отвергает доводы <...> в оправдание самоубийства.

Милорд Эдуард предлагает своему другу поискать мира душевного в волнениях деятельной жизни.

Нежное прощание с госпожой д'Орб <...>

Подобные же отчеркивания в аннотированном оглавлении к 4, 5 и 6 частям. Так в четвертой части крестиком обозначены письма VI, IX, X, XI, XIV, XVII. Кроме этого, подчеркнуты следующие пункты содержания:

Отсылая в Кларан гостившего у нее Сен-Пре, г-жа д'Орб хвалит его манеры.

Описание приятностей уединенной жизни. (Это подчеркнуто и отмечено крестиком. — Ф. К.).

В пятой части:

Сен-Пре заверяет друга, что вновь обрел душевный покой.

Радости жизни в кругу друзей. (Подчеркнуто и отмечено крестиком — Ф. К.).

Сен-Пре дает г-же д'Орб отчет о первом дне своего путешествия <...>

Характеры, вкусы и нравы обитателей Женевы.

Юлия говорит Сен-Пре о своем желании соединить его с г-жой д'Орб узами брака.

Сен-Пре отвергает планы г-жи де Вольмар <...>

Дружеские упреки Юлии. Чем они вызваны. (Подчеркнуто и отмечено значком X.—Ф. К.).

Подробный рассказ о болезни г-жи де Вольмар.

Юлия смотрит на близкую свою смерть как на благо, ниспосланное ей небом.

Обобщая пометы Жуковского в оглавлении, можно сказать, что, во-первых, Жуковский как бы высвечивает логику внутреннего развития героев, определяющую костяк сюжета. Естественно, что начинающего поэта-романтика привлекало в эпистолярном романе Руссо всестороннее развитие эмоционального мира его героев с постоянным акцентом на нравственно-этических проблемах личности.

Во-вторых, пометы в оглавлении свидетельствуют о познавательном смысле чтения Жуковского, который тщательно выделяет для себя проблемы изучения нравов, культуры, искусства. При чем здесь следует отметить два момента. Жуковский стремится не только расширить свои конкретные знания о различных странах и народах и ставит вопросы об оптимальных методах изучения народа, но и акцентирует внимание на том, что его заинтересовывает уже собственно как писателя — на конкретных описаниях природы и людей, приемах их изображения. Не случайно именно в это время поэт задумывает хрестоматию «Примеры (образцы) слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей и переведенные на русский язык ... Василием Жуковским»⁶³, куда входят наряду с Фенелоном, Б. де Сен-Пьером, Мармонтелем, Тома, и Ж.-Ж. Руссо. В хрестоматии задуманы следующие разделы: Повествования, Картины, Описания, Аллегории, Дефиниции, Моральная практическая философия. Характеры, Сравнения и др.⁶⁴. Из произведений Руссо в хрестоматию должны были войти следующие отрывки:

В раздел картин:

Земля в гармонии трех царств (из «Эмиля»)

Восхождение солнца (из «Новой Элоизы»).

В этом же плане заинтересовывают Жуковского и некоторые описания из «Новой Элоизы» — например, описание гор в кантоне Вале. Уместно напомнить, что в перечень задуманных переводов из Руссо вошли такие «описательные» отрывки из «Новой Элоизы», как «Прогулка на озере», «Путешествие по горам».

В-третьих, поэт не мог не обратить внимания на собственно эстетические воззрения Руссо — не только в той мере, в какой они связаны с руссоистской концепцией личности вообще, но и непосредственно выраженные в ткани романа. В оглавлении, как мы видели, тщательно отмечены письма о музыке, театре, живописи и др. Сам факт внимательного чтения их свидетельствует о том, что «Новая Элоиза» явилась одним из первых источников нравственно-эстетического самоопределения Жуковского. Несколько

⁶³ ГПБ, ф. 286, ед. хр. 16, л. 1; ср.: Резанов В. И., с. 513.

⁶⁴ Там же.

позднее (1807—1810 гг.) Жуковский примется за вдумчивые штудии многих произведений мировой эстетической мысли, составив свой знаменитый «Конспект по истории литературы и критики», куда войдут и произведения Руссо, в частности, его «Письмо к д'Аламберу».

Таким образом, судя по пометам в самой книге и оглавлении, «Новая Элоиза» внимательно, с активной заинтересованностью прочитана Жуковским. Ему, очевидно, было близко настроение Андрея Тургенева, считавшего «Элоизу» Руссо своим «code de morale во всем — в любви, в добродетели, в должности общественной и частной жизни»⁶⁵. Тем более, что, будучи ближайшим другом Жуковского, Андрей Тургенев, как указывалось выше, называл Руссо наставником начинающего поэта.

Приведем полностью маргиналии и другие пометы Жуковского в I—II частях «Новой Элоизы».

T. 2. La Nouvelle Heloise.
p. XIII. Dans la retraite on a d'autres manieres de voir et de sentir que dans le commerce du monde; les passions autrement modifiées ont aussi d'autres expressions: l'imagination toujours frappée des mêmes objets, s'en affecte plus vivement. Ce petit nombre d'images revient toujours, se mêle à toutes les idées, et leur donne ce tour bizarre et peu varié des Solitaires. S'ensuit-il de-là que leur langage soit fort énergique? Point de tout; il n'est qu'extraordinaire. Ce n'est pas que dans le monde qu'on apprend à parler avec énergie. Premièrement, parce qu'il faut toujours dire autrement et mieux que les autres, et puis, que forcé d'affirmer à chaque instant ce qu'on ne croit pas, d'exprimer des sentimens qu'on n'a point, on cherche à donner à ce qu'on dit un tour persuasif qui supplée à la persuasion intérieure. <...> La passion pleine d'elle-même, se'exprime avec plus d'abondance que de force; elle ne songe pas même à persuader <...>

с. 680. В уединении человек привыкает видеть и чувствовать иначе, чем в общении с людьми; страсти там другие, а следовательно, и проявляются иначе, воображение всегда поражают одни и те же предметы, а потому они и воспринимаются живее. Небольшое число повторяющихся

<...> parce que ces objets ne sont pas si variables qu'il laissent une plus forte sensation dans <l'ame>. Mais pour les sentir plus vivement il faut toujours qu'ils varient, sans cela des sensations deviendront monotones et <нрзб.>

<...> потому что эти объекты не настолько разнообразны, чтобы оставить более сильное ощущение в душе. Но чтобы почувствовать их более сильно, нужно, чтобы они варьировались; без этого они станут монотонными и <нрзб.>

Il ne sera extraordinaire que pour les gens du monde comme leur langage le sera pour les solitaires. L'homme retiré et l'homme <нрзб.> sont deux êtres d'une toute différente nature. Le premier parle toujours avec exclamations et l'autre <vous adresse> avec ses phrases <нрзб.> polies et apprêtées adroitement.

Он <язык> будет необычным лишь для светских людей, как их язык будет необычным для одиноких. Человек, живущий уединенно, и человек <нрзб.> являются существами совершенно различной природы. Первый говорит всегда с восклицаниями, а другой <обращается к вам> в

⁶⁵ Архив бр. Тургеневых. Спб., 1911, вып. II, с. 87.

ся образов влияет на весь строй его мыслей, придавая им тот странный оборот и монотонность, какие заметны в речах одиноких людей. Следует ли отсюда, что их язык очень энергичен? Отнюдь нет. Он только необычен, — лишь вращаясь в обществе, научишься говорить бойко — прежде всего потому, что там каждый пытается говорить иначе и лучше, чем другие. <...> Всякий там стремится придать индивидуальный тон своим речам за отсутствием внутренней убежденности. <...> В излияниях истинной страсти, переполняющей сердце, больше широты, чем красноречия, — она даже и не старается убеждать <...>

p. 41. Moins vous aurez de lecture à faire, mieux il faudra la choisir, et voici les raisons de mon choix. La grande erreur de ceux qui étudient est, comme je viens de vous dire, de se fier trop à leur fonds, sans songer que de tous les Sophistes, notre propre raison est presque toujours celui qui nous abuse le moins. Sitôt qu'on veut retirer en soi-même, chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau; nous n'avons pas besoin qu'on nous apprenne à connaître ni l'un ni l'autre, et l'on ne s'en impose là-dessus qu'autant qu'on s'en veut imposer. Mais les exemples du très-beau sont plus rares et moins connus, il les faut aller chercher loin de nous.

c. 36—37. Чем меньше вы будете читать, тем тщательнее следует выбирать книги. И вот на чем зиждется мой выбор. Главная ошибка учащихся, как я только что сказал, в том, что они слишком доверяют книгам и недостаточно пользуются своим умом, не помышляя, что собственный наш разум почти всегда обманывает нас меньше, чем все другие софисты. Стоит углубиться в себя, и сразу угадаешь доброе и отличить прекрасное, не надо учить нас пониманию того и другого, ибо каждый из нас только тогда обманывается, когда желает обмануться. Но выше примеры доброго и прекрасного встречаются реже и менее известны; их приходится искать вдали от нас.

p. 42. N'allons donc pas chercher dans les livres des principes et des règles que nous trouvons plus sure-

выражениях <нрзб.> вежливых и ловко отделанных.

En lisant un livre on n'a que l'occasion de penser. On y trouve des idées qu'on rejette ou qu'on s'approprie. Lire c'est exercer son propre jugement. Qui reçoit toutes les idées qu'il trouve dans un livre, sans réfléchir sur eux, se donne une peine inutile, car ces idées s'évanouiront sitôt qu'il fermera le livre.

Mais l'un discerne avec plus de sagacité en exerçant son esprit. Donc on peut apprendre discerner le bon et le beau.

Ayant eu l'occasion de voir le très-bon et le très-beau on discernera avec plus de facilité le bon et le beau simples.

<Читая книгу, имеешь случай подумать. Там находишь мысли, которые отбрасываешь или усваиваешь. Читать — это развивать свое собственное суждение. Тот, кто получает все те мысли, которые встречает в книге, не задумываясь над ними, создает себе напрасный труд, ибо эти мысли испаряются тотчас же, едва он закроет книгу.

Но один отличает прекрасное и доброе с большей пронизательностью, чем другой. Нужно приобрести эту пронизательность, развивая свой ум. Таким образом можно научиться отличать доброе и прекрасное.

Имея случай видеть высокое доброе и высокое прекрасное, с большей легкостью отличишь простое доброе и прекрасное.>

Les systèmes morales ne sont que le résultat des actions ou plutôt leur abstraction. Etant enflammé par les

ment au-dedans de nous. Laissons-là toutes ces vaines disputes des philosophes sur le bonheur et sur la vertu; employons à nous rendre bons et heureux le tems qu'ils perdent à chercher comment on doit être, et proposons-nous de grands exemples à imiter plutôt que de vains systèmes à suivre.

J'ai toujours cru que le bon n'étoit mis en action, que l'un tenoit intimement à l'autre, et qu'ils avoient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que le goût se perfectionne par les mêmes moyens que la sagesse, et qu'une ame bien touchée des charmes de la vertu doit à proportion être aussi sensible à tous les autres genres de beautés.

с. 37. Не станем же в книгах искать начал и правил, которые скорее обретешь внутри самого себя. Пренебрежем всеми этими пустыми спорами философов о счастье и добродетели, а время, которое они тратят на тщетные поиски путей к тому и другому, употребим на то, чтобы стать добрыми и счастливыми. Постараемся подражать великим примерам, а не следовать бесполезным системам.

Я всегда думал, что добро — это лишь прекрасное, претворенное в действии, что они тесно связаны и в совершенной человеческой натуре их питает один и тот же источник. Сообразно такой мысли, вкус следует совершенствовать при помощи тех же средств, что и благонравие, и если прелесть добродетели глубоко трогает душу, то они должны в равной степени быть чувствительны ко всем другим родам красоты.

grands exemples nous sommes plus promptes à saisir les principes des actions qu'il ne faut aucunement nég-liger; ils nous servent de fils dans nos propres actions. En suivant des systèmes on ne fait que suivre le bon et le beau réduits en principes; mais il faut choisir entre les systèmes, ou plutôt ne suivre aucun système et tenir de tous ce qu'ils ont de précieux.

C'est à dire que celui qui veut être bon sentira toujours le beau; et en perfectionnant son coeur on perfectionne son gout. Celui qui est bon a donc les principes du beau dans lui.

<Моральные системы являются только результатом действий, или скорее их абстракцией. Будучи воспламенены великими примерами, мы более готовы постичь основы действий, которыми никоем образом не следует пренебрегать; они служат нам путеводной нитью в наших собственных действиях. Следуя системам, следуешь добруму и прекрасному, сведенным к принципам. Но нужно выбирать среди систем, или скорее никакой из них не следовать, а брать из всех то, что в них есть ценного.

То есть тот, кто хочет быть добрым, всегда почувствует прекрасное; и, совершенствуя свое сердце, совершенствуешь свой вкус. Тот, кто добр, таким образом, имеет основы прекрасного в себе самом.>

p. 112. Reprenons-la donc, cette vie solitaire que je ne quittai qu'à regret. Non, le cœur ne se nourrit point dans le tumulte du monde. Les faux plaisirs lui rendent la privation des vrais plus amère, et il préfère sa souffrance à des vains dédommagements. Mais, ma Julie, il en est, il en peut être de plus solides à la contrainte où nous vivons, et tu sembles les oublier!

c. 79. Вернемся же к уединенному образу жизни, который я оставил с такой неохотой. Нет, светская суета не дает пищу сердцу. Среди мнимых радостей оно еще горше чувствует, что лишилось радостей истинных, и предпочитает свои муки простым удовольствиям. Но, моя Юлия, и в нашей неволе нам доступны удовольствия, могущие служить нам утехой <...>

p. 158. Mais quand vous seriez assez malheureux pour vous plaire à ce déshonnéte langage, comment avez-vous pu vous résoudre à l'employer si mal à propos, et à prendre avec celle qui vous est chère un ton et des manières qu'un homme d'honneur doit même ignorer?

c. 106. И если, к несчастью, непристойные речи пришлось вам по вкусу, то как вы решились — столь неуместно — обращаться с ними к той, что любезна вашему сердцу, как допустили тон, повадки, о коих и знать не должен человек порядочный!

p. 159. Je ne suis pas précisiense. Hélas! que j'en suis loin, moi qui n'ai pas su même être sage! Vous le savez trop, ingrat, si ce tendre cœur sait refuser à l'amour?

c. 106. К числу недотрог я не принадлежу. Увы! Далеко мне до них — даже не удалось быть благоразумной. Бы-то хорошо знаете, неблагодарный, что мое нежное сердце не умеет отказывать в любви!

p. 159. Votre cœur n'est point coupable, j'en suis très-sûre. Cependant vous avez navré le mien, et sans savoir ce que vous faisez, vous désoliez comme à plaisir ce cœur trop facile à s'allarmer, et pour qui rien n'est indifférent de ce qui lui vient de vous.

Quand on souffre, on est malheureux par la privation d'un bien; mais on est tout à son souvenir. Les faux plaisirs ne nous rendant pas notre félicité nous privent même de nos souvenirs en nous occupant et faisant une diversion incommode à nos peines.

<Когда страдаешь, то несчастен из-за лишения блага, но весь находишься во власти своего воспоминания. Мнимые радости, не возвращая нам нашего блаженства, лишают нас даже воспоминаний, занимая нас и докучливо отвлекая от наших gostей.>

Est-ce qu'on peut juger de notre caractère par celui que nous donne l'ivresse? Car nos sensations alors étant plus vives et emportées, nos jugements et nos sentiments ne sont plus de la même nature que nous portons et avons dans notre situation naturelle.

<Разве можно судить о нашем характере по тому, каков он в опьянении? Так как наши ощущения в это время более живы и пылки, наши суждения и чувства не имеют более той природы, которая свойственна им в естественном состоянии.>

Est-que la sagesse est plus facile que la pruderie? Est-que la pruderie est un excès de sagesse ou <seulement> sa marque?

<Разве благоразумие легче неприступности? Разве неприступность является избытком благоразумия, или только его признаком?>

Cela touche ce qu'on a dit plus <нрзб.> que le vin <нрзб.> donne un plus libre cœur à la franchise et détruit le caractère. Le vin nous enflamme, donc il nous fait sortir de notre assiette ordinaire. L'état de l'ivresse est un état contre nature. Nos désirs deviennent plus vifs. Nous sommes irancs parce que nous sommes enflammés et trop vifs pour souffrir la cont-

раинте де ла цирконспекшон. Cette vivacité devient <нрзб.> à force que l'adresse augmente. Mais <нрзб.>

<Это касается <нрзб.> вино делает сердце более свободным для смелости и разрушает характер. Вино нас воспаляет, итак оно выводит нас из обычного состояния. Состояние опьянения противостоит естественно. Наши желания становятся живее. Мы смелы, потому что воспалены и слишком живы, чтобы ощущать скованность осмотрительности. Эта живость становится <нрзб.> ловкость возрастает. Но <нрзб.>

Une injure que l'on venge n'est déshonneur que par rapport aux autres: le duel par rapport aux autres est un acte d'honneur, car on n'y voit qu'un acte de courage. Par rapport aux nous il n'est que l'acte de la vengeance. On combat souvent sans sentir la voix de se venger, mais seulement pour contenter l'honneur qui n'existe que dans l'opinion des autres. Dans l'un et l'autre cas on n'agit pas selon les sentiments intérieurs du vrai honneur. Dans le premier on se venge (et la vengeance n'étant pas une vertu est par cette raison contraire à l'honneur). Dans le second on ne fait que se soumettre à l'opinion de la multitude.

<Оскорбление, за которое мстят, является бесчестьем только по отношению к другим: дуэль по отношению к другим является делом чести, так как в ней видят только мужественный поступок. По отношению к нам она только акт мести. Часто дерутся без побуждения отомстить за себя, но только ради того, чтобы удовлетворить честь, существующую только во мнении других. В обоих случаях действуют не соответственно внутреннему чувству истинной чести. В первом случае мстят за себя, и мсть, не являясь добродетелью, противоречит по этой причине чести. Во втором случае только подчиняются мнению большинства.>

с. 106. Я уверена, сердце ваше ничуть не виновно, но вы сокрушили мое сердце, и, не ведая, что творите, истерзали его, словно забавы ради. А ведь оно так легко приходит в смятение и ни к чему, что исходит от вас, не может остаться безучастным.

p. 180. Vous souvient-il d'une distinction que vous me fîtes autrefois dans une occasion importante, entre l'honneur réel et l'honneur apparent? Dans laquelle des deux classes mettrons-nous celui dont il s'agit aujourd'hui? Pour moi, je ne vois pas comment cela peut même faire une question. Qu'y a-t-il de commun entre la gloire d'égorger un homme et le témoignage d'une ame droite, et quelle prise peut avoir une vaine opinion d'autrui sur l'honneur véritable, dont toutes les racines sont au fond du coeur? Quoi! les vertus qu'on a réellement périssent-elles sous les mensonges d'un calomniateur? Les injures d'un homme ivre prouvent-elles qu'on les mérite, et l'honneur du sage seroit-il à la merci du premier brutal qu'il peut rencontrer? Me direz-vous qu'un duel témoigne qu'on a du coeur, et que cela suffit pour effacer la honte ou le reproche de tous les autres vices?

с. 119. Помните, как вы как-то объяснили мне различие между истинной и мнимой честью в связи с неким важным событием? К какому же разряду отнести ту, о которой идет речь? Я, например, даже не понимаю, как может возникнуть такой вопрос. Что общего между славой

убийцы и репутацией порядочного человека? И какая цена пустому мнению чужих людей об истинной чести, которая укоренилась в глубине твоего сердца? Как! разве истинные добродетели гибнут от наговоров клеветника! Разве оскорбления пьяного заслуживают внимания и честь умного человека зависит от первого попавшегося грубияна? Или вы скажете, что дуэль — доказательство храбрости и его достаточно, чтобы смыть с себя позор или обвинение в любых пороках?

р. 180. Je vous demanderai quel honneur peut dicter une pareille décision, et quelle raison peut la justifier? A ce compte un fripon n'a se battre pour cesser d'être un fripon; les discours l'un menteur deviennent des vérités, sitôt qu'ils sont soutenus à pointe de l'épée, et si l'on vous accusoit d'avoir tué un homme, vous en iriez tuer un second pour prouver que cela n'est pas vrai? Ainsi, vertu, vice, honneur, infamie, vérité, mensonge, tout peut tirer son être de l'événement d'un combat; une salle d'armes est le siège de toute justice; il n'y a d'autre droit que la force, d'autre raison que le meurtre; toute la réparation due à ceux qu'on outrage est de les tuer, et toute offense est également bien lavée dans le sang de l'offenseur ou de l'offensé? Dites, si les loups savent raisonner, auroient-ils d'autres maximes? Jugez vous-mêmes par le cas où vous êtes si j'exagère leur absurdité.

с. 119. Ну а я спрошу вас — что же это за честь, если она подсказывает подобное решение? И что это за разум, если он такое решение оправдывает? В таком случае стоит лишь мошеннику подражаться, и он уже не будет слыть мошенником. Речи обманщика превращаются в истину, как только их подтвердит острое шпаги. А если вас обвинят в убийстве человека, вы поспешите убить второго, дабы доказать, что все это один наветы! Итак, добродетель, порок, честь, подлость, правда, ложь, одним словом, — все может найти исход в поединке! Так, значит, фех-

Qu'est donc que l'honneur? C'est le sentiment intérieur de sa propre valeur. Il faut être devant ses propres yeux ce qui constitue l'homme d'honneur et on doit oublier qu'on est dans la scène entourés des juges dont le plus juste ne juge pas. Qu'est-ce que l'honneur? C'est l'estime de soi-même intérieur, effet immédiat des sentiments élevés, de la pratique des vertus. C'est le tribunal qui juge nos actions, et le souverain qui les dirige. On ne peut pas s'honorer de l'opinion des autres sans d'être de sa propre opinion. Dans le cas contraire on n'a qu'une bonne réputation. Le vraie honneur est indépendant de l'opinion, mais il n'existe que dans la société des hommes. Car qu'est-ce qui veut dire un honneur qui n'est que dans des beaux discours; il faut qu'il soit dans la pratique. En obéissant à ses décisions on peut devenir méprisable aux yeux de la multitude et on n'est même que plus digne d'estime; car il est brave de vaincre l'opinion, de se mettre au-dessus de tous et n'obeir qu'à la voix de la vertu.

<Что же такое честь? Это внутреннее чувство своего достоинства. Нужно быть в своих собственных глазах тем, что представляет собой человек чести, и следует забыть, что находишься на сцене, окруженный судьями, самый справедливый из которых не судит. Что такое честь? Это внутреннее уважение к себе, непосредственный результат возвышенных чувств, применение добродетели. Это верховный суд, оценивающий наши поступки, и монарх, направляющий их. Нельзя гордиться мнением других, не гордясь своим собственным. В противном случае имеют

товальный зал — это законодательная палата, и нет иного права, кроме права силы, иного доказательства, кроме убийства. Если бы волки рассуждали, они бы не придерживались иных правил. Судите сами на вашем собственном примере, прусвеличиваю ли я несуразность подобных правил чести.

p. 181. De quoi s'agit-il ici pour vous? D'un démenti reçu dans une occasion où vous mentiez en effet. Pensez-vous donc tuer la vérité avec celui que vous voulez punir de l'avoir dite? Songez-vous qu'en vous soumettant au sort d'un duel, vous appelez le Ciel en témoignage d'une fausseté, et que vous osez dire à l'arbitre des combats; viens soutenir la cause injuste, et faire triompher le mensonge? Ce blasphème n'a-t-il rien qui vous épouvante? Cette absurdité n'a-t-elle rien qui vous révolte? Eh Dieu! quel est ce misérable honneur qui ne craint pas le vice mais le reproche, et qui ne vous permet pas d'endurer d'un autre un démenti reçu d'avance de votre propre coeur?

c. 119. Ну, а какое все это имеет отношение к вам? Вас обвинили во лжи именно тогда, когда вы лгали. Так, значит, вы думаете, что убьете правду, если убьете того, кого вы собираетесь покарать за нее? А подумали вы, что, собираясь доказать свою правоту поединком, вы призываете небо свидетельствовать против истины и осмеливаетесь взывать к тому, кто вершит судьбы во всех битвах человеческих: «Приди поддержать неправое дело, дай восторжествовать лжи!» Неужели такое богохульство не устрашает вас? Не-

просто хорошую репутацию. Истинная честь не зависит от мнения, но существует она только в обществе людей. Ибо что значит честь, присутствующая только в пустых речах: необходимо, чтобы она была в применении. Покоряясь ее решениям, можно стать презираемым в глазах большинства, но на самом деле только еще более достойным уважения: потому что нужна большая смелость, чтобы победить мнение, подняться над всеми и подчиниться только голосу добродетели.>

Un homme vertueux insulté par un débauche: perdra-t-il pour cela son honneur et <S'abaissera>-t-il jusqu'à suivre les mêmes principes qui dirigent son agresseur? Se rendra-t-il égal avec lui en se soumettant au même préjugé?

Le duel n'étant pas qu'un acte de courage aux yeux du public, donc en se vengeant d'une injure on ne cherche pas à se garantir du déshonneur, mais à ne pas paraître lâche ou poltron. Ce n'est pas l'injure qui déshonore, mais l'incapacité de la venger. Donc un homme incapable de la lâcheté fait plus pour l'honneur en surmontant son courage et en bravant la réputation de lâche qu'il peut acquérir par là.

Un homme déshonoré par l'opinion est bien misérable, s'il n'a pas un refuge dans le témoignage de son propre coeur; si ses actions passées ne le dédommagent pas du présent, s'il n'a pas l'espoir d'un dédommagement à l'avenir.

Ce n'est que l'homme courageux qui a le droit de ne point se battre en duel car il agit selon les principes du vrai honneur et non avec <нрзб.>

<Добродетельный человек, оскорбленный развратником, потеряет ли от этого честь и опустится ли до того, чтобы последовать тем же принципам, конми руководствуется его обидчик? Не сравняется ли он с ним, покоряясь тому же предрассудку?

Так как дуэль является мужественным поступком в глазах публики, то, мстя за оскорбление, стремятся не к тому, чтобы защититься от бесчестия, а к тому, чтобы не прослыть трусом или подлецом. Не оскорбление бесчестит, а неспособность за него отомстить. Итак, человек, не-

ужели эта нелепость не приводит вас в негодование? Господи, как презренна та честь, что страшится не пороков, а укоров, и не позволяет вам стерпеть от другого обвинение во лжи, хотя в ней еще раньше обвиняло вас ваше сердце!

р. 183. Ne voyez-vous pas que crimes que la honte et l'honneur n'ont point empêchés, sont couverts et multipliés par la fausse honte et la crainte du blâme?

с. 120. Неужто вы не видите, что преступления, совершенные во имя стыда и чести, прикрываются и умножаются ложным стыдом и боязнию вызвать порицание!

р. 183—184. Rentrez donc en vous-mêmes et considérez s'il vous est permis d'attaquer de propos délibéré la vie d'un homme et d'exposer la votre pour satisfaire une barbare et dangereuse fantaisie qui n'a nul fondement raisonnable, et si le triste souvenir du sang versé dans une pareille occasion peut cesser de crier vengeance au fond du coeur de celui qui l'a fait couler? Connoissez-vous aucun crime égal à la homicide volontaire, et si la base de toutes les vertus est l'humanité, que penserons-nous de l'homme sanguinaire et dépravé qui l'ose attaquer dans la vie de son semblable? Souvenez-vous de ce que vous m'avez dit vous-mêmes contre la service étranger; avez-vous oubliés que la citoyen doit sa vie à la patrie et n'a pas le droit d'en disposer sans le congé des loix, à plus forte raison contre leur défense?

с. 120. Помните ли вы и подумайте, имеете ли вы право посягать на жизнь человека и подставлять себя под удар из-за дикой, опасной причуды, в которой нет ничего разумного? И горестное воспоминание о пролитой при таких обстоятельствах крови не будет в душе у того, кто ее пролил, вечно вызывать к отмщению? Назовите преступ-

способный к трусости, больше делает для чести, побеждая свою храбрость и не боясь приобрести репутацию труса.

Человек, обесчещенный мнением, несчастен, если не имеет убежища в свидетельстве собственного сердца, если его прежние поступки не искупают настоящего, если у него нет надежды на компенсацию впредь. Только мужественный человек может не драться на дуэли, ибо он действует по правилам истинной чести, а не <нрзб.>

On ne doit combattre pour sa patrie que sans salaire, mais jamais vendre son bras et son courage à une <нрзб.>. L'homme doit sa vie au genre humain, jamais il ne doit attenter à celle de son semblable sans y être forcé ou par son propre péril, ou par le danger de sa patrie. Le service d'un volontaire est le seul noble.

<Нужно сражаться за свою родину без платы и никогда не продавать свои руки и храбрость <нрзб.>. Человек обязан жизнью человеческому роду: никогда не должен он посягать на жизнь себе подобного, не будучи принужденным к этому или из-за своей собственной опасности, или из-за опасности, грозящей его родине. Служба добровольца является единственно благородной>.

ление, равное умышленному убийству. И если человечность — основание всех добродетелей, что же нам думать о кровожадном изверге, который смел покушаться на нее, покушаясь на жизнь себе подобного? вспомните, что вы сами мне говорили, осуждая тех, кто несет военную службу у иноземцев. Или вы забыли, что долг каждого гражданина — отдать свою жизнь отечеству, что долг не велит располагать ею без позволения законов: а тем более вопреки их запрету!

p. 184. Mais quels sont au fond ces inconveniens? Les murmures des gens oisifs, des méchants <...> Voilà vraiment un grand motif pour s'entre-égorger! <...> Vous n'osez donc sacrifier le ressentiment au devoir, à l'estime, à l'amitié, de peur qu'on ne vous accuse de craindre la mort?

с. 121. Но, в сущности говоря, — что это за неприятности? Пересуды бездельников, негодяев <...> Вот поистине возвышенный повод <...> Итак, вы не решаетесь пожертвовать мстительным чувством во имя чувства долга, уважения, дружбы, — из страха, как бы вас не обвинили в том, что вы боитесь смерти?

p. 185. Le fanfaron, le poltron veut à toute force passer pour brave <...> Tout ce qui la rend honteuse et blâmable, c'est qu'elle peut nous empêcher de bien faire et de remplir nos devoirs. Si la lâcheté n'étoit jamais un obstacle à la vertu, elle cesseroit d'être un vice*.

с. 121. Бахвал, трус из кожи вон лезет, чтобы прослыть храбрецом <...> Он <страх> становится постыдным и достойным хулы, когда мешает нам творить благие дела и выполнять долг. Если бы трусость не препятствовала добродетели, она и не была бы пороком.

p. 190. Voyez ces accoutumés au sang <...> Ils deviennent par degrés cruels, insensibles; ils se jouent de la vie des autres, et la punition d'avoir

* Далее в тексте отчеркнуты на полях с. 185 строки 22—26, с. 186 — строки 1—28, с. 187 — строки 21—28, с. 188 — строки 1—11.

pu manquer d'humanité est de la perdre enfin tout-à-fait *.

с. 124—125. Вот они, люди, привыкшие к кровопролитию <...> Они постепенно становятся жестокими, бесчувственными, играют жизнью других — наконец, в возмездие за то, что они могли так погрешить против человечности, утрачивают ее совсем.

р. 285. <...> sois sûr que s'il est un seul exemple du bonheur sur la terre, il se trouve dans un homme de bien.

с. 183. <...> знай, что если есть хоть один пример счастья на земле, то он воплощен в человеке добродетельном.

р. 293. <...> et tant que quelqu'un manque du nécessaire, quel honnête homme a du superflu?

с. 188. И покуда существует на земле хоть один немущий, людям порядочным не подобает жить в роскоши.

р. 295. Le moyen d'être aussitôt l'ami de quelqu'un qu'on n'a jamais vu? L'honnête intérêt de l'humanité, l'épanchement simple et touchant d'une ame franche, ont un langage bien différent des fausses démonstrations de la politesse, et des dehors trompeurs que l'usage du monde exige. J'ai grand peur que celui qui dès la première vue me traite comme un ami de vingt ans, ne me traitât au bout de vingt ans comme un inconnu si j'avois quelque important service à lui demander; et quand je vois des hommes si dissipés prendre un intérêt si tendre à tant de gens, je présumeroi volontiers qu'ils n'en prennent à personne.

с. 195. Ужели сразу можно стать другом человека, которого никогда прежде не видел? Благородное сочувствие к человечеству, простосердечная и трогательная искренность нетронутой души владеют языком, весьма отличным от проявлений показной учтивости и от тех обманчивых приличий, которых требуют светские правила. Весьма опасуюсь,

C'est la loi de la société de montrer beaucoup d'intérêt à tous ceux qui la composent. Sans cela elle ne subsisterait pas! Qu'est-ce que l'intérêt qu'on nous y montre? La société est un commerce entre les hommes qui n'a pas d'autre but que de les rassembler dans un ou plusieurs cercles et de les lier plus étroitement entre eux. De là naissent les égards, les attentions. Sans eux pas de société. Qui les oublie ou qui les méprise est insociable. Il peut être digne de la plus grande estime, mais il n'est pas propre pour la société.

<Закон общества—проявлять много внимания к тем, кто его составляет. Без этого оно бы не существовало! Что такое общество? Что это за интерес, который в нем к нам проявляется? Общество—это общение между людьми, не имеющее иной цели, как объединить их в один или множество кружков и еще теснее связать их между собой. Отсюда

* Далее отчеркнуты на полях с. 199 строки 9—12, с. 239 — строки 1—7, с. 283 — строки 22—28, с. 284 — строки 1—6 и 21—28, с. 285 — строки 1—5.

как бы тот, кто с первого знакомства обходится со мной так, будто мы дружны лет двадцать, не обошелся со мною двадцать лет спустя как с незнакомцем, попроси я его о важной услуге. И вот я вижу, что вертопрахи проявляют горячее участие ко многим сразу, и готов предположить, что они не испытывают участия ни к кому.

р. 295. Il y a pourtant de la réalité à tout cela; car le François est naturellement bon, ouvert, hospitalier, bienfaisant; mais il y a aussi mille manières de parler qu'il ne faut pas prendre à la lettre, mille offres apparentes, qui ne sont faites que pour être refusées, mille espèces de pièges que la politesse tend à la bonne foi rustique. Je n'entendis jamais tant dire: comptez sur moi dans l'occasion, disposez de mon crédit, de ma bourse, de ma maison, de mon équipage. Si tout cela étoit sincère et pris au mot, il n'y auroit pas de peuple moins attaché à la propriété <...> *

с. 195. Однако во всем этом может быть и нечто подлинное. Ведь француз от природы добр, чистосердечен, гостеприимен, благожелателен; но вместе с тем есть у французов тысячи пустых фраз, которые никак нельзя понимать буквально, тысячи лицемерных предложений, которые делают в расчете на то, что вы откажетесь, тысячи всяческих ловушек, которые светская учтивость расставляет перед сельской простосердечностью. Никогда я не слыхивал, чтобы так часто твердили: «Рассчитывайте при случае на меня, к вашим услугам мое влияние, мой кошелек, мой дом, мой экипаж». Если бы эти слова были искренни, не расходились с делом, то в мире не существовало бы народа, столь мало приверженного собственности <...>

р. 308. O absence! o tourment! o bizarre et funeste état, où l'on ne peut jouir que du moment passé, et où le présent n'en est point encore! **

рождаются знаки уважения, внимания. Без них нет общества. Тот, кто их забывает или презирает, необщителен. Он может быть достоин самого большого уважения, но он не годится для общества.>

Il faut voir à qui tous ces discours s'adressent. Ordinairement on ne parle ainsi qu'à ses égaux qui sont en état de nous refuser ou de nous payer service pour service; quelquefois on s'adresse à ceux qui nous importunent et dont on voudra se défaire par une politesse <нрзб.> mais jamais ces offres <облигательные> et si ordinaires ne sont adressées à ceux qui sont dans un vrai besoin et qui peuvent les réclamer. Il n'y a aucune relation de politesse entre la noblesse et le peuple; les égards ne subsistent qu'entre les égaux. Ils sont les gages de leur commerce ou pour ainsi dire les résultats. Là <il ne peut pas> être des égards où il n'y a aucun commerce.

<Нужно видеть, к кому эти речи обращены. Обычно так говорят только с равными, которые в состоянии отказать нам или отплатить услугой за услугу; иногда обращаются к тем, кто нам надоедает и от кого бы хотелось избавиться с помощью учтивости <нрзб.>. Но никогда эти обязательные и обычные предложения не обращены к тем, кто находится в настоящей нужде и может их требовать. Нет никакого отношения учтивости между дворянством и народом, обходительность существует только среди равных. Она является свидетельством их общения, или, так сказать, результатом. Там не может быть обходительности, где нет никакого общения.>

sublime
<Возвышенно>

* Далее отчеркнуты на полях с. 298 строки 3—5, с. 299 — строки 9—12, с. 300 — строки 8—10, 20—23.

** Далее отчеркнуты на полях с. 309 строки 4—5, с. 310 — строки 3—28, с. 311 — строки 1—17.

с. 196. О разлука, о мученья!
О это странное и тягостное состояние души, когда ты можешь наслаждаться лишь прошлым, а настоящее уже пусковой звук!

р. 315. Ainsi je commence à voir les difficultés de l'étude du monde, et je ne sais pas même quelle place il faut occuper pour le bien connoître. Le philosophe en est trop loin, l'homme en est trop près. L'un voit trop pour pouvoir réfléchir, l'autre trop peu pour juger du tableau total. Chaque objet qui frappe le philosophe, il le considère à part, et n'en pouvant discerner ni les liaisons ni les rapports avec d'autres objets qui sont hors de sa portée, il ne le voit jamais à la place et n'en sent ni la raison ni les vrais effets.

с. 201. Теперь я начинаю постигать, сколь трудно изучить свет, и даже не знаю, какое нужно занимать положение, дабы лучше узнать его. Философ стоит от него слишком далеко, светский же человек слишком близко. Один из них видит чересчур много, чтобы при этом еще размышлять, другой чересчур мало, чтобы судить о всей картине в целом. Философ рассматривает в отдельности каждый предмет, привлекая его внимание, и, не имея возможности распознать ни связи, ни отношений этого предмета с другими предметами, находящимися вне поля его зрения, философ никогда не видит предмет на надлежащем месте и не постигает ни его смысла, ни истинной ценности.

р. 317. Je m'exerce autant qu'il est possible à devenir poli sans fausseté, complaisant sans bassesse, et à prendre si bien ce qu'il y a de bon dans la société que j'y puisse être souffert sans en adopter les vices*.

с. 202. Я стараюсь, насколько это возможно, быть учтивым без двоедушия, услужливым без низкопоклонства и до такой степени усвоить от общества все хорошее, чтобы оно меня терпело, хотя я и не принимаю его пороков.

р. 318. En général la satire a peu de cours dans les grandes villes, où

<Est-ce que l'homme du monde ou c'est le philosophe>. On peut être tous les deux en même temps. Qui veut connaître le monde ne doit pas le juger du fond de son sentiment: il doit être acteur lui-même.

<Светский человек или философ. Можно быть обоими одновременно. Тот, кто хочет узнать свет, не должен судить его из глубины своего чувства, он должен сам быть актером.>

* Далее отчеркнуты на полях с. 317 строки 4—16.

ce qui n'est que mal est si simple que
ce n'est pas la peine d'en parler.*

с. 203. Вообще сатира не в ходу в столицах, где зло столь обычно, что о нем не стоит и говорить.

р. 396. Tous ces prétendus besoins n'ont point leur source dans la nature, mais dans la volontaire dépravation des sens. Les illusions mêmes de l'amour se purisient dans un coeur chaste, et ne corrompent qu'un coeur déjà corrompu. Au contraire la pureté se soutient par elle-même; les desirs toujours reprimés s'accoutument à ne plus renaître, et les tentations ne se multiplient que par l'habitude d'y succomber.**

с. 250. Все эти мнимые потребности порождены не природой, а чувственной разнузданностью. Даже ошибки любви очищаются в целомудренном сердце и развращают лишь развращенное сердце, — напротив, целомудренная чистота сама себя оберегает; возжелания более не возникнут, если будешь постоянно их обуздывать, но искушения множатся, если привыкнешь им поддаваться.

р. 401. Qui peut s'abuser deux fois en pareil cas, ne c'est pas même abusé la première.***

с. 253. <...> если какая-либо случайная ошибка повторяется, — значит, это не случайная ошибка.

р. 509. Que disent là-dessus nos Sophistes? Premièrement ils regardent la vie comme une chose qui n'est pas à nous, parce qu'elle nous a été donnée, mais c'est précisément parce qu'elle nous a été donnée qu'elle est à nous.

с. 317—318. Что по этому поводу говорят софисты? Прежде всего они

* Далее отчеркнуты на полях с. 322 строки 24—28 (примечание Руссо), с. 332 — строки 6—24, с. 355 — строки 6—8, с. 358 — строки 20—24 — двойной чертой, строки 25—28, с. 359 — строки 1—5, с. 361 — строки 2—6, с. 394 — строки 17—28, с. 395 — строки 8—19, с. 396 — строки 1—9.

** Далее отчеркнуты на полях с. 397 строки 23—26, с. 398 — строки 1—16, 18—28, с. 399 — строки 1—18, с. 400 — строки 1—25.

*** Далее отчеркнуты на полях с. 480 строки 1—28, с. 481 — строки 1—15, с. 482 — строки 23—28, с. 483 — строки 1—3, с. 485 — строки 24—28, с. 486 — строки 1—17, 27—28, с. 501 — строки 1—25, с. 506 — строки 12—15, с. 507 — строки 10—13, с. 509 — строки 16—19.

считают, что жизнь нам не принадлежит, ибо она нам дана; но именно потому, что она нам дана, она и принадлежит нам.

р. 510. <...> Je sacrifie mon corps à la conservation d'une chose plus précieuse que moi.

с. 318. <...> Я жертвую и телом, чтобы сохранить нечто еще более драгоценное, то есть душевное благополучие.

р. 510. Si tous les dons que le Ciel nous a faits sont naturellement des biens pour nous, ils ne sont que trop sujets à changer de nature, et il y ajouta la raison pour nous apprendre à les discerner.

с. 318. Если все дары, коими наградило нас небо, действительно являются для нас благом, то все же природа их слишком часто меняется, поэтому вдобавок небо и даровало нам разум, дабы мы научились распознавать их.

р. 510. En quelque lieu qu'il me place, soit un corps, soit sur la terre, c'est pour y rester autant que j'y suis bien; et pour en sortir dès que j'y suis mal.

с. 318. <...> по его <бога> воле я пребываю в телесной оболочке, пребываю на земле, но я должен пребывать там лишь до тех пор, покуда мне хорошо, и бросить все, как только жить мне станет плохо.

р. 510. <...> Dieu ne m'ordonne pas de quitter la vie, il me l'ôte: c'est en me la rendant insupportable qu'il en m'ordonne de la quitter. Dans le premier cas, je résiste de toute ma force, dans le second cas j'ai le mérite d'obéir.

с. 318. <...> когда я кончаю жизнь естественной смертью, бог не повелевает мне покинуть жизнь, а отнимает ее. Делая ее для меня несносной, он тем самым повелевает ее покинуть. В первом случае я из всех сил сопротивляюсь; во втором готов повиноваться.

р. 511. Ce n'est point pour s'y soustraire qu'on cesse de vivre, c'est pour les exécuter.

с. 319. Если ты кончаешь с жизнью, то это отнюдь не означает, что ты от них <законов поведения> уклоняешься, — ты их выполняешь.

р. 511. <...> et agira-t-il moins immédiatement sur moi, quand ma substance épurée sera plus une, et plus semblable à la sienne?

с. 319. <...> да разве он не будет воздействовать на меня более непосредственно, когда душа моя, освобожденная от скверны, станет более целостной и скорее ему уподобится?

р. 511. N'appartient-on plus à Dieu quand on est mort?

с. 319. Да разве после смерти не принадлежишь богу?

р. 511. Notre vie n'est rien aux yeux de Dieu <...>

с. 319. Жизнь наша ничто в глазах бога <...>

р. 511. <...> ces déclamateurs ne sont point de bonne foi. Absurdes et cruels dans leurs raisonnemens, ils aggravent le prétendu crime, comme si l'on s'otoit l'existence, et le punissent, comme si l'on existoit toujours.

с. 319. <...> все эти высокопарные болтуны неискренни; мысли их нелепы и жестоки, они видят тяжкую вину в мнимом грехе, как если бы со смертью самоубийцы прекращалось бы его существование, а в то же время пророчат ему кару, как если бы он существовал вечно.

р. 512. Ces mêmes Sophistes demandent si jamais la vie peut être un mal? En considérant cette foule d'erreurs, des tourmens et de vices dont elle est remplie, on seroit bien plus tenté de demander si jamais elle fut un bien?

с. 319. Те же софисты вопрошают, может ли жизнь быть злом. Когда раздумываешь о целом скопище заблуждений, мук и пороков, которыми она полнится, испытываешь гораздо большее искушение спросить: да бывает ли она когда-нибудь благом?

р. 512. Combattre et souffrir, voilà son sort dans ce monde <...>

с. 319. Бороться и терпеть — вот участь его <человека> в этой жизни <...>

р. 512—513. <...>quelle est ici-bas la principale occupation du sage, si ce n'est de se concentrer, pour ainsi dire, au fond de son ame, et de s'efforcer d'être mort durant sa vie?

с. 320. <...> каково <...> главнейшее занятие мудреца на земле? Цель его <...> сосредоточиться в глубинах своей души и стать живым мертвецом <...>

р. 513. Tant qu'il nous est bon de vivre, nous le desirons fortement <...>

с 320. <...> пока нам живется хорошо, мы жаждем жить <...>

р. 516—517. En effet, pourquoi seroit-il permis de se guérir de la goutte et non de la vie? <...> Ne nous est-il donc permis de changer l'état d'aucune chose, parce que tout ce qui est, est comme il l'a voulu? Faut-il ne rien faire en ce monde de peur d'enfreindre ses loix, et quoi que nous fassions pouvons-nous jamais les enfreindre? Non, Milord, la vocation de l'homme est plus grande et plus noble. <...> Il l'a constitué seul juge de ses propres actions. <...>

с. 322. В самом деле, почему нам дозволено излечиваться от подагры и нельзя излечиться от жизни <...> Значит, нам не дозволено изменять что бы то ни было, раз все сущее возникло по его замыслу! Значит, в этом мире ничего нельзя сделать из страха нарушить его законы, — но ведь что бы мы ни делали, нам не удастся их нарушить! Нет, милорд, призвание человека значительнее и благороднее <...> Бог поставил его самого единым судьей собственных действий <...>

р. 519. Delivrons-nous sans remords de la vie même, aussitôt qu'elle est un mal pour nous, puisqu'il dépend de nous de le faire, et qu'en cela nous n'oublions ni Dieu ni les hommes.*

с. 324. Избавимся же без всяких нравственных сомнений даже от жизни, как только она станет для нас злом, раз это зависит от нас, и, право, мы этим не оскорбим ни бога, ни людей.

Разве все то позволено, что желаешь?

et la résignation?

<а покорность?>

* Далее отчеркнуты на полях с. 513 строки 5—9 и 21—23.

Tome 3, p. 40. Le premier pas vers le vice est de mettre du mystère aux actions innocentes, et quiconque aime à ce cacher a tôt ou tard raison de se cacher. Un seul précepte de morale peut tenir lieu de tous les autres; c'est celui-ci. Ne fais ni ne dis jamais rien que tu ne veuilles que tout le mond voye et entende <...> *

с. 361. Желание держать в тайне самые невинные поступки — первый шаг к пороку; кто прячется от людей — рано или поздно будет иметь для этого основание. Все предписания морали можно заменить следующим правилом: «Никогда не делай и не говори ничего такого, что бы ты не решился сделать известным всем и каждому <...>»

р. 69. Enfin dans le tems des grands travaux, Julie donne toutes les semaines vingt batz de gratification à celui de tous les travailleurs, journaliers ou valets indifféremment, qui durant ces huit jours a été le plus diligent au jugement du maître**.

с. 378. Наконец, во время больших работ Юлия каждую неделю дает двадцать батцев награды лучшему из работников — безразлично, поденщику или батраку, — тому, кто по мнению хозяина, трудился усерднее всех за истекшую неделю.

р. 70. On ne les voit jamais oisifs et désœuvrés jouer dans une antichambre ou polissonner dans la cour, mais toujours occupés à quelque travail utile <...>

с. 379. Никогда не увидишь, чтобы они <слуги> сидели сложа руки, играли от безделья в кости в передней или шалопайничали во дворе; нет, они всегда заняты каким-либо полезным делом <...>

р. 71. On ne les regarde point seulement comme des mercenaires dont on n'exige qu'un service exact; mais comme des membres de la famille, dont le mauvais choix est capable de la désoler.

* Далее отчеркнуты на полях с. 65 строки 5—8, с. 68 — строки 2—6.

** Далее отчеркнуты на полях строки 16—28, с. 70 — строки 1—9.

с. 380. <...> на них <слуг> смотрят скорее как на членов семьи и глубоко огорчаются, если они дурно ведут себя.

р. 72. C'est ainsi qu'en formant et dressant ses propres domestiques on n'a point à faire cette objection si commune et si peu sensée, je les aurai formés pour d'autres. Formez-les comme il faut, pourroit-on répondre, et jamais ils ne serviront à d'autres.*

с. 380. Итак, воспитывая и обучая своих слуг, не надо выставлять обычные нелепые возражения: «Зачем мне готовить их для других хозяев?». На это можно ответить: «Воспитывайте их как следует, и никогда они не уйдут от вас к другим хозяевам».

р. 96. <...> une maison si peu nombreuse, une maison dont ils ne sortent jamais et où ils sont toujours vis-à-vis les uns des autres, doit leur convenir également à tous, et seroit un enfer pour eux, si elle n'étoit une maison de paix. Ils doivent la regarder comme leur maison paternelle où tout n'est qu'une même famille <...> Après les avoir assortis le mieux qu'il est possible, on les unit <...>

с. 395. <...> дом, из коего слуги никогда не выходят и где они всегда живут на глазах друг у друга, должен быть им всем любезен, и если в нем не будет мира, он станет для них адом. Они должны смотреть на него как на родительский дом, где все живут одной семьей. <...> Как можно лучше подобрав слуг, их объединяют <...>

р. 97. C'est par ce moyen et d'autres semblables qu'on fait regner entre eux un attachement né de celui qu'ils ont tous pour leur maître, et qui lui est subordonné. Ainsi, de se lier à son préjudice, ils ne sont tous unis que pour le mieux servir.

с. 396. Таким способом и другими подобными ему средствами здесь достигли того, что между слугами царит привязанность, родившаяся из их общей привязанности к хозяину и послушания ему. Поэтому они

Привязанность к выгодам господина.

* Далее отчеркнуты на полях с. 72 строки 16—19, с. 75 — строки 10—13.

далеки от всяческих сговоров в ущерб хозяину, наоборот, — их сплачивает желание как можно лучше служить ему.

р. 98. En revanche on ne souffre aucune accusation qui puisse être suspecte d'injustice et de calomnie; c'est-à-dire qu'on n'en reçoit aucune en l'absence de l'accusé *.

с. 397. Зато здесь не потерпят никакого обвинения, ежели подозревают, что оно является необоснованным или клеветническим, и потому не слушают обвинения в отсутствие обвиняемого.

— 3 —

«Новая Элоиза» читалась не так, как трактаты Руссо. Сам характер восприятия был иной. Здесь значительно реже встречается полемика с автором, и выражена она несравненно мягче, чем при чтении трактатов. Чаще всего маргиналии Жуковского — развитие и уточнение мыслей Руссо. Объясняется все это тем, что в самой «Новой Элоизе» заключена эволюция Руссо, побуждившая его найти выход из противоречия между природой и цивилизацией в некоем синтезе, дающем возможность современному человеку и современному обществу проникнуться «естественной нравственностью». В этом Руссо видел «единственную достойную цель литературы и философии»⁶⁶.

Автор «Новой Элоизы» вынужден признать, что как бы ни был испорчен современный цивилизованный человек, он в отличие от чисто гипотетической категории «естественного человека» *есть реальная, не обратимая вспять данность*, обладающая, однако же, возможностью своего усовершенствования на основе естественных свойств человеческой природы. Природная доброта человека, утверждает теперь Руссо, залог отнюдь не возвращения человека и общества к их «естественному состоянию», а к разумному нравственному и политическому усовершенствованию. Для этого должны быть использованы все наличные силы цивилизации, в том числе наука, искусства и даже собственность, раз уж она возникла (см. «Руссо — судья Жан-Жака. Диалоги»).

Все это должно было импонировать молодому Жуковскому, который в своем чтении по-прежнему сосредоточивается на нравственно-этическом аспекте руссоизма. В центре внимания молодого

* Далее отчеркнуты на полях с. 98 — строки 21—25, с. 102 — строки 5—28, с. 103 — строки 1—14, с. 104 — строки 1—6, с. 105 — строки 10—13, с. 106 — строки 15—20, с. 191 — строки 11—19, с. 216 — строки 4—20, с. 217 — строки 1—23, с. 218 — строки 1—23, с. 223 — строки 12—20, с. 405 — строки 1—24.

⁶⁶ Лысенко Е. М. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч., М., т. 11, 1961, с. 731.

поэта — проблемы воспитания человека. Это, прежде всего, наиболее волновавшая Жуковского проблема самоусовершенствования — образования и воспитания личности. Жуковский подчеркивает слова Сен-Пре о том, что его цель — «узнать человека», а его «метода — это изучение его (человека. — Ф. К.) в самых различных его взаимоотношениях» (с. 198). Эти слова могли бы явиться своеобразным эпиграфом к чтению Жуковским «Новой Элоизы». Главное здесь и состояло в стремлении узнать человека и прежде всего познать и образовать свой характер.

Книги являются для Жуковского важнейшим средством самопознания и самообразования. Раздумья Руссо о характере чтения, о тщательном отборе книг и необходимости вкладывать в прочитанное «свой лучший смысл <...> и живой ум» (с. 36), о важности использования прочитанного в целях самопознания выделяются читателем. Начинающий поэт вполне разделяет мысль Руссо о недопустимости некритического восприятия книг. «Главная ошибка учащихся, — пишет Руссо, — в том, что они слишком доверяют книгам и недостаточно пользуются своим умом...» (с. 37). В унисон этому Жуковский записывает: «Тот, кто получает все те мысли, которые встречает в книге, не задумываясь над ними, создает себе напрасный труд, так как эти мысли испаряются тотчас же, как только он закроет книгу» (с. 41). И далее в развитие мысли Руссо Жуковский пишет: «Читать — это развивать свое собственное суждение» (с. 36). Об этом же он много пишет в своих дневниках и письмах 1805—1806 гг. «Всякое чтение должно иметь целью образование нашего характера. Читая всякую книгу, надобно обращать внимание на себя, все применять к себе»⁶⁷. В своих письмах и дневниках начинающий поэт постоянно указывает на огромную нравственно-этическую и эстетическую воспитательную роль книги (см., например, его письма об «Агатоне» Виланда, произведениях Фенелона, исторических трудах Мюллера, Шлецера, Карамзина и др.).

Хорошая книга для Жуковского — замечательный источник «доброе и прекрасное». Однако пронизательности, вкусу, уменью отличать доброе и прекрасное нужно учиться. И здесь Жуковский по-прежнему полемизирует с Руссо, утверждающим, что стоит углубиться в себя, и сразу угадаешь доброе и отличишь прекрасное: «не надо учить нас пониманию того и другого». «Но, — возражает Жуковский, — один отличает с большей пронизательностью прекрасное и доброе, чем другой, нужно приобрести эту пронизательность, развивая свой ум» (с. 41). То есть Жуковский, как и прежде, отстаивает просветительскую активность в воспитании человека. В этом отношении понятна и некоторая полемичность в отношении к Руссо по вопросу о моральных системах и правилах, «которые можно почерпнуть из книг».

Автор «Новой Элоизы» резко отрицательно относится к любым моральным системам. По мнению Жуковского, в целом пренебре-

⁶⁷ Дневники, с. 16 (запись от 10 июля 1805 г.).

гать последними не следует, так как в них доброе и прекрасное сведено к принципам (с. 42). В то же время, как показывают дневники, Жуковский вовсе не склонен идеализировать и принимать на веру любые моральные системы. Абстрактное морализирование представляется ему зыбким, лишенным глубоких нравственных оснований. «Всякий моралист предлагает читателю в самом совершенном виде то, что служит основанием собственных его поступков. Он открывает свою тайну, говорит: так я поступил и был счастлив; последуй мне. Всякий моралист *на словах* есть лжец, лицемер, самолюбивый остроумец, желающий прельщать своею маскою. Будь добрым, научись или по крайней мере желай тому следовать, что хочешь предложить в пример обществу, и бери перо в руки без зазрения совести. Надобно быть добродетельным или желать быть, чтобы учить добродетели с успехом»⁶⁸ (10 июля 1805 г.). Т. е. Жуковский стремится к объективным нравственным основам этики.

Для Жуковского, и в этом он шел за Карамзиным, так же, как и для Руссо, этика и эстетика взаимосвязаны — доброе неотделимо от прекрасного. По Руссо, «добро — это прекрасное, претворенное в действие... они тесно связаны и в совершенной человеческой натуре их питает один и тот же источник» (с. 37). Жуковский в унисон этому пишет: «Тот, кто хочет быть добрым, всегда почувствует прекрасное и, совершенствуя свое сердце, совершенствует свой вкус. Тот, кто добр, имеет, таким образом, основы прекрасного в себе самом» (с. 42). Соглашаясь с Руссо в том, что прекрасному нужно учиться на высоких образцах, Жуковский придает этой мысли очень интересное направление: «Имея случай видеть высокое доброе и высокое прекрасное, с большей легкостью отличишь простое доброе и <простое> прекрасное» (с. 41). Идея прекрасного в *простом*, так же как идея нерасторжимой слитности прекрасного и доброго — важнейшие в сентиментализме, взятые на вооружение Жуковским и развитые им в его романтической эстетике.

Жуковский принимал (хотя и с определенными оговорками) резкую критику Руссо светской морали и ее противопоставление естественному, природному чувству.

— 4 —

Часто маргиналии и пометы Жуковского относятся к вопросу соотношения светской жизни и уединения. «Светская суета, не дающая пищи сердцу»..., «пустыня, называемая светом... царство унылого безмолвия, сонмище бездельников и негодяев» — вот какими словами определяет Руссо свет и светскую жизнь. Только вдали от света, в общении с природой может быть счастлив человек. Жуковский разделяет эти мысли Руссо и считает, что подлинная жизнь духа возможна только в уединении. Он выделяет Руссо

⁶⁸ Там же, с. 17.

ПИСЬМО К Д'АЛАМБЕРУ

— 1 —

«Письмо к д'Аламберу» Руссо, как широко известно, было написано в связи с опубликованной в VII томе «Энциклопедии» статьей д'Аламбера о Женеве, где автор выступил с предложением открыть в городе театр, который способствовал бы нравственному развитию граждан. Эта идея вызвала решительный протест Руссо, гневно обрушившегося против современного театра, который, по его мнению, служит лишь забавой для бездельников и оказывает самое отрицательное влияние на актеров и зрителей.

Непосредственным поводом для резкой критики театрального искусства явился кризис французского классицистического театра. Как указывают исследователи, французский классицизм XVIII в. был уже «сильно разбавлен барочными экстравагантностями как и манерностью и эротизмом искусства рококо»⁸⁸. «Трагедия, — пишет С. Мерсье, — стала разновидностью серьезного фарса, написанного с пышностью, которая стремилась усладить слух, но которая ничего не могла сказать ...». Комедия превращается в «хорошенькие безделушки, где причуды большого света изображаются сочувственно, прославляются и лелеются»⁸⁹. Об этом же с большим чувством пишет Руссо в «Новой Элоизе». Характеризуя парижские театры и говоря об их репертуаре, Сен-Пре осуждает трагедии, построенные на химерических вымыслах, запутанных интригах, отличающиеся вычурным и неестественным языком.

Сен-Пре сетует на то, что в современном театре господствует скучная чопорность, — «представляют только вельмож в платье, расшитом золотом», спектакли даются лишь для «кучки наглецов, возомнивших, что на земле существуют лишь они одни»⁹⁰. Герой Руссо с горечью утверждает, что современный аристократический французский театр утратил народность и гражданственность, свойственные когда-то античному театру. «У Сократа, — пишет Сен-Пре, — заговорили возничии, столяры, башмачники, каменщики, нынешние же сочинители... сочили бы для себя унижительным знать, как протекает жизнь в лавке или мастерской...». И далее: «Чем хуже, чем беднее живет народ, тем с большим блеском и великолепием изображается картина народной жизни»⁹¹.

⁸⁸ Вериман И. Е. Жан-Жак Руссо — мыслитель и художник. — В кн.: Руссо Жан-Жак. Избр. соч., т. 1, с. 17. Ср.: Барская Г. Э. Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо об искусстве. М.—Л., 1959, с. 36—37.

⁸⁹ Мерсье С. Новый опыт о драматическом искусстве. Цитир. по кн.: Жан-Жак Руссо об искусстве. М.—Л., 1959, с. 37.

⁹⁰ Руссо Жан-Жак. Избр. соч. М., 1961, т. 2, с. 207.

⁹¹ Там же, с. 206—207.

терием чести является чувство собственного достоинства. «Тот не обретет счастья, — говорит Юлия, — кто не проникнется самоуважением. Человек, истинно уважающий себя, спокойно отнесется к клевете и наветам подлых людей» (с. 122). В полном соответствии с этими мыслями, Жуковский записывает на полях: «Что такое честь? Это внутреннее чувство своего достоинства... это внутреннее уважение к себе самому, непосредственный результат возвышенных чувств применения добродетели» (с. 180). И Жуковский, и Руссо считают, что, решаясь на дуэль с оскорбившим его непорядочным человеком, добродетельный человек опускается до его уровня, сравнивается с ним. «Честь, пугающаяся мнения других, достойна презрения». Человек, уверенный в своем праве, презирающий мнение большинства, более достоин уважения, чем тот, кто ему подчиняется. Гораздо более мужественно победить страх осуждения — подняться выше его и подчиниться только голосу добродетели (с. 180). Добродетель — это *развитие и претворение в действие* нравственных, природных задатков человека, та основа нравственной позиции, на которой зиждется чувство собственного достоинства и самоуважения.

Сходство в понимании некоторых вопросов нравственного аспекта личности между Руссо и Жуковским, как показывают его маргиналии, настолько велико, что русский поэт высказывает свои мысли почти в тех же выражениях, что и автор «Элоизы» (см., например, замечания на с. 181 и ср. с подчеркнутыми местами в тексте — с. 283). Сама проблема дуэли, как мы видели, касалась важнейших нравственных аспектов личности. Вот почему она настолько заинтересовала Жуковского, что он намеревался, видимо, перевести LVII письмо для первого тома переводов «Избранных сочинений Руссо». В плане оглавления к этому тому имеется подзаголовок «О дуэлях»⁷².

Таким образом, как показывают пометы и особенно маргиналии к указанной главе, само понятие добродетели, лежащее в основе высокого нравственного понимания природы человека, по Жуковскому, неразрывно связано с просветительской концепцией личности, в отношении которой у Жуковского и Руссо было много общего.

Принимая и развивая по-своему нравственно-этические идеи Руссо о сущности человека, Жуковский иногда (значительно реже, чем в трактатах) полемизирует с ним. Это мы видели в отношении к образованию, это сказалось и в понимании человека и главным образом в осмыслении излюбленной альтернативы Руссо естественного и общественного. Так, например, исходя из идеи «естественной природы» человека (главной в просветительской концепции личности), критикуя светскую мораль и приветствуя жизнь в уединении, Жуковский, вместе с тем считает, что «человек не может быть изолирован от общества», и поэтому он обращает серьезное внима-

⁷² ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 17, л. 2.

ние, судя по маргиналиям, на проблему поведения человека в общении с другими людьми. В авторе «Новой Элоизы», когда он говорит о светском обществе, негодует плебей. Жуковский же острые социальные филиппики Руссо переводит в нравственно-этический план, сводит к проблеме личностных отношений, к правилам поведения человека в обществе (см. маргиналии на с. 245, где Жуковский говорит об обходительности, внимании, вежливости как о «законах» общества).

Вместе с тем Жуковскому в его рассуждениях о поведении человека в обществе не чужд и социальный аспект, хотя он и лишен той остроты, которая отличает раздумья Сен-Пре. Так, обходительность, по мнению Жуковского, возможна только в обществе равных. «Нет никакого отношения учтивости между дворянством и народом» (с. 295). Знаки светской вежливости не могут быть обращены, по его мнению, к тем, кто находится в постоянной нужде и может серьезно отнестись к пустым обещаниям и требовать помощи. Об интересе к социальным вопросам говорят и многие другие пометы Жуковского. Так, он подчеркивает слова Руссо о том, что «покуда существует на земле хоть один непмуций — людям порядочным не подобает жить в роскоши» (с. 188).

Жуковский глубоко разделяет лежащую в основе просветительской идеологии мысль о внесословной ценности человека, и нет ничего удивительного в том, что слова Сен-Пре «И ты поймешь, что величие человека не зависит от сословия» Жуковский подчеркивает. И далее, как показывает характер его чтения, он внимательно изучает роман, в центре которого впервые в мировой литературе всесторонне раскрывается душа плебей Сен-Пре. Отрицательное отношение Руссо к свету и светской морали, повышенный интерес к жизни обыкновенного человека — все это привлекает Жуковского в «Новой Элоизе».

Таким образом, не принимая общественного радикализма Руссо и часто переводя его демократический протест в нравственно-этический план⁷³, Жуковский вовсе не игнорировал социальный аспект руссоизма, в принципе принимая в нем то, что лежало в основе европейского сентиментализма (прежде всего мысль о внесословной ценности человека) и что соответствовало его либерально-просветительскому воззрению.

⁷³ Поэтому Жуковский настойчиво выделяет мысли Руссо о любви, дружбе, добродетели, сформулированные в виде моральных правил, и афористические сентенции. Например: «Я стараюсь быть учтивым без двоедушия, услужливым без низкопоклонства...» (с. 317). «Если вы действительно желаете стать человеком, научитесь снисхождению...» (с. 400). «Знай, если есть хоть один пример счастья на земле, то он воплощен в человеке добродетельном» (с. 284). «Никогда не делай и не говори ничего такого, что бы ты не решился сделать известным всем и каждому» (с. 40, ч. IV). «<...>Если какая-либо случайная ошибка повторяется, значит, это не случайная ошибка» (с. 253) и т. д.

Отдельные маргиналии Жуковского касаются проблемы патриотизма, гражданского служения обществу. Жизнь гражданина, по мнению Руссо, принадлежит родине. Поэтому ни один человек не имеет права посягать ни на свою, ни на чужую жизнь. Жуковский целиком согласен с Руссо, который осуждает военную службу у иностранцев. «Нельзя, — говорит он, — продавать свою храбрость, а за родину следует сражаться безвозмездно» (с. 184). «...Служба добровольца является единственно благородной» (с. 184).

Считая, что жизнь человека, данная ему природой, принадлежит не человеку лично, а отечеству (см. пометы на с. 183—185), Жуковский вслед за Руссо решительно осуждает самоубийство.

Проблема самоубийства — одна из острых нравственных и социальных проблем, весьма заинтересовавших Жуковского. Об этом говорят и пометы в аннотированном оглавлении, и надписи Жуковского на с. 183—185, и задуманный перевод из «Новой Элоизы». В собрании переводов из Руссо была предусмотрена специальная глава «О самоубийстве». Очевидно, потому, что эта проблема позволяла вновь и вновь поставить острейшие проблемы нравственной и общественной природы человека. Прежде всего, с ней тесно связано характерное для просветителей (и Жуковского) утверждение непреходящей ценности человеческой жизни. При этом акцентируется внимание не на биологическом, а на антропологическом типе человеческой природы. Человек у Руссо — проявление рода человеческого⁷⁴.

В подходе к оценке самоубийства Жуковский, как и Руссо, пользуется критерием естественной природы. «Человек обязан своей жизнью человеческому роду». Поэтому он не имеет права посягать на жизнь себе подобного, «не будучи вынужденным к этому или из-за своей собственной опасности, или из-за опасности, угрожающей его родине» (с. 183). Естественно, что Жуковский, так же как и автор «Новой Элоизы», не принимает утверждения Сен-Пре о том, что жизнь «именно потому, что она нам дана, она и принадлежит нам» (с. 184). Жуковский подчеркивает эти слова, но решительно не разделяет их пафос. Человек в своих делах и поступках не может быть рабом своего настроения, даже в самой сложной жизненной ситуации. «Разве все то позволено, что желаешь?» — спрашивает поэт в связи с мыслями Сен-Пре о самоубийстве. Мысли героя, решившегося избавиться от жизни, без всяких нравственных сомнений Жуковский противопоставляет способность человека не покориться трудной жизненной ситуации, преодолеть ее в результате *деятельной* жизни. Только целенаправленная деятельность может духовно излечить человека. В аннотированном оглавлении он подчеркивает слова «Милорд Эдуард предлагает своему другу

⁷⁴ См. об этом: Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII в. — В кн.: Эпоха просвещения. М., 1967, с. 211.

поискать мира душевного в волнениях деятельной жизни». Письмо милорда Эдуарда, отчеркнутое Жуковским, содержало очень близкие ему самому мысли. «Да пристало ли тебе говорить о смерти, когда ты обязан посвятить жизнь своим ближним! Знай же, смерть к которой ты стремишься, постыдна и малодушна. Ты ограбишь род человеческий. Прежде чем покинуть его, воздай ему за все, что он для тебя сделал... Да понимаешь ли ты, что тебе на каждом шагу найдется на земле дело...» (с. 330—331). «...Только содеянное нами добро непреходяще, и только благодаря ему жизнь наша чего-нибудь стоит» (с. 328). Все эти раздумья героя Руссо, за которыми угадывается автор, очень импонировали Жуковскому. Идя от руссоистской концепции личности и разделяя многие мысли Руссо, Жуковский наполняет свои дневники и письма мыслями о нравственных и общественных обязанностях человека.

Своеобразным итогом раздумий Жуковского на тему о самоубийстве, источник которых можно видеть в творчестве Руссо, является его замечательное письмо к В. К. Кюхельбекеру в 1823 г. «По какому праву, — пишет Жуковский, — браните вы жизнь и почитаете себе дозволенным с нею расстаться! Этому нет никакого другого имени, кроме унижительного: сумасшествие. Вы можете быть деятельным с пользою, а вы бросаетесь в область теней. Составьте себе характер, составьте себе твердые правила, понятия ясные; если вы несчастны, боритесь твердо с несчастьем, не падайте — вот в чем достоинство человека»⁷⁵.

Глубоко изучая Руссо, Бонне, Кондильяка, немецкую философию, Жуковский приходит к убеждению, что первостепенной обязанностью человека, заложенной в его естественной природе, является целенаправленная активность его жизнедеятельности. Этим убеждением переполнены дневники и письма поэта.

Так же, как и автор «Новой Элоизы», Жуковский склонен разделять веру его героев в бога⁷⁶. Сравнивая отчеркнутые строки в тексте с записями в дневнике, легко отметить, что в этот период Жуковский во многом исповедовал «религию сердца». Бог для Жуковского — верховный создатель, прежде всего он — носитель высшей нравственной идеи. Осуждая философское суесловие, он пишет: «Лучший способ обрести благо — искать его чистосердечно, и если будешь его так искать, то вскоре вознесешься душой к всеблагому создателю...» (и далее с. 485). А в дневнике от 11 сентября 1805 г. есть следующее замечание: «Я живо себе представляю, какое блаженство должна давать прямая религия; она возносит человека выше всего, выше самой его личности. Но я только представляю это; я в себе не нахожу того сильного, внутреннего, неизгладимого чувства, которое должно быть первейшим основанием религии. Все, что я видел вокруг себя по сию пору, должно было

⁷⁵ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1960, т. 4, с. 580.

⁷⁶ О вере в бога, существо верховно премудрое, см. в нашей главе «Жуковский — читатель Ш. Бонне». — В кн.: БЖ, ч. I, с. 331—346.

если не отвращать, то по крайней мере поселять во мне совершенное равнодушие к религии. Я видел христиан на словах, которые не имеют понятия о возвышенности чувств христианских, о бессмертии и пр., несогласие чувств и дел с правилами и словами, всегда замечаемое мною с колыбели, должно было произвести во мне это неуважение и равнодушие»⁷⁷. То есть, относясь критически к официальной вере, чувствуя обман и ложь, ей сопутствующие, Жуковский продолжал восхищаться нравственным аспектом духовной веры, утверждая, что «религия требует сердца»⁷⁸.

— 6 —

В последних частях «Новой Элоизы», где Руссо переходит от беспощадной критики общества к попытке нарисовать картину идеального общественного устройства в поместье Вольмаров, меньше помет Жуковского и почти отсутствуют маргиналии. Однако и имеющиеся пометы заслуживают нашего внимания, они характеризуют как специфику восприятия Жуковским тех или иных проблем романа, так и особенность отношения к произведению Руссо в целом. В этих частях, как указывают исследователи⁷⁹, Руссо находит определенный выход из лежащего в основе руссоистской доктрины противоречия между природой и цивилизацией. Именно в идиллическом поместье Вольмаров, основанном, с точки зрения Руссо, на естественных законах природы, воплотились многие утопические идеи автора «Общественного договора». «Здесь, — как пишет Ю. М. Лотман, — теряют самопогруженность, и основой их ценностей становится добродетель — способность к общественной морали»⁸⁰. Все это не могло не заинтересовать Жуковского, которому в большой мере был свойствен просветительский идеализм.

Отношение к последним частям «Новой Элоизы» было у Жуковского, по всей видимости, противоречивым. Его могла привлечь просветительская вера в человека, в возможность его общественного возрождения. Но, с другой стороны, рассудочность героев Руссо, утрата диалектичности и психологизма в изображении героев, эволюция Руссо, по выражению исследователя, «от сентиментального реализма к сентиментальному классицизму»⁸¹, — все это вряд ли импонировало Жуковскому. В поздних письмах к Козлову⁸² и Загоскину⁸³ он пишет, что даже в молодости не мог дочитать «Элоизу» до конца. Это утверждение, очевидно, не точно. Во всяком случае,

⁷⁷ Дневники, с. 18.

⁷⁸ Там же. И в другом месте: запись от 16 июля 1805 г.: «Религия требует сердца».

⁷⁹ См.: исследования И. Верцмана, Е. М. Лысенко, Ю. М. Лотмана.

⁸⁰ Лотман Ю. М. Цитир. соч., с. 213.

⁸¹ Лысенко Е. М.— В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч., т. II, М., 1961, с. 738.

⁸² РА, 1867, № 5—6, с. 381.

⁸³ Раут. Исторический и литературный сборник, книга III. М., 1854, с. 301—304.

пометы Жуковского, как указывалось, содержатся и в последних частях романа. Но, видимо, впечатление от растянутости, рационалистичности, нормативности этих частей у русского поэта-романтика осталось на всю жизнь.

Пометы Жуковского здесь связаны с двумя темами. Это, прежде всего, хозяйственная деятельность Вольмаров, описание их утонченного поместья и затем — восхищение прелестями уединенной жизни, основанной на естественных, природных началах. Уже в аннотированном оглавлении, как указывалось, Жуковский подчеркнул и особым крестиком выделил X письмо, в котором Сен-Пре подробно рассказывает о порядке в доме Вольмаров, и XI-е — описание приятности уединенной жизни, — предназначенные для перевода. В этих письмах мы встречаем больше всего помет Жуковского (о хозяйственной деятельности в Кларане — с. 70, 72, 75, 78 и др.; описание прелестей уединенной жизни и хорошо налаженного дома, где «нет ни пышности, ни блеска, но соединено все, что соответствует истинному назначению человека», — с. 101—106, 216—223).

Таким образом, в пометах и маргиналиях Жуковского к «Новой Элоизе», как мы видели, преобладают раздумья нравственно-этического характера, имеющие тем не менее большое значение для эстетики. Жуковского прежде всего волнует вопрос о нравственной и общественной сущности человека, методах его познания и воспитания. Ему близка мысль Руссо о том, что в основе естественного человека лежит исконно вложенное в него природой неистребимое чувство нравственной справедливости (вступающее в острый конфликт с несправедливостью окружающего мира). Отсюда берет начало важнейшая руссоистская (и просветительская вообще) идея о природной доброте человека, позволявшая поставить важнейший в эстетике сентиментализма вопрос о внесловной ценности человека.

Жуковскому близка слитность эстетического и этического критериев в сентиментализме Руссо. Вспомним его утверждение на с. 42: «Я всегда думал, что добро — это лишь прекрасное, претворенное в действие, что они тесно связаны и что в совершенной человеческой натуре их питает один и тот же источник».

Вместе с тем необходимо отметить, что меньше всего «Новая Элоиза» затронула «художнические струны» Жуковского. Среди многочисленных помет нельзя указать почти ни одной, которая явилась бы живой реакцией читателя на взволновавшее его описание чувства героев или даже столь прославивших Руссо картин природы. Очевидно, метод Руссо-художника, автора «Новой Элоизы», уже во многом не импонировал Жуковскому. Даже Карамзин, преклонявшийся перед романами Руссо, видел в «Новой Элоизе» «много неестественного, много увеличенного, — одним словом, много романического»⁸⁴. Жуковский — поэт новой эпохи со страстными поисками нового творческого метода, уже, по-видимому, не вос-

⁸⁴ Карамзин Н. М. Избр. произв. в 2-х т. М.—Л., 1964, т. 1, с. 279.

принимал «чувствительность» автора «Новой Элоизы» с нормативностью и условностью ее добродетельных героев. Жуковский не мог не почувствовать и противоречивой концепции романа, в котором «Руссо-художник еще борется с Руссо-резонером и моралистом и все всегда побеждает»⁸⁵.

В январе 1833 г., живя в Верне около Веве, Жуковский пишет Козлову: «Руссо не перенес здешних картин в свой роман, он ничего верно не выразил, ничего, что видишь здесь глазами, не находишь в его книге. И не во гнев тебе будет сказано, нет ничего скучнее «Новой Элоизы». Я не мог дочитать ее и в молодости, когда воображению нужны более мечты, нежели истина. Попытался прочитать ее здесь и еще более уверился, что не ошибся в своем отвращении. Для великой здешней природы и страстей человеческих Руссо не имел ничего, кроме блестящей декламации... Бейрон другое дело: многие страницы его вечны...»⁸⁶. Конечно, со страниц этого письма говорит Жуковский, подводящий итоги своим поэтическим раздумьям, а не начинающий юноша-поэт, для которого Руссо был наставником. Однако же многое в этой оценке симптоматично, оно совпадает с впечатлением от характера чтения Жуковского. «Новая Элоиза», очевидно, как роман не увлекла Жуковского, и главным образом потому, что в ней ему явно недоставало истины чувства и служащего этому творческого вымысла.

Жуковский читает прославленный роман Руссо как трактат, нравственно-этический и философский прежде всего. В этом можно еще раз убедиться, прочитав письмо Жуковского к М. Н. Загоскину от января 1830 г. «Я не мог себя никогда принудить, — пишет Жуковский, — продолжать чтение такого романа, в котором нет *занимательности для любопытства*... и *занимательности для ума*, т. е. истины и простоты, с нею неразлучной. Каков бы ни был слог, каков бы ни был в других отношениях талант автора, но роман без этих двух главных причин будет скучнее. Вот почему я прочитал раза по четыре некоторые романы Вальтер-Скотта и не мог дочитать «Новой Элоизы», в которой все, что не роман, так превосходно»⁸⁷ (курсив мой. — Ф. К.).

Эти слова — лучший комментарий к характеру восприятия Жуковским «Новой Элоизы» в самом начале XIX в.

⁸⁵ Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо — мыслитель и художник. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч. в трех томах. М., 1961, т. 1, с. 34.

⁸⁶ Любопытно сравнить с восприятием Карамзина во время его путешествия по «Руссовым местам»: «Надобно, чтобы красота здешних мест сделала глубокое впечатление в Руссовой душе: все описания его так живы и при том так верны! Мне казалось, что я нашел глазами ту равнину (esplanade), которая была столь привлекательна для юного Сен-Пре» (Карамзин Н. М. Указ. соч., т. 1, с. 277).

⁸⁷ Раут. Исторический и литературный сборник. Кн. III. М., 1854, с. 301—304.

ПИСЬМО К Д'АЛАМБЕРУ

— 1 —

«Письмо к д'Аламберу» Руссо, как широко известно, было написано в связи с опубликованной в VII томе «Энциклопедии» статьей д'Аламбера о Женеве, где автор выступил с предложением открыть в городе театр, который способствовал бы нравственному развитию граждан. Эта идея вызвала решительный протест Руссо, гневно обрушившегося против современного театра, который, по его мнению, служит лишь забавой для бездельников и оказывает самое отрицательное влияние на актеров и зрителей.

Непосредственным поводом для резкой критики театрального искусства явился кризис французского классицистического театра. Как указывают исследователи, французский классицизм XVIII в. был уже «сильно разбавлен барочными экстравагантностями как и манерностью и эротизмом искусства рококо»⁸⁸. «Трагедия, — пишет С. Мерсье, — стала разновидностью серьезного фарса, написанного с пышностью, которая стремилась усладить слух, но которая ничего не могла сказать ...». Комедия превращается в «хорошенькие безделушки, где причуды большого света изображаются сочувственно, прославляются и лелеются»⁸⁹. Об этом же с большим чувством пишет Руссо в «Новой Элоизе». Характеризуя парижские театры и говоря об их репертуаре, Сен-Пре осуждает трагедии, построенные на химерических вымыслах, запутанных интригах, отличающиеся вычурным и неестественным языком.

Сен-Пре сетует на то, что в современном театре господствует скучная чопорность, — «представляют только вельмож в платье, расшитом золотом», спектакли даются лишь для «кучки наглецов, возомнивших, что на земле существуют лишь они одни»⁹⁰. Герой Руссо с горечью утверждает, что современный аристократический французский театр утратил народность и гражданственность, свойственные когда-то античному театру. «У Сократа, — пишет Сен-Пре, — заговорили возничии, столяры, башмачники, каменщики, нынешние же сочинители... сочли бы для себя унижительным знать, как протекает жизнь в лавке или мастерской...». И далее: «Чем хуже, чем беднее живет народ, тем с большим блеском и великолепием изображается картина народной жизни»⁹¹.

⁸⁸ Вердман И. Е. Жан-Жак Руссо — мыслитель и художник. — В кн.: Руссо Жан-Жак. Избр. соч., т. 1, с. 17. Ср.: Барская Г. Э. Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо об искусстве. М.—Л., 1959, с. 36—37.

⁸⁹ Мерсье С. Новый опыт о драматическом искусстве. Цитир. по кн.: Жан-Жак Руссо об искусстве. М.—Л., 1959, с. 37.

⁹⁰ Руссо Жан-Жак. Избр. соч. М., 1961, т. 2, с. 207.

⁹¹ Там же, с. 206—207.

С позиций радикального демократизма, не принимая современный французский театр, Руссо в полемическом задоре отвергает значение театра вообще, считая, что театр уже потому не может воспитывать современного человека, что всегда вынужден приспособляться к господствующему общественному мнению, льстить ему, скрывая подлинную правду.

Однако скептическое отношение Руссо к театру не помешало ему высказать ряд глубоких суждений по проблемам эстетики драмы, подвергнуть сомнению некоторые коренные принципы классицизма (нормативность, учение о катарсисе и пр.). По мнению исследователей, «Письмо к д'Аламберу» представляет исключительно большой интерес как «начало нового этапа в теории драматического искусства»⁹².

Не ставя своей задачей сколько-нибудь обстоятельный анализ этого интересного театрального трактата Руссо, остановимся на нем постольку, поскольку он привлек внимание русского поэта.

Приведем пометы Жуковского в полном объеме.

Т. 6, р. 433—434. Quand un homme ne peut croire ce qu'il trouve absurde, ce n'est pas sa faute, c'est celle de sa raison.

с. 72. Если человек не в состоянии верить в то, что считает абсурдом, — это вина не его, а его разума <...>

р. 434. Sans doute l'Orthodoxe, qui ne voit nulle absurdité dans les mystères, est obligé de les croire: mais si le Socinien y en trouve, qu'a-t-on à lui dire?

с. 73. Конечно, сторонник ортодоксальных взглядов, который не видит в тайнах никакого абсурда, должен верить в них; но если это сочинянец, что можно ему возразить?

р. 439. Tout est problème encore sur les vrais effets du Théâtre <...>

с. 75. В вопросе о влиянии театра все — проблема <...>

р. 440. Au premier coup-d'oeuil jeté sur ces institutions, je vois d'abord qu'un Spectacle est un amusement; et s'il est vrai qu'il faille des amusemens à l'homme <...>, ils ne sont

<Большая надпись на французском языке, совершенно стертая.>

Если и тот и другой не притворяются, то, конечно, который-нибудь из них должен быть прав и который-нибудь неправ? Как решить!

Tout amusement est un mal s'il est inutile.*

<Это правда, но если увеселение есть отдых, то оно полезно и <нрзб.>. Человек рожден для деятельности: деятельность есть его <наслаждение>.

⁹² Аннкет А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 308—311.

* Всякая забава плоха, если она бесполезна.

permis qu'autant qu'ils sont necessaires <...> Un Pere, un Fils, un Mari, un Citoyen, ont des devoirs si chers à remplir, qu'ils ne leur laissent rien à dérober à l'ennui <...> mais c'est le mécontentement de soi-même, c'est le poids de l'oisiveté, c'est l'oubli des goûts simples et naturels, qui rendent si necessaire un amusement étranger.

с. 76. Даже при беглом взгляде на такого рода заведение я вижу, что театральное зрелище — это забава; но если верно, что человек нуждается в забавах, то <...> допустимы они лишь в меру их необходимости <...> Как отец, сын, муж, гражданин, человек имеет обязанности, столь дорогие его сердцу, что ему не приходится бояться скуки. <...> Но недовольство собою, тягость безделья, потеря вкуса к простому и естественному — вот что порождает необходимость в посторонних развлечениях.

p. 441—442. L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est-là que chacun s'isole <...> Demander si les Spectacles sont bons ou mauvais en eux-mêmes, c'est faire une question trop

в ней он должен находить и свое удовольствие. Семейственные удовольствия, отдых и все невинные наслаждения в кругу семейства должны быть <наградой> человека <за все трудности и трудолюбие нрзб.> свою должность: человек с чистою душою не захочет искать своих удовольствий <вне семьи, священного круга>. Но все <нрзб.> могут этим удовлетвориться. Такой человек должен искать удовольствие вдали от себя, ибо ничего вокруг себя не видит, и такое удовольствие, которое само по себе еще не вредно, и еще дает пищу духу, должно быть всегда <нрзб.> и признано полезным. Я не говорю о тех людях, которые не почитают деятельность своим определением и находят в удовольствиях не отдых и награду за труд, а свое единственное занятие. Таких людей много.

Человек любит сильные движения и оттого спешит плакать в трагедии: желание быть тронутым не значит быть недовольным самим собою. Обыкновенно ищешь удовольствие извне тогда, когда внутри <ничем сильно, исключительно не занят>: беспрестанно такого рода занятие невозможно и ненатурально. Случаются минуты бездействия, в которые душа дремлет и требует <впечатления> извне. Те впечатления, которые получает на <сцене>, необыкновенны, следовательно, приятны и их натурально желать.

То, что нас занимает в спектакле, может, конечно, назваться химерическим потому, что основано на басне, но всегда возвышенно или по крайней мере невинно: смех есть сам по себе самое приятное и не вредное

vague; c'est examiner un rapport avant que d'avoir fixé les termes. Les Spectacles sont faits pour le peuple, et ce n'est que par leurs effets sur lui, qu'on peut déterminer leurs qualités absolues. Il peut y avoir des Spectacles d'une infinité d'especes; il y a de peuple à peuple une prodigieuse diversité de moeurs, de temperamens, de caracteres. L'homme est un <...>; mais l'homme modifié par les Religions, par les Gouvernemens, par les Loix, par les coutumes, par les préjugés, par les climats, devient si différent de lui-même qu'il ne faut plus chercher parmi nous ce qui est bon aux hommes en général, mais ce qui leur est bon dans tel tems ou dans tel pays <...> Quant à l'espece des Spectacles, s'est necessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver à la bonne heure <...>

с. 76—77. В театр идут, чтобы провести время вместе, но как раз там-то и проводят время врозь <...> Спрашивать, полезны или вредны зрелища сами по себе,— значит ставить вопрос слишком неопределенно: это значит рассматривать отношение, не определив величин его составляющих. Зрелища создаются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах. Возможны зрелища бесчисленного множества родов: мы наблюдаем изумительное разнообразие нравов, темпераментов, характеров от народа к народу. Человек един <...>, но человек, видоизмененный религиями, правительствами, законами, обычаями, предрассудками, климатом, так сильно отклоняется от самого себя, что среди нас

расположение души: и сильные чувства, возбуждаемые трагическим интересом, возвышенны и благородны. Душа, способная им сильно увлечься, конечно, сама благородна и возвышенна. В эту минуту <кажется> забываешь друзей, родных и близких, но всегда ли об них помнишь и можешь помнить <нрзб.> вещей отвлечь <наше> от них внимание и может это быть иначе. В спектакле, конечно, нет общества. Всякий человек один с тем предметом, который исключительно его занимает. Он <не видит> никого с собою.

Что такое воспитание. Искусство, развивающее человеческую натуру, дающее ей нужное направление, усовершенствование натуры. Я не знаю, можно ли переделать образованный уже характер, но мне кажется, можно дать ему самое лучшее направление, то есть можно располагать его действиями. Зрелища должны быть согласны с характером нации, должны быть к нему применимы и не противны ему, иначе не могут иметь своего действия. Цель театральных представлений наслаждаться и исправлять удовольствием. Сие исправление может быть неощутительно и только постепенно. Зрелища не могут искоренять <закоренелых> склонностей народа, но могут их модифицировать, их изменять и укрощать, представляя их в таком виде, в каком они наиболее полезны и благодетельны быть могут.

не надо больше искать того, что полезно людям вообще, а надо искать то, что полезно им в такую-то эпоху и в такой-то стране.

Что касается характера театральных зрелищ, то он определяется доставляемым ими удовольствием, а не пользой. Если польза налицо — тем лучше <...>

р. 441. Note. <...> si les personnes qui exercent cette profession mènent une vie licencieuse et servent à corrompre les autres, si de tels spectacles entretiennent la vanité, la faïnéantise, le luxe, l'impudicité, il est visible alors que la chose tourne en abus <...> (Instruction Chret. T. III. L. III. Chap. 16)

с. 77. <...> если лица, которые правят это ремесло, сами ведут развратную жизнь на соблазн окружающим, если эти зрелища поощряют разврат, тщеславие, роскошь, бесстыдство, тогда становится ясным, что имеет место злоупотребление <...>

р. 433. Il faut, pour leur plaire, des Spectacles qui favorisent leurs penchans, au lieu qu'il en faudroit qui les modérassent.

La Scene, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les coeurs: mais si le Peintre n'avoit soin de flatter ces passions, les Spectateurs seroient bientôt rebutés, et ne voudroient plus se voir sous un aspect qui les fit mépriser d'eux-mêmes. <...> Il n'y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scene. <...> Qu'on n'attribue donc pas au Théâtre le pouvoir de changer des sentimens ni des moeurs qu'il ne peut que suivre et embellir.

с. 78. Им <легкомысленным народом> могут быть приятны лишь те зрелища, которые потакают этим склонностям, а нужны были бы такие, которые бы их умеряли.

Вообще говоря, сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах; но если бы художник не позаботился о том,

чтоб этим страстям польстить, их изображение скоро оттолкнуло бы зритель, так как им было бы тяжело узнавать самих себя в таком позорном виде. <...> Один лишь разум непригоден для сцены <...>. Пусть же не приписывают театру способность изменять чувства и нравы: он в состоянии лишь следовать им и украшать их.

р. 444. <...> jamais une bonne piece ne choque les moeurs de son temps.

с. 79. <...> хорошая пьеса никогда не оскорбляет нравов своего времени.

р. 445. Tout Auteur qui veut nous peindre des moeurs étrangères a pourtant d'appropriier sa piece à notes. <...> Il s'ensuit de ces premières observations, que l'effet général du Spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et le donner une nouvelle énergie à toutes les passions. <...> La Comédie seroit bonne aux bons et mauvaise aux méchants.

с. 79. Любой автор, желающий показать нам чуждые нравы, старается, однако, приспособить свою пьесу к нашим. <...> Из этих предварительных замечаний следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные склонности и придает большую энергию всем страстям. <...> Драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей.

a le mechant?
<а дурная?>

Тут, мне кажется, есть противоречие в словах. Кто хочет изображать чужие нравы, тот не должен применять своей пьесы к нашим. В трагедии обыкновенно изображаются те нравы и обычаи, которые приличны героям. Человек везде один, но он изменяется обычаями, законами, климатом: таков он должен быть и на театре. Мы хотим видеть человека, но человека в изменении. Этот контраст театральных нравов с нашими не может не быть приятен. В трагедии человек представляется чистым, в некоторых только обстоятельствах и положениях; в комедии человек больше идеальный, чем представляется. Один характер приличен всем вообще человекам — например, не все любовники узнают себя в Оросмане, но все скупые узнают себя в Гарпагоне.

Конечно, диким арлекином никто не захочет быть, потому что это было бы и смешно и странно; это-то смешное, странное и необыкновенное заставляет смотреть на арлекина с удовольствием. Но из этого не следует, чтобы его здравый смех и простота были неприятны; напротив, всякий зритель все хорошее в том характере, над которым он смеется, применяет к себе и не желая быть на него похожим с дурной и смешной стороны, желает с ним сродниться с хорошей. Не доброму смеяться, а порочному, отделяя его от доброго. В диком человеке много доброго, но для этого никто не захочет быть диким. Всякий знает, что и без дикости можно быть добрым.

p. 445. <...> la Poétique du Théâtre prétend faire tout le contraire, et purger les passions en les excitant <...>

с. 79. <...> поэтика приписывает театру как раз обратное, то есть очищение страстей через их возбуждение <...>

p. 446. L'émotion, le trouble, et l'attendrissement qu'on sent en soi-même et qui se prolonge après la pièce, annoncent-ils une disposition bien prochaine à surmonter et régler nos passions? Les impressions vives et touchantes dont nous prenons l'habitude et qui reviennent si souvent, sont-elles bien propres à modérer nos sentimens au besoin?

с. 80. Волнение, тревога, жалость, испытываемые во время действия и длящиеся после его окончания, — разве такое состояние духа благоприятствует преодолению и укрощению страстей? Живые, трогательные впечатления, ставшие для нас привычными и постоянно повторяющиеся, очень ли они способны умерять наши чувства?

p. 447—448. Le seul instrument qui serve à les purger est la raison, et j'ai déjà dit que la raison n'avoit nul effet au Théâtre. <...> Mais loin de choisir pour cela les passions qu'il veut nous faire aimer, il est forcé de choisir celles que nous aimons. Ce que j'ai dit du genre des Spectacles doit s'éteindre encore de l'intérêt qu'on y fait régner. <...> Ou'un Auteur choque ces maximes, il pourra faire une fort belle pièce où l'on n'ira point. <...> Il y a donc un concours de causes générales et particulières, qui doivent empêcher qu'on ne puisse donner aux Spectacles la perfection dont on les croit susceptibles, et qu'ils ne produisent les effets avantageux qu'on semble en attendre.

с. 80. Единственное орудие, которое могло бы служить очищению

страстей,— это разум, но, как я уже сказал, на сцене разум не имеет никакого веса. <...> Но он <автор> выбирает совсем не те страсти, которые желал бы заставить нас полюбить, а вынужден выбирать те, которые мы любим. То, что я говорил о видах театральные зрелища, относится и к интересу, который в них царит. <...> Пусть автор напишет отличную пьесу, но если он нарушит эти правила — на нее не станут ходить. <...> Итак, целая совокупность причин, общих и частных, не позволяет довести театральные зрелища до того совершенства, которое считают для них возможным, и мешает им производить то благотворное действие, какого от них, видимо, ждут <...>

р. 447. Qu'on mette, pour voir, sur la scène française, un homme droit et vertueux, mais simple et grossier <...>; et qu'on y mette un sage sans préjugés <...> et qu'on épuise tout l'art du Théâtre pour rendre ces personnages intéressans comme le Cid au peuple Français: j'aurai tort si l'on réussit.

с. 80. Пусть в виде опыта выведут на французской сцене человека прямого и добродетельного, но простого и грубого <...>; пусть выведут свободного от предрассудков мудреца <...>; и пусть исчерпают все средства театрального искусства, чтобы сделать эти персонажи такими же интересными для французского народа, как Сид: я уверен, что это не удастся.

р. 448. Le Théâtre, me dit-on, dirigé comme il peut et doit l'être, rend la vertu aimable et le vice odieux.

с. 81. Мне говорят, будто театр, при надлежащем руководстве, которое вполне осуществимо, делает добродетель привлекательной, а пороки гнусными.

Note. Les loix peuvent déterminer les sujets, la forme des pièces, la manière de les jouer; mais elles ne sauroient forcer la public s'y plaire.

Закон может предписывать сюжеты, форму пьес, манеру игры, но он не в состоянии заставить публику наслаждаться всем этим.

Мещане Сиды не может укоренить <склонности> к поединкам. Какое чувство возбуждает сия трагедия? Удивление, восторг, ибо мы видим победу достойного и добродетельного <и рзб.> Сид жертвует любовницею чести отца. Такой его пример, может быть, оспорит мнение, что поединок будет иметь вредное впечатление <и рзб.> должен <и рзб.> активному и сильнейшему чувству, которое производится в трагедии.

Дело законов не допускать ничего такого в театральных представлениях, что бы могло быть вредно; дело автора — привлекать и нравиться, не вредя.

p. 449. Si tout son art consiste à nous montrer des malfaiteurs pour nous les rendre odieux, je ne vois point ce que cet art a de si admirable, et l'on ne prend là-dessus que trop d'autres leçons sans celle-là. Oserai-je ajouter un soupçon qui me vient? Je doute que tout homme à qui l'on exposera d'avance les crimes de Phedre ou de Médée, ne les déteste plus encore au commencement qu'à la fin de la pièce; et si ce doute est fondé, que faut-il penser de cet effet si vanté du Théâtre?

NB ?

с. 81. Если все его <автора> искусство сводится к тому, чтобы показывать нам преступников с целью вызывать к ним ненависть, я не понимаю, что же в этом искусстве замечательного? Мы ведь и без того получаем более чем достаточно уроков на этот счет. Осмелюсь ли высказать одно подозрение? Я сомневаюсь, чтобы человек, осведомленный заранее о преступлениях Федры или Медеи, возненавидел их в конце представления больше, чем в начале. А если это сомнение обоснованно, то что же приходится думать о пресловутом воздействии театра?

p. 449. <...> par quels moyens il pourroit produire en nous des sentimens que nous n'aurions pas <...>
La source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces. Il n'y a point d'art pour produire cet intérêt <...>

с. 82. <...> каким образом театр может вызывать в нас чувства, которых мы лишены <...> Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращения к злу находится в нас самих, а не в пьесах. Нет такого искусства, которое порождало бы это влечение.

p. 450. L'amour du beau est un sentiment aussi naturel au coeur humain que l'amour de soi-même; il n'y naît point d'un arragement de scenes; l'Auteur ne l'y porte pas, il l'y trouve <...>

Où est celui qui, s'y rendant pour le premier fois, n'y va pas déjà convaincu de ce qu'on y trouve. et déjà prévenu pour ceux qu'on y fait aimer? Le coeur de l'homme est toujours droit sur tout ce qui ne se rapporte pas personnellement à lui.

с. 82. Любовь к прекрасному — столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе; она возникает в нем не в результате театральных постановок; автор не вводит ее туда, а находит ее там <...>

Укажите мне человека, который, идя туда <в театр> в первый раз, не был бы заранее убежден в правоте того, что там доказывают, и не настроен в пользу тех, кого там изображают в привлекательном виде. Сердце человеческое справедливо во всех случаях, не затрагивающих его непосредственно.

р. 450—451. Quel traité plus avantageux pourroit-il faire, que d'obliger le monde entier d'être juste, excepté lui-même; en sorte que chacun lui rendit fidèlement ce qui lui est dû et qu'il ne rendit ce qu'il doit à personne? Il aime la vertu, sans doute, mais il l'aime dans les autres, parce qu'il espere en profiter; il n'en veut point pour lui, parce qu'elle lui seroit coûteuse. Que va-t-il donc voir au Spectacle? Précisément ce qu'il voudroit trouver partout; des leçons de vertu pour le public dont il s'excepte, et des gens immolant tout à leur devoir, tandis qu'on n'exige rien de lui.

J'entends dire que la Tragédie mène à la pitié par la terreur; soit, mais quelle est cette pitié? Une émotion passagere et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions; une pitié sterile qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte de l'humanité.

с. 83. Возможен ли для него <дурного человека> более выгодный до-

NB ! !

Не лучше ли подумать, что <порочный> не <ценит> ни в ком добродетели, потому что всякая добродетель, которой он в себе не находит, должна быть для него упреком. Может ли он с удовольствием смотреть на великие дела, пред глазами его происходящие? Чувство изящного и доброго есть общее чувство; тем тягостнее встречать изящное и доброе где бы то ни было тому человеку, который в самом себе его уничтожил, и конечно тот, кто восхищен и <трепещет>, не может назваться испорченным, ибо все возвышенное в трагедии <неотделимо от природы, следует возвышенному>, данному нам природою. Мы <хотим прежде быть представленными к возвышенному, покуда сие направление чувствовать <нрзб.>. Быть не может, чтобы человек, прямо чувствительный к изящным искусствам, мог быть в одно время испорченным и вредным. Испорченное сердце не исправится театром, это верно. Из этого, однако ж, не следует, что театр вреден.

Qu'est ce que cela prouve?

<Что это доказывает?>

Руссо, не клеветни на себя!

говор, чем тот, по которому весь мир должен быть справедлив,— только не он, так, чтобы каждый поступал относительно его добросовестно, как должно, а он не поступал бы, как должно, ни с кем? Да, он любит добродетель, но в других, потому что рассчитывает на ней поживиться; а ему самому она не нужна, так как слишком дорого обходится. Что же он ходит смотреть в театре? То самое, что хотел бы видеть повсюду: уроки добродетели для всех присутствующих, кроме него самого, и людей, приносящих все в жертву долгу, не требуя с его стороны ничего взамен.

Говорят, будто трагедия ведет через страх к состраданию. Допустим,— но что это за сострадание? Преходящее пустое волнение, длящееся не дольше вызвавшей его иллюзии; остаток естественного чувства, вскоре заглушаемый страстями; бесплодная жалость, довольствующаяся легкой данью в виде нескольких слезинок и ни разу еще не породившая ни одного гуманного поступка.

р. 452. <...> le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux peints qu'à des maux véritables; si les imitations du Théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne feront la présence même des objets imités <...> parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. <...> Quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui? N'est-il pas content de lui-même?

с. 83—84. <...> сердце более отзывчиво на воображаемые страдания, чем на подлинные, если театральные образы исторгают у нас больше слез, чем их прототипы в жизни, <...> потому что они чисты и к ним не примешивается тревога за нас самих. <...>. Если человек идет восхищаться вымышленными прекрасными поступками и плакать по поводу воображаемых несчастий, что еще можно от него требовать! Разве он не может быть доволен собой?

р. 453. Que voudroit-on qu'il fit de plus? Qu'il la pratiquât lui-même?

То искусство должно быть возвышенным, которое употребляет в свою пользу благородные чувства человеческого сердца и их почитает вернейшим средством нравиться.

Il n'a point de rôle à jouer: il n'est pas Comédien.

<...> tout ce qu'on met en représentation au Théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'éloigne. <...> Le Théâtre a ses regies, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croiroit aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros que de parler en vers, et d'endosser un habit à la Romaine. <...> Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures Tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet <...>

с. 84. Что вы хотите от него <зрителя> еще? Чтобы он руководствовался ее <добродетели> велениями на деле? Ему не надо играть никакой роли, он не актер. <...> Все представляемое на театре не приближают к нам, а удаляют от нас. <...> У театра имеются свои правила, свои принципы, своя мораль, так же, как свой язык и своя одежда. Все прекрасно понимают, что нам все это совершенно чуждо, что усваивать себе добродетели театральных героев было бы так же странно, как говорить стихами и носить римский костюм. <...>

Таким образом, наиболее положительное воздействие лучших трагедий состоит в том, чтобы свести все обязанности человека к кое-каким преходящим, бесплодным, не оставляющим следа привязанностям <...>

Я думаю, что это не нужно. И театральные герои представляют только в важнейших обстоятельствах жизни, таких, которые требуют, всей силы, всей возвышенности душевной. Тот был бы очень смешон, кто бы вздумал быть в обыкновенной жизни подражателем Брута, Зопира и пр.: со всем тем в добродетелях, изображаемых на театре, хотя они представляются обыкновенно несколько возвышенными, есть общее, всем людям приличное: герои театральные представляются не в пример подражания, а единственно для произведения в душе высоких, сладких чувств, которые всегда неразлучны с возвышенностью изображения и которые, будучи часто возобновляемы, делают самую душу благороднее.

— 3 —

Жуковский прочитал «Письмо к д'Аламберу» очень внимательно. Особенный интерес его, судя по пометам, вызывает первая часть, где ставятся вопросы о пользе зрелищ, о нравственном влиянии театра и развлечений, а также высказываются суждения о природе драматических жанров преимущественно с точки зрения их эстетического и нравственного воздействия на зрителя. Первая часть трактата, носящая, таким образом, общий характер, привлекает основное внимание Жуковского. Здесь мы находим более 14 его записей, много подчеркиваний, предназначенных, главным образом, для конспекта, а также знаки вопроса и NB.

Представляется, что театральный трактат Руссо Жуковский читал после «Новой Элоизы» и вообще после всех произведений Руссо, о которых речь шла выше. Об этом свидетельствуют следующие факты. Маргиналии Жуковского написаны не на французском языке, как на всех других, указанных выше произведениях, а на русском, и связано это, очевидно, с намерением использовать их (так же, как и подчеркнутый текст, к которому они относятся) в «Конспекте по истории литературы и критики»⁹³. Действительно, Руссо фигурирует в конспекте Жуковского прежде всего как автор «Письма к д'Аламберу», из которого приводятся шесть параграфов с четырьмя большими примечаниями (NB) самого Жуковского. Чтение и конспектирование, как показывает сличение⁹⁴ помет и конспекта, представляют собою единый процесс и относятся, по всей видимости, к 1808—1811 годам. Это был период напряженного эстетического самообразования Жуковского и большого интереса к театру и театральной эстетике⁹⁵.

— 4 —

Маргиналии на полях книги Руссо и замечания Жуковского в «Конспекте» связаны с тремя вопросами:

1. О значении развлечения в жизни и жизнедеятельности человека.

2. О нравственно-этической пользе театра.

3. О некоторых законах (закономерностях) эстетического воздействия и в связи с этим о некоторых чертах театральной эстетики Жуковского.

Самое характерное в полемике русского поэта с Руссо заключается в том, что в основе ее лежит у Жуковского руссоистский взгляд на человека, его природу и даже близкое Руссо понимание роли искусства в жизни общества, выраженное им несколько позднее в «Новой Элоизе». Жуковский читал «Письмо к д'Аламберу» после «Новой Элоизы» и «Эмиля» и поэтому особенно остро ощу-

⁹³ ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46 (В дальнейшем сноски в тексте. Подчеркивание за исключением случаев, специально оговоренных, принадлежит нам. — Ф. К.).

⁹⁴ Приведем пример такого сличения.
Маргиналии Жуковского

Текст «Конспекта»

...Человек любит сильные движения и оттого любит плакать в трагедии: желать быть тронутым не значит быть недовольным самим собою. Обыкновенно ищешь удовольствия извне тогда, когда внутри ничем сильно, исключительно не занят: беспрепятственно такого рода занятие возможно и ненатурально (VI, 440).

Человек любит сильные движения и оттого спешит плакать в театре: желать быть тронутым не значит быть недовольным собою. Обыкновенно тогда ищешь удовольствия извне, когда внутренне ничем исключительно сильно не занят: беспрепятственно быть занятым таким образом не натурально, но совершенно быть без занятия скучно (л. 57).

⁹⁵ См. театральные рецензии Жуковского. — ВЕ за 1808—1810 гг.

шал парадоксальность и противоречивость некоторых утверждений Руссо. Так, например, на с. 452 в связи со словами последнего о том, что «сердце более отзывчиво на воображаемые страдания, чем на подлинные», Жуковский записывает на полях: «Руссо, не клеветчи на себя». Или в «Конспекте» в связи с решительным отрицанием Руссо зрелищ и вообще всяких удовольствий Жуковский, называя это «чрезмерным ригоризмом», пишет: «но Руссо хотел утверждать парадоксы» (л. 55 об.).

Однако, отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо, в своем обосновании пользы развлечений Жуковский исходит из руссоистской идеи внесловной ценности человека против индивидуализма и абстрактного морализирования. Труд человека, по мнению Жуковского, дает право на удовольствие. Более того, такое удовольствие не только позволено, но и полезно, ибо przygotowляет к новым трудам и делает самый труд приятным. Оно przygotowляет деятельность, которая и представляет собою с точки зрения Жуковского главное содержание жизни (см. маргиналии на с. 44 — «человек рожден для деятельности» и др.). В духе Руссо Жуковский исходит из интересов *не исключительной* личности, а большинства людей. Он осуждает какие-бы то ни было аристократические теории, крайний субъективизм и индивидуализм. «Люди не боги, — пишет Жуковский в конспекте, — они не могут *всегда собою наслаждаться, всегда в себе находить источник наслаждения*» (л. 56 об.). Или: «Излишняя строгость морали делает ее неисполнимой; видя невозможность или чрезмерную трудность исполнения, человек приучается почитать ее химерической, книжной; говорю человек вообще: некоторым *особенным* людям не нужно искать морали в книгах; *мораль должна быть для всех людей*» (л. 57). Таким образом, Жуковский не только оправдывает, но и говорит о необходимости развлечений, исходя из своего утверждения активной направленности в жизнедеятельности личности, с одной стороны, и из руссоистской идеи природного равенства людей — с другой.

— 5 —

Второй вопрос, вставший в связи с «Письмом к д'Аламберу», — вопрос о *нравственном обосновании пользы театра*. Говоря о пользе развлечений вообще, о том, что они przygotowляют человека к действию и дают новые силы для такого действия, Жуковский одним из таких полезнейших развлечений для человека считает театр⁹⁶ и видит его значение прежде всего в воспитании чувств человека, формировании его душевного мира. Вот почему самым важным вопросом, который ставит Жуковский, решая проблему театра, его нравственной пользы, является вопрос о характере эмоционального восприятия сценического произведения. Необходимо

⁹⁶ См. об этом в переводе Жуковским рассуждения «О трагедии» из Д. Юма. — ВЕ, 1811, ч. 56, с. 293.

при этом отметить, что критерий эмоционального восприятия был для Жуковского одним из важнейших при оценке произведений искусства. «Оселок всякого произведения есть его *действие на душу*; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно», — пишет Жуковский в «Конспекте» (л. 8 об.).

Это может быть своеобразным эпитафием к чтению театрального трактата Руссо. Солидаризируясь с Руссо и идя от его же эстетических принципов, выраженных в «Новой Элоизе», «Эмиле», «Исповеди», Жуковский прежде всего отталкивается от классицизма с его рационалистическим пониманием самой природы эстетического воздействия. «Человек, — пишет Жуковский на полях письма к д'Аламберу, — *любит сильные движения* и оттого спешит плакать в трагедии» (с. 440). Это, по мнению Жуковского, мотивируется духовными потребностями человека. «Обыкновенно ищешь удовольствия извне тогда, когда внутри ничем сильно не занят... Случаются минуты бездействия, в которых душа дремлет и *требует впечатления извне*» (с. 440)⁹⁷. Таким образом, театральные представления — эмоциональная пища для человеческой души. Сила эмоционального воздействия, по Жуковскому, в развитии культуры чувств человека, углублении его внутреннего мира. Отличительные особенности человека — свобода выбора, способность к самоусовершенствованию — то, в чем Жуковский глубоко солидаризируется с Руссо — обуславливает его стремление к положительным эмоциям, ярким и сильным чувствованиям: «Мы хотим чувствовать с ним одно, — говорит Жуковский о герое трагедии, — потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен» (л. 43).

Придавая огромное значение эмоциональному воздействию театра, Жуковский видит в сопереживании зрителя важнейший компонент сценического действия вообще⁹⁸.

Преимущественная роль эмоционального воздействия драмы подчеркивается Жуковским неоднократно. Так, в своем «Конспекте» он говорит о принципе сопереживания как важнейшем компоненте драматического действия. «Трагедия делает для нас ужас и сожаление приятными: вот ее цель, следовательно, она должна наполнять наше сердце всеми чувствами, которыми наполняет сердца героев, ею представляемых. Мы забываем звание зрителей, следовательно, будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до кото-

⁹⁷ Об этом же читаем в цитируемом выше «Рассуждении о трагедии» Юма: «Самое неприятное состояние души человеческой есть то, когда она, не будучи оживлена никакою страстию, дремлет в бездействии». И далее — среди занятий, которые «избавляют душу от тяжкого бремени равнодушия» называются зрелища (ВЕ, 1811, ч. 56, с. 293).

⁹⁸ См. подробнее об этом: Лебедева О. Б. Место и значение драматургических опытов в эстетике и творчестве В. А. Жуковского. — Дис. канд. филол. наук. Томск, 1980.

рых страсть доводит действующих перед нами и которые казались бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть холодными, негристистными зрителями, когда могли быть *просто зрителями*» (л. 53, подчеркнуто Жуковским).

То есть исходя из принципа сопереживания как неотъемлемого компонента сценического действия, Жуковский решительно переоценивает нормативные теории драмы, что со всей убедительностью следует из примечаний к театральному трактату Руссо. «Нельзя сравнивать *действие театральной пьесы с действием проповеди*» (57 об.). «Театр должно почитать удовольствием сильным и не вредным нежели полезным и образовательным. Он *меньше есть училище нравственности, нежели место удовольствия*». Действие драматической пьесы может быть сильнее и обширнее действия проповеди потому, говорит Жуковский, что «то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждениях рассудка» (л. 57 об.). И далее в «Конспекте» это конкретизируется: «От них (зрелищ. — Ф. К.) не должно ожидать такого действия, какого бы по справедливости можно надеяться ожидать от всякого хорошего трактата: зрелище *действует на одни чувства*, оно ни в чем не убеждает (я говорю о театральных зрелищах). Мы не выходим из театра с уверенением в какой-нибудь новой истине, с какою-нибудь новою ясной идеею, но с *темным чувством добра*, в котором не можем дать себе отчета, но которое оживлено, пробуждено, согрето полученными нами *впечатлениями: это стоит умственных доказательств!*».

В своих замечаниях по вопросу о нравственной пользе театральных представлений Жуковский, как и прежде, проходит мимо демократического радикализма Руссо, но он во многом исходит из сути руссоистской концепции человека. Именно она, как представляется, лежит в основе важнейшей для русского поэта теории нравственного эстетического воздействия театра.

В «Письме к д'Аламберу» Жуковский выделяет и подчеркивает такие формулы Руссо, которые определяют сердцевину его учения о человеке и дают основание русскому поэту обосновать его теорию нравственно-эстетического воздействия театра. Так, например, «источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находится в нас самих... нет такого искусства, которое не порождало бы это влечение» (с. 249). Или: «Любовь к прекрасному — столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе». Исходя из руссоистской идеи врожденной доброты человека и стремления к добродетели, Жуковский признает за театром большую силу положительного нравственно-эстетического воздействия.

«Сценические впечатления, — пишет Жуковский, — потому так приятны, что они необыкновенны и *основаны на самых возвышенных чувствах человеческого сердца: на любви к добродетели*, ибо все трогательное на театре должно непременно быть *согласным с чувством добра и изящного, вложенным натурою в человека*»

(л. 57). В ответ на слова Руссо «...драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей» (с. 445) Жуковский ставит на полях знак вопроса (a le mechant?) и пишет (в «Конспекте») «злой не делается в театре хуже, ибо зрелище добродетели и возвышенности не может быть училищем порока, но, конечно, добрый становится добрее, ибо находит на сцене то, что существует в собственной душе его, но существует скрыто и раскрывается, по крайней мере иногда, театром» (с. 57 об.). И далее резюме: «Не вредить никому, быть полезным для многих и приятным для всех есть девиз Мельпомены и Талии» (л. 57 об.). То есть, исходя из одних и тех же посылок, Жуковский и Руссо делают разные выводы, поскольку руководствуются различными целями.

Руссо важно показать, что существующее французское общество, раздираемое противоречиями, не может исправить только театр, что нужны для этого радикальные меры; для дворянского просветителя В. А. Жуковского — театр как искусство вообще — важнейшее средство воспитания человека. А несколько ниже Жуковский конкретизирует свой диалог с Руссо по вопросам нравственно-эстетического воздействия театра. «Что такое воспитание? Искусство, развивающее человеческую натуру, дающее ей нужное направление» (с. 441—442). И если, по мнению Жуковского (вслед за Руссо), нельзя искоренить природных склонностей народа, то воспитанием можно их модифицировать («изменять и упрощать»), представляя их в таком виде, в каком они «наиболее полезны и благодетельны быть могут». И здесь русский поэт снова подчеркивает любимую им мысль: о характере и пружинах эстетического воздействия театра. Цель театральных представлений «наслаждаться и исправлять удовольствием».

Свойственное Руссо и продиктованное его гражданским ригоризмом противопоставление пользы и удовольствия (от театральных зрелищ) Жуковским снимается, так как главным критерием оценки любого произведения искусства для него был критерий его эмоционального восприятия. В переведенном Жуковским «Рассуждении о трагедии» Юма говорится, что «единственная цель стихотворца: возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть, ужас»⁹⁹. Об этом же пишет Жуковский и в «Московских записках», посвященных игре актрисы Жорж: «Мы определяем превосходство трагедии по тому впечатлению, которое она оставляет в нашей душе»¹⁰⁰. Даже различных трагиков Жуковский рассматривает под этим углом зрения (см., например, его сравнение Расина, Корнеля и Вольтера)¹⁰¹.

— 6 —

Выдвигая в качестве главного критерия оценки сценического произведения характер эмоционального воздействия, Жуковский в

⁹⁹ ВЕ, 1811, ч. 56, с. 292.

¹⁰⁰ Жуковский В. А. ПСС, т. IX, с. 86.

¹⁰¹ Там же, с. 92.

маргиналиях на полях «Письма к д'Аламберу» и особенно в «Конспекте» пытается раскрыть эстетическую природу этого воздействия. Прежде всего он говорит о природе так называемого «*трагического интереса*». Так, в *условности* трагического представления, в его необыкновенности и возвышенности Жуковский видит принципиальную всеобщность трагедии, так сказать *эстетическое условие* ее существования, содержащее во многом секрет ее воздействия. «То, что нас занимает в спектакле, может, конечно, назваться химерическим потому, что основано на басне, — пишет Жуковский, — но оно всегда возвышенно» (с. 442) ... «Сильные чувства, возбуждаемые трагическим интересом, возвышенны и благородны». Театральные герои, по убеждению Жуковского, «представлены только в *важнейших обстоятельствах* жизни, требующих от героя всей силы, *всей возвышенности душевной*» (с. 453), и было бы смешно поэтому «в обыкновенной жизни быть подражателем Брута, Зопира и пр.». Эти мысли получают развитие в «Конспекте»: «Сценические впечатления потому еще так приятны, что они *необыкновенны* и основаны на самых *возвышенных чувствах человеческого сердца*».

Приведя в конспекте слова Руссо: «в театре плачут о химерических несчастьях и смеются над странностями; плачут о мертвых и смеются над живыми», Жуковский настаивает на принципиальной важности *условности* в театральном искусстве. Он развивает свои мысли следующим образом: «Если бы эти несчастья, изображенные в спектакле, были не химерические, то бы мы не ограничились одними слезами, или, по крайней мере, не захотели бы их видеть, потому что тогда бы *не нашли удовольствия в слезах своих*». То есть по Жуковскому, полная мера эстетического наслаждения обеспечивается именно творческим вымыслом трагика и сценической условностью спектакля. О принципиальной важности вымысла (басни) и условности в трагедии убедительно пишет Д. Юм в своем «Рассуждении о трагедии», которое, очевидно, сыграло определенную роль в становлении театральной эстетики Жуковского. Близость к Юму мы видим в трех важнейших моментах.

1. В вопросе о нравственной пользе театра как воспитании добродетели и подготовке человека к деятельности.

2. В решении проблемы эмоционального воздействия сценического произведения (см. выше).

3. В понимании принципиальной важности необыкновенного вымысла, художественной условности в трагедии. В последнем Юм высказывает мысли, очень близкие Жуковскому. «Зрелище трагическое, — пишет он, — производящее в нас приятный ужас или приятное сожаление, возбудило бы в нашей душе совершенно противные чувства, когда бы из *вымышленного обратилось в существенное*»¹⁰². Это, по Юму, во многом определяет природу эстетического воздействия трагедии. «В трагедии, — пишет он, — вымысел услаж-

¹⁰² ВЕ, 1811, ч. 56, с. 295.

даст страсть не столько потому, что он ее ослабляет, сколько потому, что приобщает к *ней ощущение новое*¹⁰³. Юм, как впоследствии и Жуковский, очень много говорит об эстетическом удовольствии (наслаждении), производимом трагедией. Именно в вымысле, в условности сценического действия — секрет этого удовольствия. Однако яркий драматический вымысел, необычность сценического трагедийного действия, по Жуковскому, не исключает поэтическую правду, которую он усматривает в *многомерности и психологической достоверности* изображения. Не отрицая классицистического принципа подражания природе, Жуковский переосмысливает его с позиций складывающейся сентиментально-романтической эстетики. Это прежде всего проявилось на решении им проблемы характера, так как для Жуковского природа — это главным образом природа человеческих чувств.

— 7 —

В «Конспекте по истории литературы и критики» Жуковский, отталкиваясь от эстетики классицизма, дает свое определение характера как противоречивого или *смешанного*. Переосмысляя рационалистическую эстетику классицизма, Жуковский именно в сложной диалектике чувства видел секрет особого эстетического воздействия драмы. В той части своего «Конспекта», которая относится непосредственно к театральному трактату Руссо, читаем: «Чтобы изображение человека нравилось, надлежит его сделать сходным. Оно будет сходным, когда мы будем в нем узнавать себя, следовательно, когда найдем в изображении человека наши страсти, слабости, добродетели, странности, словом все, что нам самим прилично» (л. 58 об.). А несколько ниже еще конкретнее: «Мы ищем в театре человека со всей его возвышенностью, *со всеми его слабостями и странностями, идеальный человек не может нам нравиться, ибо мы не узнаем в нем человека*». В этой психологической правде, по Жуковскому, — залог нравственного воздействия театра, исключающего назидательность и дидактизм.

Вот почему, соглашаясь, очевидно, с Руссо в том, что «сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой во всех сердцах» (с. 78), Жуковский не согласен с утверждением, что автор драматического произведения обязан льстить человеку, чтобы понравиться ему. «Изображать страсти сходно и разительно то же ли, что льстить страстям; я называю льстить страстям — их *оправдывать, давать им свободу*» (подчеркнуто Жуковским). По мнению Жуковского, в театре мы видим совсем иное, именно потому, что подлинный художник стремится к *правде характера*.

Страсть высокого героя — главное в трагедии — по природе своей сложна и противоречива. «Сила страсти, — пишет Жуков-

¹⁰³ Там же.

ский, — делает возможным преступление». Но часто страсть соединена с добродетельными, высокими чувствами, и в этом секрет ее сильного действия на человека. «Если, — пишет Жуковский, — трагедия не обуздывает страсти... то, по крайней мере, вместе с ними укореняет любовь к добродетели, дает им самое благородное направление, что всего важнее» (л. 58 об.). Именно вследствие многомерности чувства, по мнению Жуковского, не найдется ни одной хорошей трагедии, в которой преступление было бы привлекательным.

Придавая очень большое значение проблеме характера в театральном произведении, настаивая на психологической сложности и видя в ней источник драматического действия, а одновременно и секрет сценического воздействия драмы, Жуковский в маргиналиях к «Письму к д'Аламберу» делает ряд интереснейших замечаний, связанных с эстетикой художественного характера. Прежде всего в развитие мыслей Руссо ставится вопрос о связи героя с обычаями, нравами, климатом. Насколько мысли Жуковского связаны в этом отношении с мыслями Руссо, говорит следующее сопоставление:

Руссо

Человек един..., но человек измененный религиями, правительствами, законами, обычаями, пред-рассудками, климатом... так сильно отклоняется от самого себя... (с. 78).

Жуковский

Человек везде один, но он изменяется обычаями, законом, климатом. Таков он должен быть и на театре.

И далее, вслед за Руссо, Жуковский утверждает: «В трагедии обыкновенно изображаются те нравы и обычаи, которые приличны героям».

Но главное для складывающейся романтической эстетики Жуковского — это *движение*, развитие характера, представленного в театральном произведении. «Мы, — записывает Жуковский на полях «Письма к д'Аламберу», — хотим видеть человека, но человека в изменении». В своих театральные рецензиях, напечатанных в «Вестнике Европы», Жуковский делает акцент на развитии характера героя, развитии страсти, определяющей сущность этого характера. Так, восхищаясь Федрой Расина, Жуковский пишет, что стержнем пьесы являются не «происшествия необычные», а одна сильная страсть, «которой раскрытие, *оттенки, изменения* составляют единственную сущность его трагедии» (с. 79).

Говоря об игре актрисы Жорж Веймер, Жуковский проследивает развитие характера Федры, определяющего, по его мнению, развитие действия. Интересно, что, высоко ценя игру актрисы, поэт отмечает некоторое ее однообразие, исключаяющее столь важную для романтика сложность, диалектичность характера. «Надобно однако заметить вообще, что нежность выражает она не так счастливо, как сильную горечь и негодование. В ее голосе *негодование* и даже *горечь* исключают *слезы*» (с. 89).

Точно так же, говоря о «Радамисте и Зенобии» Кребильона, Жуковский выдвигает два важнейших критерия истинной художественности — знание «страстей естественной природы» и психологическую наполненность в раскрытии движения характера. Вместе с тем, по мнению Жуковского-романтика, в характере человека есть нечто неизменное, идущее от природы и выраженное прежде всего в форме страстей.

В духе романтической эстетики Жуковский утверждает, что в момент высшего духовного напряжения человек выходит из-под власти внешнего мира, становится игральным надличных сил, действия которых выражены в форме страстей — зеркале природы, всегда равной самой себе. Особенно это относится к трагическому характеру. «Трагедия, — пишет Жуковский, — изображает человека всех времен и народов, следовательно, во всех его изменениях, сохраняя одну только *неизменность* страстей, которая всегда, во всяком веке, во всяком народе одинакова, ибо человеческая натура, как и Руссо говорит сам, всегда одинакова в своем основании и одни только виды ее различны». То есть и в этом, важнейшем в эстетике романтизма, положении Жуковский утверждает свою зависимость от Руссо.

— 8 —

Важнейшим вопросом и для Руссо, и для Жуковского является вопрос о народности театра. В «Новой Элоизе» Сен-Пре, говоря о французском театре и с возмущением отмечая, что большинство пьес построены на химерическом вымысле, страстно отстаивает тезис правдивости и народности искусства. «Что до комедии, — пишет он, — то, разумеется, она должна верно представлять нравы народа, для коего написана, дабы, видя ее, он освободился от своих пороков и недостатков, — так, глядясь в зеркало, стираешь с лица какое-нибудь пятно»¹⁰⁴. То есть здесь очевидно признание общественной роли театра в принципе. Тем более, что это подкрепляется примером из истории. «Аристотель и Менандр, — пишет далее герой Руссо, — показали афинянам афинские нравы». Далее, обращаясь к прошлому во французском театре, Сен-Пре высоко ценит Мольера, который «столь же правдиво и даже еще правдивее, вывел в комедиях нравы французов прошлого века, так что они увидели себя воочию». Эти мысли Руссо лишней раз свидетельствуют, что критические элементы его отношения к театру (и даже к Мольеру) в «Письме к д'Аламберу» — плод острой полемики против современного французского театра, а отнюдь не отрицание роли театра вообще. Сен-Пре, говоря о великом прошлом театра и приведя в пример античных авторов и Мольера, вынужден указать, что «ныне картина стала иною, а новый живописец не появился»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Руссо Жан-Жак. Цитир. соч., с. 206.

¹⁰⁵ Там же.

Несмотря на остро отрицательное отношение к современному театру и в «Письме к д'Аламберу», когда Руссо говорит о театре вообще, он не только не отрицает его значения для народа, но даже подчеркивает это. «Зрелища, — пишет он, — создаются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах. Возможны зрелища бесчисленного множества родов: мы наблюдаем изумительное разнообразие нравов, темпераментов, характеров от народа к народу» (с. 442). Эти слова Руссо Жуковский подчеркивает и против них пишет на полях: «Зрелища должны быть согласны с характером нации, должны быть к нему применимы и не противны ему, иначе не могут иметь свое действие». В «Конспекте» он развивает эти мысли: «Как же театр соглашается со склонностями народа? Он изображает человека всех времен и народов, следовательно, во всех его измененных... и что такое склонности народа? Не то ли, что составляет его частное отличие от других народов: его характер, его забавы, его обычаи и его привычки! Согласоваться с ними не значит ли то же, что представлять ему то, что не противно ни его характеру, ни его привычкам, ни его обычаям! Конечно! Ибо все им противное будет отвергнуто, следовательно, не произведет никакого действия. И не нужно переменять обычаи, нужно только их очищать, то есть, не прибавляя ничего вредного, умножать все в нем хорошее, действовать отрицательным образом» (л. 58 об.). И далее в ответ на поставленный вопрос: Как «театр соглашается со склонностями народа» следует резюме: «Он предлагает... приятное, то есть согласное с его расположением, с натурою человеческою и с тем направлением, которое дали ей обстоятельства, се изменяющие» (л. 58 об.).

Однако говоря о просветительской роли театра и важности его для народа, Жуковский, естественно, в самом понимании народа отличается от Руссо. Так же, как и Карамзин, под обстоятельствами, формирующими физиономию народа, он понимал национальную, культурную, историческую среду, уровень просвещения и в меньшей мере социальные условия. Само понимание правдивости, истинности чувства у Жуковского и Руссо различно. Для первого русского романтика правда — понятие психологическое, общечеловеческое. Для Руссо оно обретает конкретный социальный демократический смысл, решающий в эстетике автора «Новой Элоизы» и «Письма к д'Аламберу». Естественно, что плебейский демократизм Руссо окрашивал его понимание народности искусства в особые тона, во многом чуждые Жуковскому. Но нравственно-этический, а отчасти и эстетический аспекты руссоизма были не только восприняты Жуковским, но и служили отправной точкой в его философско-эстетических исканиях.

В заметках к «Письму к д'Аламберу» и в «Конспекте» Жуковский касается проблем жанра драматических и театральных про-

изведений, говорит о трагедии и комедии как важнейших жанрах драмы. Особенно много, как уже указывалось, Жуковский писал о трагедии в связи с проблемой сложного драматического характера, от природы которого непосредственно зависит природа драматического действия и нравственно-эстетического воздействия пьесы в их неразрывности.

Жуковский не отрицает теории очищения Аристотеля, переосмысливает ее в сентиментально-романтическом аспекте. «В трагедии, — пишет Жуковский, — всегда добродетель торжествует». Потому что исходя из основной идеи руссоизма, «сердцу человеческому противно все то, что оскорбляет его натуральную доброту».

Чрезвычайно важны, как указывалось выше, для понимания сути трагедии как жанра вопрос о диалектике развивающегося и неизменного начал в природе трагедийного характера, с одной стороны, и учение о сущности «трагического интереса», соотношения обязательной для трагедии *условности и правдивости* — с другой (см. выше).

Много интересных мыслей высказал Жуковский о комедии. Прежде всего Жуковский признает комедию как равноправный жанр драматургии. Он решительно не принимает противопоставления высоких и низких жанров драматургии, свойственных классицизму. «То искусство должно быть возвышенным, которое употребляет в свою пользу благородные чувства человеческого сердца и их почитает вернейшим средством нравиться» (с. 452).

Комедия в понимании Жуковского имеет целый ряд своих эстетических примет. В отличие от трагедии, где герой неповторимо индивидуален и возвышен, действует в исключительных обстоятельствах и положениях, в комедии герои имеют нарицательный характер. «Когда, — пишет Жуковский, — один характер приличен всем вообще человеку» (с. 445). Развивая эту мысль, Жуковский замечает: «Не все любовники узнают себя в Оросмане, но все скупые узнают себя в Гарпагоне». Если трагедия утверждает добродетель через страдание, сопереживание зрителя, то комедия облагораживает смехом. «Трагедия возвышает и трогает, комедия смешит, открывает в людях смешное»... «Комедия, — говорит Жуковский, — имея предметом осмеивать странности и глупости, представляет одно смешное и странное» (л. 58).

Важнейшей мыслью Жуковского о комедии является утверждение *синтетической* природы смеха, который отрицает и утверждает одновременно. Смех, по мнению Жуковского, — здоровое чувство, доставляющее радость и удовольствие человеку, а потому жизнеутверждающее. «Самый порок будучи смешным делается не столь отвратительным» (л. 58).

Часто предметом комедии является странное, которое вовсе не обязательно несет в себе отрицательное качество, наоборот, часто оно выражает «несогласие с общественными обычновениями» (л. 58). Странности, по мнению Жуковского, «могут быть соеди-

нены с самими добродетелями». «Это-то смешное, странное и необыкновенное, — пишет Жуковский на полях письма к д'Аламберу, — заставляет смотреть на Арлекина с удовольствием». Жуковский говорит об очистительной силе «здорового смеха» Психологическая сложность, синтетичность смеха делают, по мнению Жуковского, комедийного героя «более идеальным, чем представляется». Смех комедии так же, как высокое трагедийное чувство, направлен против догматизма и рассудочности. Говоря о сложности комедийных эмоций, Жуковский пишет: «Холодного низкого порока она (комедия. — Ф. К.) не представляет» (л. 58). В своем понимании сложной природы смеха Жуковский оказывается достойным предшественником Гоголя. Особенно это явствует из следующего утверждения поэта в статье «О сатире и сатирах Кантемира». «Искусство осмеивать, — пишет Жуковский, — тогда только бывает истинно полезным, когда оно соединено с высотой чувств, неспорченным сердцем и твердым уважением обязанности человека и гражданина»¹⁰⁶.

В своем рассуждении об общественной роли комедии Жуковский особое внимание уделяет такому ее качеству, как веселость. «Заставляя нас смеяться... она (комедия. — Ф. К.) может оказаться весьма полезной, ибо она веселит, а веселость не последнее дело в жизни) и образует человека для общественной жизни. Это не безделка» (л. 53). Сокровищем опытной нравственности Жуковский называет Горациевы сатиры в силу их веселости, чувствительности, остроумной шутливости. Веселая шутка в сатире Горация — выражение философии мудреца, «знающего истинную цену жизни»¹⁰⁷. Именно поэтому колкость его остроумия всегда сочетается с простосердечием. В этом синтезе — секрет неуязвимой нравственно-воспитательной силы его произведений.

То есть, говоря об эстетической природе комедии и ее нравственном воздействии, Жуковский делает акцент на психологических функциях смеха, раскрывающего для романтика прежде всего сложность и противоречивость человека.

Таким образом, пометы Жуковского на «Письме к д'Аламберу» в связи с его «Конспектом по истории литературы и критики», соотношенные с его творчеством, имеют для нас принципиальный интерес, так как непосредственно относятся к складывающейся романтической эстетике поэта. Они помогают во многом осмыслить природу последней, органически сочетающей в себе сентиментально-просветительские руссоистские тенденции и романтические устремления поэта. Будучи принципиально близким романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, наделяя героя своих произведений свойством развития и движения, внося таким образом диалектичность в осмысление внутреннего мира человека, Жуковский вместе с тем ищет романтической ис-

¹⁰⁶ Жуковский В. А. ПСС, т. IX, с. 101.

¹⁰⁷ Там же, с. 103.

ключительности героя противопоставляет свою ориентированность на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве. Это отличало «литературного Колумба Руси» от многих русских и европейских романтиков 20—30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.

Многочисленные пометы и маргиналии Жуковского на трактатах и «Новой Элоизе»* Руссо убедительно свидетельствуют о том значительном месте, которое занимают эти сочинения в напряженном самообразовании, развитии и творческом самоопределении Жуковского. В сложном, порой противоречивом диалоге с Руссо намечались точки притяжения и отталкивания, кристаллизовались важнейшие стороны мировоззрения поэта. Решительно не принимая республиканского радикализма Руссо и обнаруживая солидарность с либеральным направлением европейского Просвещения, Жуковский во многом исходит из гносеологических, нравственно-этических, антропологических идей Руссо и прежде всего из его взгляда на природу человека, его осмысления проблемы свободы и необходимости в поведении отдельного индивидуума, характера взаимодействия мысли и чувства и др. Все это (с учетом многого другого, воспринятого поэтом в это время из сокровищницы русской и мировой культуры) явилось не только основой просветительской программы Жуковского, но и во многом определяло его эстетику романтизма.

* Пометы Жуковского на других произведениях Руссо за неимением места будут приведены в последующих публикациях.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК ВИЛАНДА *

В числе книг библиотеки В. А. Жуковского имеется 43 тома лейпцигского издания произведений Кристофа Мартина Виланда (1733—1813)¹. Половина томов этого издания сохранила до наших дней многочисленные пометки и надписи Жуковского-читателя и переводчика. Они есть в прозаических, поэтических и драматических произведениях Виланда.

Пометы в большей части случаев сделаны карандашом, реже — черными чернилами и представляют собой либо отчеркивания на полях вертикальной прямой или волнистой чертой нескольких строк, строф или даже целых страниц, либо подчеркивания горизонтальной чертой одной или нескольких строк. Кроме того (но в данном издании сравнительно редко), в оглавлении и в тексте того или иного тома имеются пометки в виде точек, небольших крестиков и черточек, выделяющих отдельные разделы оглавления или части текста.

Надписи делались карандашом или чернилами на полях, рядом с заинтересовавшим поэта отрывком текста, на свободных страницах, на форзацах и переплетах книг. Надписи достаточно разнообразны. Это вопросы и краткие комментарии к читаемому тексту, планы дальнейшей работы, наброски будущих произведений, числовые выкладки, иногда не совсем ясные, иногда касающиеся подсчета количества стихов или строф произведения, вероятно, намечавшегося для перевода. Все эти записи и пометки частично могут способствовать датировке чтения Жуковским того

* Объем издания не позволил нам в данной части работы остановиться на всех содержащихся на страницах собрания сочинений Виланда пометах и маргиналиях Жуковского, на вновь обнаруженном нами обширном переводе поэта из романа «Агагодемон», произведения, на русский язык никогда не переводившегося. Продолжение работы предполагается напечатать в последующих публикациях.

¹ Wieland C. M. Sämmtliche Werke. Leipzig, 1794—1805. Данное издание состоит из 37 основных томов и присоединяемых к ним, отдельно издававшихся в 1797—1798 годах 6 томов Дополнений (Supplemente), куда вошли главным образом ранние произведения Виланда.

или иного произведения, но чаще сами требуют дополнительных разысканий для установления времени, когда они были сделаны.

Какими же достоверными, бесспорными данными о времени чтения и создания переводов произведений Виланда Жуковским мы располагаем?

Как указывает В. И. Резанов, составленная поэтом «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты», где мы впервые встречаемся с упоминанием имени Виланда у Жуковского, относится к 1805 году². Однако здесь Виланд упоминается, если так можно выразиться, в самом «общем плане». В разделе XVIII (Поэзия) значится: «*Epitres et satires d'Horace, par Wieland*», а в разделе XIX (Романы): «*Wielands Sämmtliche Schriften*».

В то же время в собрании сочинений Виланда из библиотеки Жуковского отсутствуют пометки в наиболее известных, наиболее популярных романах немецкого автора, таких как «Новый Амадис», «Золотое зеркало, или короли Шишнана», «История Данишменда», «Дон Сильвио де Розальва» и «История Абдеритов», что говорит о меньшей степени интереса и внимания к ним при чтении. Это позволяет предположить, что ко времени составления «Росписи...» Жуковский еще недостаточно представляет себе характер творчества Виланда и намечает к прочтению и те произведения, которые в силу ряда причин впоследствии не вызовут у него интереса. Однако к концу 1805 года Жуковский, очевидно, уже имеет Собрание сочинений немецкого просветителя и с удвоенным читает первые его тома, где помещен роман «Агатон», который буквально испещрен пометками поэта и о котором он с восторгом пишет 19 декабря 1805 года Ф. Г. Вендриху³.

Следующей совершенно бесспорной хронологической вехой в истории знакомства Жуковского с творчеством Виланда является выполненный им и опубликованный в 1808 году в «Вестнике Европы»⁴ отрывок из произведения «*Euthanasia*», составляющего последний, XXXVII том указанного собрания сочинений Виланда.

Ко времени до 1808 года относится список «Что сочинить и перевести»⁵, где под рубрикой «Перевести» названы «Монах и монахиня» и «Бальзора», начало перевода которой (л. 45) хранится в этой же папке⁶.

Очевидно, до 1808 года составлен поэтом и список задуманных произведений, сохранившийся в томской части библиотеки поэта на нижней крышке переплета тома стихотворений Готфрида Авгу-

² Резанов В. И., с. 243.

³ Жуковский В. А. Собрание сочинений в четырех томах. М.—Л., 1959—1960, т. IV, с. 559—560.

⁴ ВЕ, 1808, ч. XXXVIII, № 6.

⁵ ГИБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 12, л. 51 об.

⁶ Впервые эти черновые наброски перевода опубликованы В. И. Резановым. (Указанная работа, с. 495).

ста Бюргера, куда вошли, в частности, виландовские произведения «Роземунда» и «Сикст и Клера»⁷.

К 1807—1808 годам следует отнести и списки намеченных Жуковским переводов для «Вестника»⁸, составленные, как указывает А. И. Бычков, на бумаге с водяным знаком 1807 года, куда включены «Оберон», «Розамонда»⁹, «Музаррион». Причем «Оберон» значится на л. 6 под № 5, включен в список стихотворений на л. 7 и на этом же листе вне списка записан еще 2 раза. На л. 8 в ряду других эпических произведений, намеченных для перевода, вновь значится «Оберон», а в списке, озаглавленном «Басни и сказки» (л. 8), вписано: «Из Виланда». Все эти произведения («Музаррион» — т. IX, «Оберон» — тт. XXII, XXIII и «Роземунда» — т. XXVI) имеют многочисленные пометки и надписи Жуковского.

Собрание сочинений Виланда, очевидно, было приобретено Жуковским в мягком переплете и лишь позднее заключено в твердый картонный переплет. При этом для новых форзацев использовалась бумага с водяным знаком 1807 года. Можно думать, что время переплетения томов не слишком далеко отстоит от этой даты, то есть относится к 1808—1809 годам. При переплетении ряда томов записи Жуковского на полях и форзацах пострадали (были обрезаны), что дает возможность относить их к более раннему периоду.

⁷ Bürger A. G. Gedichte. B. 1—3. Göttingen, 1789. Кроме значительного количества пометок в оглавлении, данный томик Бюргера (три части в одном переплете) на нижней крышке переплета и на нижнем форзаце имеет записи — списки Жуковского, сделанные черными чернилами двух оттенков и карандашом. Самый большой список, включающий 25 наименованных произведений, как написанных впоследствии так и оставшихся лишь в замыслах и набросках, выполнен более темными чернилами, такими же, какими сделаны пометки в оглавлении двух первых частей книги. В список включены, в частности, 7 баллад Бюргера из 12 так или иначе помеченных в оглавлении тома. Это «Людмила» («Lenore»), «Роберт» («Robert»), «Прекрасная» («Schön Suschen»), «Ленардо и Бландина» («Lenardo und Blandine»), «Пилигримка и монах» («Der Bruder Graurok und Pilgerinn»), «Похищение» («Die Entführung»), «Оболенная» («Der Pfarrers Tochter von Taubenhain»).

Широко известен впервые приведенный К. Зейдлицем отзыв Жуковского о Бюргере, относящийся к 1807 году, в котором поэт говорит о том, что предпочитает Бюргера всем другим авторам баллад и, в частности, Шиллеру. Вероятно, именно к этому времени можно отнести и вышеприведенный список намеченных к переводу произведений. Начало перевода баллады «Ленардо и Бландина», включенной в список, относится исследователями ко времени до 1810 года. Ни одного законченного перевода из Бюргера после создания «Людмилы» (1808) вплоть до вторичного обращения к «Леноре» (1831) не известно.

К написанному черными чернилами списку сделаны поэтом небольшие карандашные пометки, вероятно, более позднего времени. Можно полагать, что и карандашные записи на нижнем форзаце выполнены позднее, чем основной список. В этих карандашных списках дважды значится «Оберон»: «Оберон. Фауст. Эгмонт. Иоанна. Валенштейн. Оберон».

⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 6, 7.

⁹ Произведение Виланда называется «Rosemunde», Жуковский во всех записях, в том числе и в том, где помещено произведение, дает новую транскрипцию имени — Розамунда или даже Розамонда.

Таким образом, нам представляется наиболее вероятным, что время пристального знакомства и внимательного чтения большинства произведений Виланда Жуковским может быть отнесено к периоду с конца 1805 по 1808 год. Это вовсе не значит, что позднее поэт уже никогда к Виланду не обращался. Отдельные произведения он мог читать (или перечитывать!?) и позднее. На это, как нам кажется, указывают, в частности, «двойные» пометки (например, карандашом и чернилами), встречающиеся в ряде произведений.

Так, вероятно, не сразу по прочтении произведения Жуковский приступил к переводу «Оберона», который, как известно, он начал 5 декабря 1811 года. В то же время мысль о переводе «Оберона» не оставляла поэта и в дальнейшем. Во всяком случае в альбоме со стихотворениями 1812 года на последнем, 61 листе Жуковский вновь набрасывает список намеченных к созданию произведений¹⁰. В их числе: «Владимир. Оберон. Филоклет. Иоанна». В конце июня 1814 года Жуковский, вероятно по памяти, цитирует в письме-дневнике, обращенном к М. А. Протасовой, большой отрывок из «Оберона»¹¹, а 29 июня записывает: «Губкино. Лежу в сарае, в саях на сене. Читаю Виландова «Diogenes von Sinore» и часто прерываю чтение, чтобы думать о тебе»¹². 26 сентября — вновь цитирует стих из «Оберона»¹³, а в конце этого же года опять включает «Оберона» в список намеченных к переводу произведений¹⁴. Но замысел свой не осуществляет, и в известном письме Жуковского к Д. В. Дашкову 1817 года среди «образцовых немецких писателей», переводы которых должны были, по мысли поэта, составить специальную книжку, имя Виланда отсутствует.

«ОБЕРОН» В ЧТЕНИИ И ПЕРЕВОДЕ ЖУКОВСКОГО

Об интересе Жуковского к Виланду как одному из выдающихся немецких писателей-просветителей, чьи идеи и настроения в определенный период жизни были созвучны взглядам и настроениям русского поэта, уже неоднократно упоминалось в литературе¹⁵. Есть даже специальная работа «Жуковский и Виланд», несомненной заслугой автора которой является установление источника одного из ранних переводов Жуковского («Бальзора») и первая публикация (хотя и с некоторыми неточностями) десяти начальных

¹⁰ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 25.

¹¹ Сб. «Памяти Жуковского и Гоголя», вып. I. Спб., 1907, с. 157—158.

¹² Там же, с. 164.

¹³ Там же, с. 185.

¹⁴ Дневники, с. 49.

¹⁵ См., например, соответствующий раздел в интереснейшей и богатейшей по охвату материала работе Р. Ю. Данилевского «Виланд в русской литературе». — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970.

строф «Оберона» в переводе Жуковского¹⁶. Однако никому из исследователей, в том числе и специально занимавшейся этим вопросом Н. Eichstädt, не были известны материалы Томской библиотеки, позволяющие выявить некоторые принципиально новые моменты в отношении Жуковского к творчеству Виланда.

Поскольку чаще всего, когда речь идет о Жуковском и Виланде, упоминается «Оберон», есть определенный смысл в том, чтобы наше исследование материалов библиотеки начать с попытки посмотреть, что нового дает знакомство с этими материалами для изучения уже, казалось бы, известных фактов жизни и творчества поэта.

«Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesengen» составляет XXII и XXIII тома (в одном переплете) указанного Собрания сочинений Виланда. Книга содержит многочисленные пометки и надписи Жуковского, сделанные карандашом и черными чернилами; исходя из того, что чернила иногда идут по карандашу, можно полагать, что чернильные надписи — более поздние.

Кроме пометок и надписей на обороте нижнего форзаца рукой Жуковского сделан рисунок мужчины по грудь в восточном головном уборе, напоминающем тюрбан.

Наиболее многочисленны в этом томе пометки, представляющие собой отчеркивание карандашом на полях прямой или волнистой вертикальной чертой целых строф (реже — отдельных выражений) стихотворного текста. В двух случаях вертикальная черта проведена дважды, один раз стихотворная строка подчеркнута горизонтальной чертой, два раза на полях поставлен знак NB, явно относящийся к строкам, уже имеющим другую пометку.

Всего в «Обероне» 913 строф. Пометки Жуковского содержатся в 152-х из них. Количество отмеченных строф распределяется по песням неравномерно. Из 73 строф первой песни пометки содержатся в 6, во второй — помечены 13 из 55, в третьей — 5 из 68, в четвертой — 9 из 69, в пятой — 26 из 86, в шестой — 19 из 107, в седьмой — 36 из 99, в восьмой — 25 из 80, в девятой — 7 из 63, в десятой — 5 из 54, в одиннадцатой — 1 из 69; двенадцатая песнь (94 строфы) пометок не имеет.

Характерно, что те 11 строф, которые в 1811 году поэт пытается перевести, фактически лишены помет. Лишь во второй строфе Жуковский отметил один стих, вероятно, показавшийся ему наиболее выразительным. Это еще раз, как нам представляется, может указывать на то, что время первого, увлеченного чтения (о чем говорят многочисленные пометки) и время перевода «Оберона» не совпадают.

Что же помечает поэт при чтении? Почему так неравномерно распределились пометки по песням?

¹⁶ Eichstädt Н. Zukovskij und Wieland. — Die Welt der Slaven. 1967, B. 3, S. 247—266.

Большая часть отмеченных Жуковским строф может быть выделена в самостоятельную тематическую группу: это строфы, в которых описываются любовные мечты и сама, сопряженная со страданием любовь Гюона и Реции (Аманды), христианского рыцаря и прекрасной дочери султана. Эта группа начинается с последних, отмеченных Жуковским строф III песни (сон Гюона) и кончается строфами VIII песни (чудесные роды Аманды и ее материнство), и включает в себя 118 строф (из общего числа отмеченных — 152)¹⁷. Конечно, в эту группу входят и строфы, целиком отводимые пейзажу или портрету героев. Но пейзаж здесь всецело направлен на раскрытие их внутреннего мира, способствует передаче душевного состояния героев, а портрет призван показать гармонию, существующую между внешним обликом и внутренним благородством и возвышенностью души любящих¹⁸.

В этой группе строф есть даже своеобразные «вставные новеллы»: сказка Шеразмина о любви старика Гонгольфа к юной и прекрасной Розетте, история бежавшего от света и поселившегося на необитаемом острове пустытника Альфонса, описание душевных терзаний Титании, отвергнутой Обероном. Но и эти, в какой-то мере самостоятельные, сюжеты подчинены одной цели: раскрыть глубину и силу чувств Гюона и Реции, объяснить особую заинтересованность духов в их судьбе.

¹⁷ То, что эта часть произведения выделяется поэтом прежде всего по тематическому принципу, подтверждается, как нам кажется, и тем, что строфы здесь очень часто отменяются не порознь, а группами, к которым иногда как бы присоединены отдельно выделенные концы предыдущих и начала последующих строф, соответственно начинающие или завершающие выделяемый поэтом отрывок. Так, например, в IV песне из 9 отчеркнутых строф подряд отчеркнуты 6 (с 3 по 8); в VII песне особо следует отметить группу в 7 и 14 строф (с 10 по 16 и с 66 по 79), куда входит и цитируемый в письме-дневнике отрывок; в VIII песне есть отчеркнутая группа в 9 строф (с 72 по 80) и так далее.

Из 118 отчеркнутых строф указанной тематической группы по отдельности, вне непосредственной связи с соседствующими строфами выделено 17 (IV—59; V—8, 20, 25; VI—16, 31, 41, 45, 106; VII—26, 31, 49, 97; VIII—31, 37, 65, 69), но и они тематически связаны с ближайшими, отчеркнутыми поэтом строфами.

¹⁸ В заметках, озаглавленных «На что делать примечания в Эшенбурговой теории», Жуковский, в частности, записывает: «NB. О изображении природы: связь физического с моральным» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 17). Но в ряде случаев поэт делает отметки в строфах «Оберона», рисующих картины природы, и тогда, когда непосредственной связи между пейзажем и психологией или состоянием героев не наблюдается (I—14, 15; II—7, 14, 15, 27, 28; IX—28). Таким образом, оказываются выделенными все те строки произведения, которые можно было бы отнести к разряду «живописной поэзии» (Жуковский), интерес к которой у поэта в ранний период творчества, как известно, был значителен. И возможно, помимо чисто читательского интереса и читательского восприятия картины природы из «Оберона» рассматривались поэтом как своего рода «школа поэтического мастерства» наряду с пейзажами Делиля, Томсона, Сен Ламбера и Клейста, из произведений которых Жуковский делал выписки, намереваясь создать собственную описательную поэму «Весна». (Подробнее об этом см. в указанной выше работе В. И. Резанова).

- Умственный процесс не есть простое соединение двух и трех-сложных элементов, но высшая комбинация органов.
- 1) Умство высшей степени соединено с сознанием, и поэтому имеет двойное значение. Мысль об объекте не есть, но является его субъектом; субъект же есть не что иное, как некое отношение к объекту - то сознание - объекту или как субъекту сознания; даже сознание субъекта является субъектом и объектом сознания.
- 2) Это понятие относится не к делу, а к делу, а не к делу.
- 10) Умственный процесс есть субъективное действие.
- 11) Умственный процесс есть нечто иное, чем сознание.
- 12) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 13) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 14) Мысль есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 15) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 16) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 17) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 18) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 19) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 20) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 21) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 22) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 23) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 24) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 25) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 26) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 27) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 28) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 29) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.
- 30) Умство есть высшая форма, даже высшая форма сознания, и потому объекту объекту объекту объекту.

Рис. 1. Отрывок «Выписок из немецкой эстетики и критики» (афоризмы Гердера). Автограф Жуковского в ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 96, л. 17.

tant nécessaires à la Liberté, que pour donner le pouvoir de délibérer, les moins exactes y contribuent aussi-bien que les autres. Nous n'en sommes donc pas moins libres, pour avoir quelquefois des idées peu justes. Notre conduite en est seulement moins sûre. Cherchons donc à acquérir toutes les connoissances nécessaires à notre état, afin de faire le meilleur usage possible de notre Liberté. Dieu lui-même n'use si bien de la sienne, que parce qu'il connoît tout, il ne fait jamais que ce qui est le plus digne de lui.

§. 17. La Liberté ne consiste donc pas dans des déterminations indépendantes de l'action des objets, & de toute influence des connoissances que nous avons acquises. Il faut bien que nous dépendions des objets par l'inquiétude que cause leur privation, puisque nous avons des besoins; & il faut bien encore que nous nous réglions d'après notre expérience sur le choix de ce qui peut nous être utile, puisque c'est elle seule qui nous instruit à cet égard. Si nous voulions une chose indépendamment des connoissances que nous en avons, nous la voudrions, quoique persuadés qu'elle ne peut que nous nuire. Nous voudrions notre mal pour notre mal, ce qui est impossible.

§. 18. La Liberté consiste donc dans

connoissances les plus exactes font faire le meilleur usage de la Liberté.

Quelle belle morale!

Dieu ne délibère pas, parce que l'objet sur lequel il agit ne réagit. Dépendance qui n'est pas contraire à la Liberté.

En quel

Рис. 2. Пометы Жуковского на полях трактата Руссо

de m'en instruire. Heureux, toutes les fois que je médite sur les Gouvernemens, de trouver toujours dans mes recherches de nouvelles raisons d'aimer celui de mon pays!

CHAPITRE PREMIER.

Sujet de ce premier Livre.

L'HOMME est né libre, & par-tout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. Comment ce changement s'est-il fait? Je l'ignore. Qu'est-ce qui peut le rendre légitime? Je crois pouvoir résoudre cette question.

Si je ne considérois que la force, & l'effet qui en dérive; je dirois; tant qu'un peuple est contraint d'obéir & qu'il obéit, il fait bien; si-tôt qu'il peut secouer le joug & qu'il le secoue, il fait encore mieux; car, recouvrant sa liberté par le même droit qui la lui a ravie, ou il est fondé à la reprendre, ou l'on ne l'étoit point à la lui ôter. Mais l'ordre social est un droit sacré, qui sert de base à tous les autres. Cependant ce droit ne vient point de la nature; il est donc fondé sur des conventions. Il s'agit de savoir quelles sont ces conventions. Avant d'en venir-là je dois établir ce que je viens d'avancer.

*Le premier homme est que l'homme est né libre, car il est seul.
Le second qui est né dépendant, est ne dépendant, car
il est ne fait. Souverain - sujet. Société.
Il se développe, il a recouvré ses droits. Contrat - Société
La source a précédé le contrat social.
Le contrat social est né de la société.*



**Рис. 5. Карандашный рисунок Жуковского на обороте нижнего форзаца
XXIII тома Собрания сочинений Виланда**

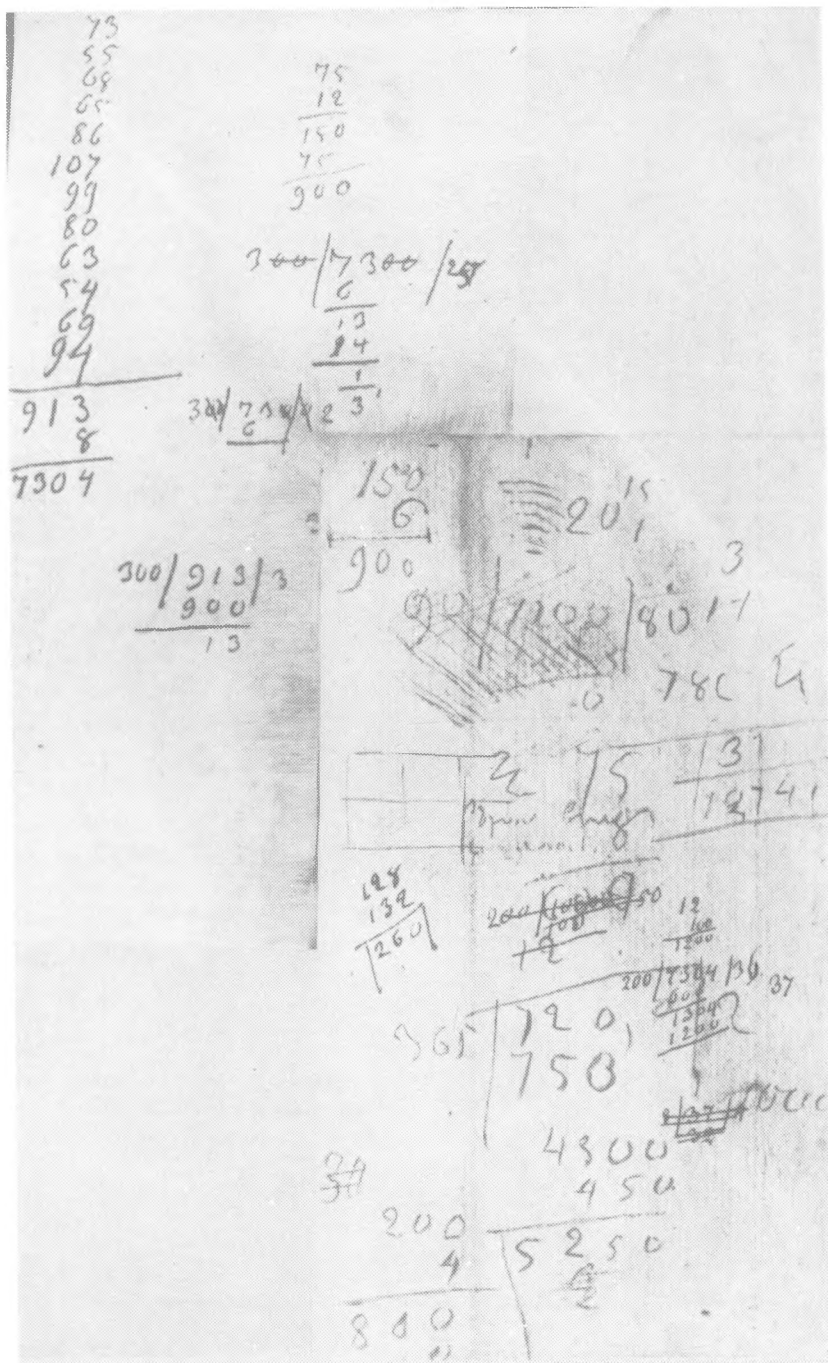


Рис. 6. Числовые выкладки Жуковского на нижней форзаце и внутренней стороне нижней крышки переплета XXIII тома Собрания сочинений Виланда

Je le vois descendre sur ce chemin; ces affres
 qui laissent l'Italie, un monde fantastique
 traversé sur jadis ce chemin; La Harpe, l'un
 jadis sur un autre. Un génie m'apprendit, il
 était de ce monde sa destinee, l'avis en
 première des succès. Le livre - Venise
 et ses poudres - Les viles burlesques - amu-
 bant et souverain, et l'empereur St Bernard,
 ment Viv et St Gothard. - Jacques Sorin -
 Livourne - Florence, les arts, Dante, Petrus
 que et l'innocence - marcher vers Rome.
 Campagne de Rome, grandeur romaine.
 Piccolini, Colonne de Trajan, Colysees, S. Pierre.
 Les Barberes, Rome antique: Les Barberes
 Charlemagne, les papes, le Christianisme
 et les Superstitieux. Rome moderne, les au-
 dits les moines, les femmes, - Firdi et
 l'innocence - la latram.

Eche de l'union fait de son
 l'union.

Рис. 7. Подпись Жуковского на внутренней стороне нижней обложки III тома Сочинений Байрона

comme les vots d'un torrent des montagnes quand ils rencontrent des détours et des obstacles ; ici où la vie et la mort " n'étaient qu'un jeu pour le peuple romain, et dépendaient du caprice de la populace, ma voix seule retentit en ce moment, les rayons pâliſſants de la lune éclairent l'arène déserte, les gradins écroulés, les murs à demi ruines, et les galeries souterraines où mes pas réveillent la voix des échos.

CXLIII.

Monument en ruine !... mais quelle ruine ! de sa masse ont été conſtruits des murs, des palais, des villes presque entières ; et cependant vous promenez long-temps vos pas sur cet énorme cadavre, sans que rien indique encore à vos yeux surpris où pouvait être tout ce qu'on lui a ravi. N'aurait-on fait que débayer son enceinte ? Mais, lorsque vous avez entièrement examiné ce monument colossal, la brèche se développe enfin tout entière devant vous. La lumière du jour la trahit ; les rayons du soleil sont trop brillants pour tous

*Кажется
сравно
Пустолю
мы... но
уже не
есть
смысла,
как будто
уже не
видеть
ничего
даже
и не
идеи.*

*удивительно...
ничего
даже
и не
идеи.*

Рис. 8. Записи Жуковского на полях 89 страницы III тома Сочинений Байрона

Вся эта часть «Оберона», по всей вероятности, привлекала Жуковского-читателя в двух планах. С одной стороны, интерес к внутреннему миру человека, к его психологии характерен для поэта сентиментально-романтической ориентации. И произведение Виланда, несмотря на всю условность сказочно-романтического сюжета, давало в этом отношении достаточно богатый материал.

С другой стороны Жуковский, читая «Оберона», поэму, проникнутую «гуманистической верой в реальные возможности человека, в победу естественных чувств и разумных начал»¹⁹, как бы примеряет к себе изображенную в нем психологическую коллизию, пытается соотносить свою личную судьбу с судьбой героев²⁰. Ведь период первого чтения «Оберона» (до 1808 года) совпадает со временем зарождения любви поэта к Маше Протасовой, когда его чувство, подобно сну Гюона, им самим еще до конца не осознано. Он любит даже не ту Машу, которая есть, которой еще только 12 лет, но ту, какой «ее представляю в будущем, в то время, когда возвращусь из путешествия, в большем совершенстве»²¹. Вся история любви Гюона и Реции, их романтические сны, их страдания, проистекающие из-за нарушения наказа Оберона и, наконец, выстраданное, но полное счастье — все это легко соотносится с мечтами поэта о возможности в конце концов преодолеть «пустые причины» и «противоречия гордости», с мечтами о собственной семье как идеале счастья. Не случайно последняя отмеченная при чтении «Оберона» строфа (песня IX, строфа I) есть поэтическое выражение одушевляющей Гюона надежды на скорое свидание с Рецией (Амандой). До финала произведения еще далеко, встреча с Амандой состоится еще не скоро. Но теперь она будет непременно. Уже одно это сознание делает героя счастливым:

Die Hoffnung, die ihr schimmerndes Gefieder
Um Huon wieder schwingt, Sie, die er einzig liebt,
Bald wieder sein zu sehn die goldene Hoffnung gibt
Ihm bald den ganzen Glanz der schönsten Jugend wieder.
Schon der Gedanke bloss, dass sie so nah ihm ist,
Dass dieses Lüftchen, das ihn kühlt,
Vielleicht Amandes Wange kaum geküset,
Vielleicht um ihre Lippen kaum gespielet <...>
<...> der Gedank erfüllt ihn mit entzücken.

<Надежда вновь блеснула своим сверкающим оперением
Около Гюона: ту, которую он единственно любит,
Он скоро вновь увидит. Эта золотая надежда
Возвращает ему блеск прекрасной молодости.

¹⁹ Неуструев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1958, с. 82.

²⁰ 10 июля 1805 года Жуковский записывает в дневнике: «Читая всякую книгу, надобно обращать внимание на себя, все применять к себе. Говорить: способен ли я к такой-то добродетели? имею ли такой порок? как приобрести первую? как уничтожить последний? Всякое чтение должно иметь целью образование нашего характера, иногда одно удовольствие. Но удовольствие разве не есть польза? Я говорю благородное удовольствие». — Дневники, с. 16.

²¹ Там же, с. 13.

Одна только мысль, что она находится так близко от него,
Что этот ветерок, который его освежает,
Быть может ласкал щеку Аманды,
Быть может играл на ее губах <...>
Эта мысль наполняет его восторгом>.

К дальнейшему повествованию о невероятных приключениях героев в серале султана Альманзора, о чудесном спасении Гюона и Аманды, о путешествии на воздушной колеснице сначала в царство Оберона, а потом на берега Сены прямо на турнир при дворе Карла Великого — ко всем этим подлинно сказочным приключениям у Жуковского-читателя, видимо, интерес пропадает. В этой части произведения нет уже психологических коллизий, нет ярких поэтических описаний природы, их место заступают типичные «авантюры» рыцарского романа.

Но «Оберон», конечно, читался не раз. Видимо, некоторые отрывки из произведения поэт знал наизусть. Во всяком случае, значительно позднее, в 1814 году, в период наиболее напряженных, драматических отношений с семьей Протасовых, поэт в письмах-дневниках, обращенных к Марии Андреевне, приводит, очевидно по памяти, значительный отрывок из VII песни «Оберона», отрывок, входящий в число отмеченных ранее строф.

То, что поэт цитирует Виланда по памяти, как нам кажется, доказывают незначительные, но характерные отступления от текста. В цитируемом в письме отрывке из «Оберона» не только внесены смысловые изменения (опущены имена и конкретные детали, характеризующие обстоятельства произведения) и переставлены некоторые акценты (на что уже указывали исследователи и что, несомненно, делалось сознательно), но допущены своего рода «описки»: отсутствует ряд имеющихся в тексте знаков препинания, иногда опущены апострофы, вставлены замененные в тексте апострофами буквы, что изменяет ритмический рисунок строки, то ставится, то опускается требуемый по тексту умляут.

Цитируемый поэтом отрывок подтверждает, а частично и заменяет его собственные рассуждения о возможности счастья вдвоем даже в разлуке. Строки Виланда звучат в унисон с рассуждениями Жуковского и Марии Андреевны о счастье, которое может дать уже одно сознание своей нужности другому, своей причастности к судьбе другого²².

²² В комментариях, даваемых исследователями к соответствующей части писем-дневников Жуковского (А. Н. Веселовский, Р. Ю. Данилевский), непременно акцентируется внимание на «религиозном значении», которое приобретает в контексте дневника цитируемый отрывок из «Оберона» благодаря особому выделению в нем при письме местоимений «Тот» и «Он». Это «религиозное значение» якобы привносится поэтом вопреки оригиналу и является «одной из главных причин его неудач при переводах поэзии Виланда» (Данилевский Р. Ю. Указ. работа, с. 254).

Не касаясь пока вопроса о характере переводов, заметим, что в произведении «язычника и эпикурейца» Виланда присутствуют (хотя и не преобладают) мотивы отнюдь не языческого характера. Так, в поэме постоянно подчеркива-

Помимо указанной выше тематически единой группы строф, отмеченной поэтом, в «Обероне» есть еще случаи, когда Жуковский-читатель делает в строфах отметки явно не по тематическому принципу, отчеркивая отдельные строки, заключающие в себе либо оригинальные поэтические образы, либо афористически выраженную мысль, показавшуюся поэту примечательной. Поскольку таких строф сравнительно немного и они очень показательны в том отношении, что содержат основные типы помет, делаемых Жуковским при чтении, приведем все, имеющиеся в «Обероне» примеры такого рода с воспроизведением пометок поэта. Для экономии места в тех случаях, когда это возможно без ущерба для понимания смысла пометок, воспроизводится не вся строфа, а только отмеченные строки. В скобках после немецкого текста указывается песня, строфа и после точки с запятой номера отмеченных строк. Ниже даётся перевод приводимого отрывка.

1

NB Es tönt in lieblichem Ton das elfenbeinerne Horn <...> (I, 2; 3)

<Раздается приятный звук рога из слоновой кости...>

2

| Der bald erstirbt und bald sich wieder zeigt
So wie der Pfad sich senket oder stirget (I, 17; 7, 8)

<Он (огонек. — *H. P.*) часто исчезал и вновь показывался, как тропинка опускается и поднимается.>

3

| Ein Knäbchen, schön, wie auf Cytherens Schooss
Der Liebesgott, sass in dem Silberwagen,
Die Zügel in der Hand <...> (II, 28; 1—3)

<Прекрасный мальчик, как бог любви на лоне Цитеры, сидел в серебряной колеснице с поводьями в руке...>

4

| <...>Fürchte nicht, spricht jener; wer das Licht
Nicht scheuen darf, der ist mit mir verbrüderet. (II, 39; 7, 8).

<Не бойся, сказал он, кто может не бояться света, тот со мной братается>

5

Die Dame hatte noch nicht Zeit und Ruh genug
Gehabt, den jungen Mann genauer zu erwägen,
Jetzt, da sie ihn erbat die Waffen abzulegen,
Jetzt hätte sie sich gleich mehr Augen wunschen mögen

NB|| Als Junons Pfau in seinem Schweife trug,
So sehr düncht ihr der Ritter, Zug für Zug,

ется, что Гюон истинный христианин («ein frommer Christ»), что как таковой он с величайшим почтением относится к папе, у которого спрашивает благословение. Когда герои оказываются на голом острове, Гюон обращается с мольбой не к Оберону, а к богу, которого именует «gerechter Gott». Все свои победы, как утверждает Гюон в докладе Карлу Великому, он совершает с помощью бога и т. д.

Von Kopf zu Fuss, an Bildung und Geberden,
An Grossheit und an Reitz, der erste Mann auf Erden. (III, 40; 5—8).

<Дама еще не имела достаточно времени и спокойствия,
Чтобы детально оценить молодого человека.
Теперь, когда она вызвалась снять его доспехи,
Теперь она желала бы иметь глаз больше,
Чем носит на хвосте павлин Юноны,
Таким предстал ей рыцарь черта за чертой
С головы до пят видом и статью,
Величием и прелестью — первый мужчина на земле>.

6

Schon schlich, indes in Grau das Abendroth zeriloss,
Der stille Mond herauf am Horizonte,...

<В то время, как по серости растекался закат,
На горизонте уже поднимался тихий месяц...>

7

Dass ich von Kindheit an so viele offne Busen
Und Blossen Schultern sah, mocht' auch mit Ursach' seyn.
Gewohnheit gleicht in diesem Stück Medusen,
Und für das Schönste selbst verkehrt sie uns in Stein (IV, 3; 2—4).

<То, что я с младенчества видел очень много обнаженных грудей
И голых плеч, может быть причиной.
Привычка в этом случае уподобляется Медузе,
Преображая нас даже перед красивейшими в камень>.

8

Der Zwerg in seiner kleiner Hand
Hielt einen blüh'nden Lilienstängel,
Und ihm zur Seite sass ein fremder junger Fant,
In Ritterschmuck, schön wie ein barer Engel;
Sein blaues Aug' und langes gelbes Haar
Verrieth, dass Asien nicht sein Geburtsland war;
Doch, wo er immer hergekommen,
Genug, ihr Herzchen ward beim ersten Blick genommen (IV, 47; 169).

<В своей маленькой руке гном
Держал цветущий жезл из лилий,
Рядом с ним сидел незнакомый молодой человек
В рыцарском одеянии, прекрасный, как чистый ангел;
Его голубые глаза и длинные золотые волосы
Свидетельствовали, что не Азия была его родиной.
Но от куда бы он все-таки ни пришел,
Без сомнения, — ее сердечко отнял с первого взгляда>.

9

Noch lag sie, als er kam, schön in sich selbst geschmiegt,
In sanftem Schlaf; ihr glühn wie Rosen ihre Wangen,
Und kaum hält ihr Gewand den Busen halb gefangen. (VII, 64; 6—8).

<Она лежала, когда он вошел, красиво изогнувшись
В кротком сне; ее щеки пылали, как розы,
И едва придерживаемое ею одеяние полуприкрывало грудь>.

10

Natur, spricht er, bedarf weit minder als wir glauben;...
(VII, 31; 15).

<Природа, говорит он, требует гораздо меньше, чем мы думаем...>

Как можно заметить, в приведенных примерах нет ни малейшего намека ни на «самоуглубленность», ни на акцентировку каких-либо религиозных мотивов. Внимание поэта привлекают яркие образы и оригинальные сравнения.

Помимо пометок (подчеркиваний, отчеркиваний и NB) в книге Виланда есть любопытные надписи. Так, на свободной странице, имеющейся после предисловия автора к «Оберону» и являющейся оборотной стороной шмуцтитула первой части, рядом с началом первой песни поэмы имеется карандашная надпись. Читается она с трудом. Авторский карандаш с самого начала прикасался к бумаге легко, без нажима, а время несколько обесцветило надпись. Однако нет сомнения в том, что это начало перевода трех первых строк поэмы. Вот что можно прочесть на этой странице:

Седлайте Музы мне крылатого <коня>
Сбира<юсь> <в древнюю> страну очарова<ний>
Кто нам <покажет> путь на миг: мечты.

Когда был сделан этот набросок? Безусловно, ранее, чем сохранившийся в архиве черновой перевод со многими вариантами, относящийся к 1811 году. Причем вероятнее всего, что разрыв между этим карандашным наброском и хранящимся в архиве переводом был достаточно велик. Нам уже приходилось говорить о случаях, когда поэт, набросав перевод, порою прямо в книге, чаще всего карандашом, продолжает работу над ним несколько позднее и либо пишет прямо по карандашу чернилами, либо, как бы начав все заново, пишет уже на чистых листах бумаги²³. Но во всех других известных нам (кроме «Оберона») случаях карандашный и чернильный варианты очень близки. Это именно варианты той или иной строки. В них обычно различий значительно меньше, чем общих мест. Чаще всего варианты строк начинаются даже с одного и того же слова. В переводе 1811 года среди многочисленных вариантов практически нет этих строк. Очевидно, работая над переводом в 1811 году, поэт уже полностью отвлекся от начатого когда-то варианта, написанные на странице книги строчки не всплывали в поэтическом воображении.

Действительно, судя по сохранившейся в «Прибавлении» к «Журналу» записи, Жуковский имел намерение обратиться к переводу «Оберона» еще в 1806 году. В составленной им для себя программе деятельности читаем: «Сочинения: Владимир, Вост. певец, Maison de Ch., баллады, Послание к государю, Приветствен-

²³ Так, перевод некоторых строк «Сиды» Гердера первоначально делался в книге карандашом, потом здесь же по карандашу — чернилами. Стихотворения «Роза», «Лавр», «Фидий», переведенные поэтом из гердеровской антологии, имеют карандашные варианты перевода прямо на страницах книги. В альбом, подаренный гр. Ростопчиной, они еще раз, с несколькими правками вписаны чернилами. Стихотворение «Надгробие юноши» в книге перевода не содержит, но в альбом вписано сначала карандашом, а по карандашу, с новыми правками чернилами. См. об этом в нашей работе «Жуковский — читатель и переводчик Гердера». — БЖ, ч. I. На аналогичный характер записей поэта при работе над переводами указывает и И. А. Бычков.

ное послание, Оберон, Финоклет, Art poétique, Eloisa to Abelard, Der Mönch und die., Лекции, Журнал, Энеида, Письма о воспитании и нравственности» <...>²⁴.

По всей вероятности, именно к 1806 году и относится набросок перевода первых трех строк произведения, сделанный поэтом прямо на книжной странице.

Нет сомнения в том, что поэт намеревался переводить всего «Оберона». Об этом достаточно красноречиво свидетельствует и сама книга из библиотеки Жуковского. На нижнем форзаце и внутренней стороне нижней крышки переплета содержатся числовые выкладки, сделанные рукой поэта, смысл части которых совершенно ясен²⁵. Так, первоначально Жуковский записывает столбиком цифры, указывающие на количество строф в каждой из 12 песен, и суммирует их. Получается 913 строф. Далее он множит количество строф на 8 (количество строк в строфе) и получает общее количество стихов в поэме — 7304. Условно приняв год за 300 дней, Жуковский вычисляет, сколько же строф нужно переводить в день, чтобы за год завершить работу. Получается 3 строфы и 13 остается в остатке. Еще один числовой ряд — сколько стихов должно переводить в день. Поэт делит 7300 на 300, получает $24\frac{1}{3}$ и округляет до 25, исправив первоначально записанное число 24 на 25.

Смысл числовых выкладок ясен не во всех случаях. Однако несомненно, что большинство из них связано именно с подсчетами, касающимися количества строф и стихов в «Обероне» и с распределением их по каким-то, ясным поэту, но не всегда ясным нам, временным отрезкам.

Общее количество стихов в «Обероне» не только неоднократно повторяется в карандашных числовых записях, относящихся, по всей видимости, к периоду первого чтения поэмы и попытки набросать перевод первых трех строк прямо на странице книги, но и в записях, сделанных черными чернилами поверх карандашных надписей. Здесь количество стихов (7304) делится на 200 (почему именно 200, пока не ясно). Получается 36 и остаток 104. Результат округляется и вместо 36 записывается 37. Далее 37 зачем-то делится на 8, но, не доведя деление до конца, поэт все зачеркивает, очевидно, как ошибочное действие по самой сути.

Кроме этой записи черными чернилами есть еще одна, смысл которой пока может быть понят лишь предположительно. На нижнем поле 304-й страницы XXII тома черными чернилами проставлено число 128. Это же число в качестве одного из двух слагаемых

²⁴ Дневники, с. 49.

²⁵ Подобные числовые выкладки встречаются и в ряде других книг из библиотеки Жуковского, есть они и на отдельных листах и в тетрадах в его архиве (ГПБ, ф. 286). На одну из таких числовых выкладок указывает И. А. Бычков при описании 56 ед. хр. Он пишет: «Л. 1. Исчисление количества стихов в XXIV песнях «Илиады» и вычисление, во что обойдется печатание, вероятно, предполагавшегося перевода «Илиады» или же перевода «Одиссен». — Бумаги Жуковского, с. 125.

мы находим и в чернильной записи на нижней крышке переплета книги. В качестве второго слагаемого выступает число 132. Под чертой сумма — 260. Не исключая возможности случайного совпадения чисел, заметим, что число 128 может указывать на количество строф в первой и второй песнях «Оберона» (73+55); тогда число 132 может быть округленной для удобства счета (или ошибочно подсчитанной) суммой количества строф в III и IV песнях (68+65). В этом случае вся запись — количество строф в первых четырех песнях.

Почему они могут быть выделены отдельно? Чем это обусловлено? Со всей определенностью сказать трудно. Однако известно, что лишь начав в 1811 году перевод «Оберона», поэт работу прервал, хотя и позднее не раз включал его в списки задуманных произведений. Возможно, что в более поздний период (а числовые выкладки, выполненные чернилами, сделаны позднее карандашных записей) у поэта появилась мысль ограничить объем перевода, сосредоточившись на той части произведения Виланда, где описываются деяния и подвиги Гюона до встречи с Рецией, до изображения самой истории любви героев, истории по самой сути своей не эпической, а лирической.

Мысль о таком ограничении могла быть связана с тем, что поэт в 1809—1810 годах интенсивно размышляет о создании эпической поэмы «Владимир» и включает «Оберона» в число источников, с которыми, как ему кажется, необходимо особо ознакомиться. Вопрос о соотношении «басни» и «истины исторической» (Жуковский) в эпической поэме если и не дискутировался прямо, то подразумевался в спорах о том, на что ориентироваться при создании национального эпоса — на поэмы Гомера, Тассо, Ариосто, на «Потерянный рай» Мильтона или «Генриаду» Вольтера²⁶.

Изменения в характере восприятия Жуковским виландовской поэмы можно проследить и на основании составившихся поэтом с разной целью списков произведений. Так в списке задуманных переводов и подражаний, написанном на бумаге 1804 года и относимом В. И. Резановым к началу 1800-х годов, в разделе «Эпическая поэзия» читаем:

Отрывки из Месснады и Мильтона.

Оберон.

Освобожденный Иерусалим

Отрывки из Гомера, Вергилия и

Лукана

Отрывок из Овидия²⁷

Сам подбор эпических образцов очень показателен. В одном ряду оказались произведения очень далекие не только по времени соз-

²⁶ Подробнее об этом см.: Горохова Р. М. Ариосто в России. — Русская литература, 1974, № 4; Она же. Торквато Тассо в России XVIII в. — В кн.: Россия и Запад. Л., 1973; Моисеева Г. Н. Национально-историческая тема в эпической поэме XVIII века. — Русская литература, 1974, № 4.

²⁷ Резанов В. И., с. 222—289.

дания, но и по методу и характеру отображения действительности: произведения Клопштока, Мильтона, Тассо, Гомера, Лукана, Вергилия, Овидия. И между ними Виланд со своей шуточной «романтической поэмой». Список эпических произведений в данном случае составлен прямо в соответствии с тем определением эпоса, какое мы найдем в относящихся к этому же времени выписках из «Эшенбургской теории», сделанных Жуковским, где читаем: «*Что такое эпопея*. Героическая эпическая поэма или эпопея есть стихотворный рассказ о каком-нибудь действии, важном по своему предмету, по обстоятельствам, препятствиям, с ним соединенным, и по обширности своего влияния. Она по содержанию своему и тону разделяется на *героическую и шутовую*. *Романтическая* (gotische) занимает середину между сими двумя классами»²⁸.

Очевидно, к этому же времени (около 1804 г.) относится и еще один любопытный список эпических произведений. Он находится на л. 1 составленного поэтом «Конспекта» трудов по эстетике ряда указанных здесь же авторов — Вольтера, Блера, Лагарпа, Мармонталя, Баттё и других. Вот этот список:

Поэмы

Илиада
Одиссея
Энеида
Фарсала
Иерусалим
Роланд
Потер<янный> рай
Генриада
Месснада
Леонид
J. d'Arc
Оберон
Клелия
Rose croix
Оссан²⁹.

Нетрудно заметить, что список этот составлен в соответствии с обзором эпической поэмы, даваемым Вольтером-классицистом в его «*Essai sur le poëme épique*», краткий конспект которого дан Жуковским в рукописи и в котором в высшей степени проявился классицистический принцип, утверждающий вечность и неизменность эстетических категорий. Можно утверждать, что в это время Жуковский еще не знаком с произведением Виланда. Героический эпос античности, рыцарская поэма эпохи Возрождения, религиозная эпопея, сентиментально-романтическая стилизация древних сказаний — все выстраивается в общий ряд.

²⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8.

²⁹ ГПБ, ф. 286, оп. 11, ед. хр. 46. Все выделения в списке принадлежат Жуковскому.

Однако несколько позднее в списке, составлявшемся как своеобразная программа для «Вестника Европы» (1807—1808)³⁰, «Оберон» включен в раздел лирической поэзии (л. 6) и в список «Стихи» наряду с «Посланием Элоизы» и «Музарионой» (л. 7). Как нам представляется, включение «Оберона» в число произведенных лирических, а также отнесение его к тому же ряду, что и «Послание Элоизы», было возможно только в период, непосредственно следующий за временем увлеченного чтения поэмы, когда Жуковского-читателя более всего привлекала и волновала история любви и страданий героев, что, как мы пытались показать, отразилось на характере пометок в книге из библиотеки поэта. История любви Гюона и Реции как бы «изымалась» из поэмы, приобретала некую самоценность в сознании Жуковского-читателя и, следовательно, некую жанровую самостоятельность.

Но уже в 1809—1810 годах, когда поэт усиленно размышляет над созданием поэмы «Владимир», происходит своеобразная «переоценка» виландовского произведения, как и всей европейской эпической поэзии. По справедливому замечанию Р. М. Гороховой, «в начале XIX века с изменением литературных ориентаций меняется и отношение к каноническим европейским эпopeям»³¹, и задуманную поэму «Владимир» Жуковский представляет «как поэму рыцарскую или богатырскую на материале русской истории и фольклора с элементами чудесного»³². Об этом свидетельствует и письмо Жуковского А. И. Тургеневу 12 сентября 1810 года: «Владимир есть наш Карл Великий, а богатыри его те рыцари, которые были при дворе Карла; сказки и предания приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятно; читатель легче верит вымыслам о Владими́ре, нежели вымыслам о Святославе, хотя последний по героическому характеру своему и более принадлежит поэзии, нежели первый. Благодаря древним романам ни Ариосто, ни Виланду никто не поставил в вину, что они окружили Карла Великого рыцарями, хотя в его время рыцарства еще не существовало <...> Поэма же будет не героическая, а то, что называют немцы *romantisches Heldengedicht*» <...>³³. *Romantisches Heldengedicht*, к числу которых относится и «Оберон» Виланда, как указывает сам Жуковский, «наряду с баснею» предполагает изображение «истинны исторической», «верное изображение нравов, характера, времени, мнений»³⁴. И среди материалов к «Владими́ру» при перечислении того, что нужно для работы над поэмой, появляется новый список:

³⁰ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, лл. 6, 7.

³¹ Горохова Р. М. Ариосто в России. — Русская литература, 1974, № 4, с. 120.

³² Там же, с. 122.

³³ Письма к А. И. Тургеневу, с. 61.

³⁴ Там же.

Walter Scott
Byron
La Mot fouquet — Zauberring. Thiodulfs
Оберон
Тассо
Ариост³⁵.

Список этот, хотя и выполнен на бумаге 1804 года, мог быть составлен не ранее 1815 года, ибо в него включены романы Ла Мотта Фуке «Der Zauberring» и «Die Fahrten Thiodulfs des Isländer», вышедшие соответственно в 1813 и 1815 годах. В этот список включены авторы и произведения, о большинстве которых можно сказать, что они испытали то или иное влияние Ариосто: Тассо, Виланд, В. Скотт, которого Байрон назвал «северным Ариосто», сам Байрон, написавший «Дон Жуана» под влиянием Ариосто, Ла Мотт Фуке с его рыцарскими романами, изображающими события XII века, романами, в которых исторические факты сдобрены значительной долей фантастики. В то же время для включенных в список авторов характерным является не столько сочетание «басни» с «истинной исторической», сколько пристальное внимание к последней, стремление сделать историю понятной и интересной для восприятия читателей и использование для этой цели элементов чудесного и фантастического. Лишь в «Обероне» Виланда чудесное превалирует над изображением «нравов, характера времени, мнений».

Читательские симпатии Жуковского при первом чтении были, несомненно, связаны с любовно-психологической линией повествования, с наиболее поэтическими и яркими страницами виландовского произведения. Образцом же воссоздания «истины исторической», без которой Жуковский не мыслил себе героической поэмы, «Оберон» служить не мог³⁶, что, на наш взгляд, могло быть одной из основных причин утраты интереса поэта к нему как объекту для перевода в более поздний период³⁷.

То, что отношение Жуковского к материалу виландовского произведения изменилось, в определенной мере подтверждается и

³⁵ ГПБ, ф. 286, оп. I, ед. хр. 77, л. 23.

³⁶ Об обширности исторических занятий Жуковского уже в период замысла «Владимира» свидетельствует и указанное выше письмо его к А. И. Тургеневу и материалы библиотеки поэта. Подробнее об этом см.: Канунова Ф. З. Исторические труды в чтении и восприятии Жуковского. — БЖ, ч. I.

³⁷ Вряд ли можно согласиться с мнением Н. Eichstädt, что работа над «Обероном» была прекращена исключительно по причине «недоступности» (unzugänglich) для Жуковского необычной формы виландовского произведения, основу которой составляет «свобода игры в, с и над предметом» («Freiheit des Spiels in, mit und über dem Gegenstand»). Действительно, переведенные Жуковским 10 строф «Оберона» стилистически достаточно далеко отстоят от оригинала (подробно об этом будет сказано ниже). Однако это обстоятельство, особенно в ранний период творчества поэта, когда им создавались не только «вольные переводы», но и многочисленные «подражания», вряд ли могло быть единственной причиной прекращения работы над произведением.

любопытной записью поэта, относящейся к 1814—1816 годам. Она находится в архиве поэта на л. 29 78-й ед. хр. вместе с планами и набросками «Певца в Кремле». Запись гласит:

«Оберон, поссорившись с Титаниею, положил клятву и на ее дочь, чтобы она была далеко от отца, лишена бессмертия духов, невидима, в отдаленной стране, и тогда только возвратит образ, когда будет ее любить юноша, не видевший ее никогда — Оберон, видя Добрыню, отправившегося за живою водою, его избирает — и его ведет — Добрыня уводит Изелу.

Рогдай, убивший свою любовницу, преслед<уем> ее тенью, излечается, окрестив Свиду — с которой уходит из стана печенегов.

Сын Владимир, влюбленный в его невесту, друг Рогдаев, их ночное сражение».

Нетрудно заметить, что никакого отношения к произведению Виланда, кроме имени Оберон и побочного для сюжета поэмы упоминания о ссоре Оберона и Титании, она не имеет. Запись, как нам кажется, может свидетельствовать лишь о намерении использовать во все еще занимающей воображение поэта поэме «Владимир» не только «чудесное» русских народных сказок (живая вода), но и сочетать его с «баснею» других стран, времен и народов (Оберон, Титания, рыцарский мотив «любви издалека»). Однако и этот замысел остался неосуществленным.

Перевод 1811 года, как явствует из рукописи, был начат поэтом 5 декабря. Начат основательно, с явным прицелом на продолжительность работы. Перевод выполнен на листах большого формата. На первом листе, оформленном как титульный лист, в центре рукой поэта написано: «Оберон. 1811. декабря 5»³⁸. Далее следует 8 страниц (с. л. 1 об. по л. 5) черновика перевода с обозначением дат, когда перевод делался (6, 7, 10 и 11 декабря), и нумерацией тех строф, которые, видимо, сам поэт считал наиболее совершенными, хотя и имеющими значительную правку. Страница, содержащая в перебранном виде последние две строфы (л. 4 об.)³⁹, испирана только наполовину, никаких следов работы над последующими строфами «Оберона» нет, следовательно, можно говорить о завершении данной части перевода.

Исходя из авторской датировки, можно сказать, что над переводом 11 виландовских строф (в переводе 10 строф) поэт работал неделю, то есть перевод продвигался вдвое медленнее, чем рассчитывал поэт, когда намеревался перевести все произведение за год (о чем, как мы указывали, свидетельствуют имеющиеся на форзаце и переплете расчеты). Перевод давался с трудом. На 80 строк окончательного текста — свыше 280 строк вариантов, причем некоторые строки имеют до 8 вариантов.

³⁸ ГПБ, ф. 286, оп. I, ед. хр. 22, л. 1.

³⁹ Единица хранения авторской нумерации не содержит, кроме цифры 1, проставленной на листе, в архиве получившем обозначение — л. 2 (л. 1 — титульный). При архивной нумерации остальные листы рукописи явно перепутаны.

Первые 8 строк перевода были приведены И. А. Бычковым⁴⁰. Текст всех 10 строф впервые опубликован в работе Айхштедт «Жуковский и Виланд»⁴¹. Поскольку эта работа мало известна русскому читателю и содержит отдельные неточности в расшифровке рукописи, прежде чем анализировать перевод, позволим себе привести его полностью, предварительно сверив с рукописью и оговорив в примечаниях все случаи вносимых уточнений.

1. Где Гипогриф? Лечу в страну чудес!
Какой восторг в душе моей играет?
Кто плену сорвал с моих очес?
Кто древних лет мне сумрак отвергает?
Тебя ли зрю в толпе врагов, Гюн!
Рази! Рази! рыкает гнев султана!
И копий лес шумит со всех сторон!
Враги ревут, как волны океана!
2. Но заиграл внезапно дивный рог!
О чудеса! Все пляшет, все кружится,
И прыгать им пока достанет ног!..
Но паладин, что медлишь? Время мчится!
Валы шумят под кораблем твоим,
Попутный ветер играет парусами!
Скорей, скорей с возлюбленною в Рим!
Ваш Оберон, хранитель ваш над вами!
3. Плывут! Счастливым путь! Но добрый паладин,
Плод заповеданный! Страшися искушенья!
Авзоня близка; еще два дни терпенья
И вы на берегу!.. Ах где ты, Шеразмин?
Спаси бессмысленных! Спаси их!.. Нет спасенья!
И гром на небесах и буря средь валов! *⁴²
Они не чувствуют ни бури ни громов!..
О горький плод любви! Все жертвою мгновенья!
4. Какую пропасть зол любовь открыла вам!
Разгневан Оберон! На все готовьтесь муки!
Уже! рука с рукой несется по валам! *
И то блаженство им, что нет для них разлуки!
Что вместе, с грудью грудь, гибель им узреть!
Напрасно! грозный дух обрек их на страданье!
Увы! последнее погибло упованье,
Последняя в бедах надежда умереть!
5. По берегу дикому без сна, полунагие
Скитаются они, спасенные для муки!

⁴⁰ Бумаги Жуковского, с. 53.

⁴¹ Eichstädt Н. Zukovskij und Wieland. — Die Welt der Slaven, 1967, Н. 3, S. 247—266.

⁴² Помеченные звездочками строки в публикации Н. Eichstädt читаются иначе:

строфа 3 — Гром в небесах и буря средь валов!

строфа 4 — О как рука с рукой несется по валам

строфа 6 — Страдать вдвоем не ель еще страданье!

— И угасит последний слабый луч

строфа 7 — О Муза, укроти! На время иступленья.

строфа 9 — Теперь уж не найдем подобных сумасбродов.

Помимо этого в публикации Eichstädt опущен или изменен ряд авторских знаков препинания, совершенно отчетливо прочитывающихся в рукописи.

- Постеля им утес и жестких ветвей пук;
Их пища горький лист или плоды гнилые
Кое-где между мхов растуши на песке.
Где помощь! ни ладьи не видно в тихом море,
Ни дым обительный не вьется в далеке!
Природа, случай, рок на казнь их в заговоре.
6. И мстящий гнев еще не утолен;
И не дошло до меры испытанье;
Их трудный путь любовью озарен;
Страдать вдвоем не есть еще страданье! *
Но розно быть, как в ночь, под ревом туч,
Два дружных корабля грозою разлученны;
И угасить последний, слабый луч *,
В тайнейшем уголку надежды сохраненный —
7. Вот мука выше мер!.. Отринешь ли их стон,
О ты, их прежний друг! Будь тронут их мольбами!
Вотще! Его глаза блестят еще слезами!
Спасенья нет, когда рыдает Оберон!
Но Муза, укроти на время иступленье *.
За тридевять земель восторг тебя замчал,
Давно твой слушатель наскучив задремал!
Загадка для него чудес твоих виденье.
8. Начто кричать я вижу то и то,
Чего с тобой не видишь здесь никто?
Скажи простым, для всех понятным тоном,
Что, где, когда случилось с Гионом.
Смотри — блестит в камине огонек;
Твои друзья стеснились в кружок;
Желанье написано на лицах!..
Рассказывай нам были в небывающих!
9. Известно вам, друзья, что рыцарь наш Гион
Великим Карлом был отправлен в Вавилон
За делом, гибельным и в славный век ренодов.
Теперь мы не найдем подобных сумасбродов *.
Как верный церкви сын, Гион заехал в Рим,
Дабы принять в грехах от папы разрешенье...
«Гряди! и будь твоим желаньям исполненье!
Но прежде поклонись, мой друг, местам святым!»
10. Сказал отец Леон. И паладин смиренный,
С молитвой приложась к ноге его священной,
Идет отважно в путь. Жесток был карлов суд;
Но с помощью святых какой опасен труд?
И вот уже Гион наш в Газе; вот с клюкою,
С котомкой, с четками, под рясой власяною,
Идет он в Вифлием, идет в Ерусалим
И поклоняется, в слезах, местам святым.

С замечанием Айхштедт относительно того, что различие в форме оригинала и перевода заметно с первого взгляда, нельзя не согласиться. Исследовательница пишет: «При сравнении с Виландом бросается в глаза строгая регламентация формы стансов Жуковского. Его стихотворный размер выдержан из однообразно сменяющихся... пяти- или шестистопных ямбов с чередующейся мужской и женской рифмой. Большинство строк синтаксически замкнуто. Переносы употребляются редко. Виланд разрушает и варьи-

рует традиционную форму стансов до возможных границ. Он сознательно ограничивает стилистическую функцию стиха и приближает его к разговорному тону светской болтовни»⁴³.

В то же время нельзя не отметить и того факта, что Жуковский в определенной степени стремится (как ни в одном другом произведении этой поры!) разнообразить форму восьмистишия, применяя на протяжении 10 строф перевода 7 типов рифмовки на 4 и 3 рифмы (ababcdcd — 1, 2, 6 строфы; ababcdcdc — 4 строфа; abbacdcd — 7 строфа, aabbccdd — 8, 10 строфы; aabbcdcdc — 9 строфа; abbacdcd — 5 и aabbcccb — 3 строфа). В подвергшихся переводу 11 строфах Виландовского произведения — 6 типов рифмовки (ababcdcdc — 1 строфа; ababcdcd — 2, 3 строфы; abbacdcd — 4, 5 11 строфы; aabbcdcd — 6, 10 строфы; abbacdcd — 9 и aabcbcbc — 8 строфа). Вслед за Виландом варьирует Жуковский-переводчик и чередование мужских и женских клаузул в строфах. Однако это стремление к разнообразию формы у Жуковского не создает виландовского «разговорного тона светской болтовни» («der Gesprächsstop gesellschaftlicher Plauderei»), и определяется это, как нам представляется, именно изменением содержания, смысловыми отступлениями от оригинала, проявившимися в переводе.

Главное отличие перевода от оригинала заключается в изменении позиции автора-рассказчика по отношению к изображаемым событиям. В переводимой части произведения Виланда имя героя не названо, описываемые события даются как проступающие сквозь тьму времен видения старой «романтической страны» («gotantisches Land»), именно видения, не всегда четкие, хотя и знакомые уже рассказчику, который в пылу поэтического вдохновения не слишком заботится о том, чтобы его видения были ясны окружающим. Поэтому у Виланда мы читаем в 1 строфе:

Ich seh', in buntem Gcwühl, bald siegend, bald besiegt,
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.

<Я вижу в пестрой сутолоке то побеждающий, то побежденный
Добрый меч рыцаря, сверкающие сабли язычников>.

или в 9 строфе:

Der Paladin, mit dessen Abenteuern
Wir euch zu ergötzen (so fern ich noch ergötzbar sey)
Entschlossen sind,...

<Паладин, приключениями которого
Мы вас решили развлечь, если только вы
Способны веселиться...>

Переводчик прямо называет нам имя героя, давно ему знакомого и близкого: «Тебя ли зрю в толпе врагов, Гион!» «Известно вам, друзья, что рыцарь наш Гион...». Приключения героя не кажутся переводчику забавными. Авторское заинтересованное отношение к изображаемым событиям пронизывает весь перевод, опре-

⁴³ Eichstädt Н. Указ. работа, с. 263.

деляет характер эпитетов, синтаксис, подбор деталей. Вот некоторые примеры: завоеванная красавица («Gewonnen ist die Schöne») превращается в возлюбленную (2-я строфа); «запретный плод» (verbotene Frucht) в «плод заповеданный», разговорное «ни в коем случае не пожелай до времени» («ja nicht vor der Zeit gelüste!») в возвышенное — «страшися искушенья!» (3-я строфа); «Кто смягчит гнев маленького полубога?» («Wer wird den Zorn des kleinen Halbgotts schmelzen») в «Разгневан Оберон! На все готовьтесь муки!». В другой раз Оберон назван «грозным духом» а вместо «Ждите худшего, когда Оберон плачет» («Erwartet das ärgste wenn Oberon weint») появляется — «Спасенья нет, когда рыдает Оберон» и т. д.

Существенным изменениям в переводе подверглись и последние две (10 и 11) строфы оригинала. И дело не в количественном изменении (у Жуковского одна строфа). У Виланда принятие рыцарем папского благословения и паломничество к «святой могиле» («Zum heil'gen Graben») подано с явной иронией. Не случайно автор замечает, что из трудного положения, в котором оказался рыцарь по приказу Карла, «с богом и святыми надеется он выпутаться со славой» («mit Gott und Sankt Kristoffter zu seinem Ruhm sich schon heraus zu ziehn»), ибо после паломничества чувствует себя «в мужестве и вере вдвойне отважным» («fühlt sich nun an Muth und Glauben zweifach kühn»). У Жуковского ирония в изображении Гиона-пилигрима отсутствует. Ее нет ни в риторическом вопросе («Но с помощью святых какой опасен труд?»), соответствующем ироническому замечанию Виланда, ни в описании самого паломничества, где нет ни слова об укреплении мужества рыцаря, но добавлено много деталей, отсутствующих в оригинале («С котомкой, с четками, под рясой власяною»), а имеющийся в оригинале жезл пилигрима (der Pilgersstabe) превратился в переводе в русскую «клюку».

Даже в этом небольшом переведенном из виландовского произведения отрывке для Жуковского главное — любовно-психологическая ситуация, конспективно данная в этом своеобразном прологе к «Оберону». И в переводе о любви говорится в особо возвышенном и торжественном тоне. Любовь властно влечет героев, которые в переводе Жуковского выглядят более пассивными и страдающими, чем в оригинале. Виланд патетически восклицает и задает риторический вопрос:

«... Wohin
Bringt euch ein Augenblick! Kann Liebe so belören?
<Куда несет вас одно мгновенье! Может ли любовь так ослеплять?>

В переводе — значительно большая степень безнадежности и обреченности:

О горький плод любви! Все жертвою мгновенья!

Если Виланд говорит об *ошибке* влюбленных, не заслуживающей жестокой казни Оберона:

...— O du, ihr Genius einst, ihr Freund!
Verdienst, was Liebe gefehlt, die Rache sonder Grenzen?
<...О ты, некогда их гений, их друг!
Стоит ли ошибка любви безграничной мести?>,

то Жуковский заменяет эти строки, подчеркивая страдания и мольбу несчастных:

...Отринешь ли их стон
О ты, их прежний друг! Будь тронут их мольбами!

Нужно сказать, что везде, где речь идет о несчастьях, постигших Гюона и его возлюбленную, Жуковский в переводе несколько акцентирует, подчеркивает мотив страдания. Так, в строфе 5 к перечисленным мукам несчастных переводчик добавляет еще одну — «без сна». Если в оригинале говорится, что вся пища героев на пустынном берегу состояла из диких ягод (Beern wilder Art), то в переводе читаем:

Их пища горький лист или плоды гнилые..

В некоторых случаях при описании страданий своих героев переводчик вносит отдельные штрихи, отдельные фразы, вообще не имеющие соответствия в оригинале, но принципиально важные для характеристики трагической судьбы героев. Такова, например, в 6 строфе строка «Их трудный путь любовью озарен», в 7-й — «Вот мука выше мер!».

В ряде случаев в переводе мысль оказывается высказанной более обобщенно, более афористично, чем в оригинале, что придает тексту перевода большую торжественность и возвышенность: «Sie leiden zwar, doch leiden sie beysammen» <хотя они страдают, но они страдают вместе> передано как «Страдать вдвоем не есть еще страданье».

Этот мотив страдания вдвоем, обретения счастья вопреки всем «мукам выше мер» был глубоко личным для Жуковского этого периода. Поэтому иронический тон виландовского произведения не мог быть им до конца воспринят, а тем более передан в переводе. Но, будучи искусственно вычленен из целостной ткани произведения, лирический сюжет утрачивал свою неповторимую прелесть и оригинальность, что, по всей вероятности, также могло быть одной из причин прекращения работы поэта над переводом. Но впечатление, оставленное в душе поэта «романтической поэмой» «язычника и эпикурейца» Виланда, было глубоким и сохранялось долгие годы. Во всяком случае, в конце 30-х годов Жуковский напишет И. И. Козлову: «Посылаю тебе «Оберона», не читай его ни с кем — прочтем вместе. Я его сам давно не читал и почти позабыл; пере-

читать будет приятно, особенно с тобой»⁴⁴. Состоялось ли это совместное чтение, к сожалению, не известно.

РОМАН «АГАТОН» В ОСМЫСЛЕНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Время чтения Жуковским «Агатона» определяется точно. 19 декабря 1805 года поэт писал своему соседу по имени Ф. Г. Вендриху: «Принялся читать Виланда, Вашего приятеля. Читаю «Агатона», удивительная книга» (IV, 559). Далее поэт замечает, что «прочел только два первых тома» и что начинает читать третий. Но судя по тому, что в конце письма упоминается Архит из Тарента, им была прочтена уже значительная часть и третьего тома (то есть не менее 13 книг романа из общего числа — 16).

Как указывает далее в том же письме поэт, он «зачинял читать эту книгу прежде, давно, во французском переводе», однако чтение прервал, и объясняет это двумя причинами: во-первых, дурным переводом и, во-вторых, тем, что прежде он «не мог так любить философическое» и «меньше мог понимать философию «Агатона» (IV, 559). Трудно сказать, с каким французским переводом Виланда знакомился Жуковский. Возможно, что в его руки попало французское «Подражание Агатону г. Виланда», имевшее название «Филоклес» и вышедшее в свет в 1802 году⁴⁵. Однако в этом случае Жуковский вряд ли справедливо упрекает себя в отсутствии интереса к «философическому», ибо «Филоклес» практически свободен от всякого намека на философию⁴⁶.

Как бы то ни было, но в 1805 году подлинное виландовское произведение вызвало у Жуковского живейший интерес, следы которого непосредственно отразились на страницах «Агатона» в виде достаточно многочисленных и разнообразных помет и записей Жуковского-читателя. Роман занимает в указанном собрании со-

⁴⁴ ИРЛИ. Архив Грота. Письма к Козлову. 15989/ХСХI, б. 5, л. 4. В. В. Афанасьев относит эту записку к так называемой «малой переписке» с Козловым к осени 1839 года, когда Жуковский вернулся из-за границы и переписка велась в пределах Петербурга. См. об этом: Афанасьев В. В. Жизнь и лира. Художественно-документальная книга о поэте Иване Козлове. М., 1977, с. 178.

⁴⁵ Philoclès, imitation de l'Agathon de Wieland. Paris, 1802.

⁴⁶ Автор французского подражания «Агатону» Ладусет (La Dousett J. Ch. F.) по принципиальным соображениям полностью лишил книгу философских и политических рассуждений. В предисловии он указывает, что отверг многие монологии, ибо «слишком легкомысленные, мы не любим встречать обширных рассуждений, и явное выставление напоказ прекраснейшей философской системы отнюдь не привлекает нас именно потому, что задерживает развязку в произведении» (с. IX). Несколько дальше, в примечании к главе III книги второй автор еще раз замечает: «О мои прекрасные читательницы! Я нахожу здесь у Виланда целую философскую книгу. Я очищаю ее от наиболее жестких шипов и сокращаю без сожаления; должен ли я совсем ее опустить? Прикажете! Единственное мое желание — доставить вам удовольствие» (с. 48). Видно, ради «прекрасных читательниц» в роман вставлены куплеты, распеваемые героями, главы переименованы, сокращены, содержание их часто искажено до неузнаваемости.

чинений Виланда первых три тома. Пометки поэта сосредоточены в первом и третьем томах. Это крестики и квадратные скобки в оглавлении, отчеркивания прямой (редко волнистой) чертой на полях книги, подчеркивание горизонтальной чертой отдельных слов, выражений и целых абзацев, знаки вопроса и NB, сочетания некоторых помет. Все пометки, а также три небольшие надписи на полях и свободных частях страниц первого тома сделаны карандашом.

Что же представляет собой роман Виланда «Агатон»⁴⁷. Это первый «воспитательный» роман в немецкой литературе⁴⁸, проложивший дорогу целому ряду «воспитательных» романов других авторов, роман, высоко ценимый современниками, — Лессингом, Гете, Гердером. Герой его на протяжении нескольких лет проходит ряд постепенно возвышающихся «образовательных» ступеней. Это трудный путь, путь сладчайших иллюзий и жестоких разочарований в философских теориях, в любви, политической и общественной деятельности. В финале герой под влиянием «практического философа» пифагорейца Архита приходит к выводу о необходимости вступить на путь нравственного самоусовершенствования, которое одно может привести людей к более совершенным формам общественного устройства.

Сюжетная схема произведения по своей внешней структуре восходит к авантюрно-приключенческому роману, что с достаточной степенью точности и было воспроизведено во французской переложке романа («Филоклес»). Здесь и не знающий родителей юноша, и нежная любовь его к Психее, поиски и преследования соперницы, утрата возлюбленной, похищение Агатона сицилийскими разбойниками и продажа в рабство, случайная встреча с отцом и раскрытие тайны рождения, любовь к прекрасной гетере, неожиданное разочарование, политическое предательство, опознание в Психее родной сестры и многое, многое другое.

Однако не это составляет главное достоинство и интерес в виландовском произведении, встреченном современниками с большим сочувствием. Так, Лессинг писал, что «Агатон» «это первый и единственный роман для мыслящего человека с классическим вкусом»⁴⁹, а Гердер в письме к Глейму назвал его «кодексом человек-

⁴⁷ На русский язык роман Виланда был переведен первый и единственный раз в 1783 году Ф. Сапожниковым. Перевод сделан по второму изданию. Подробную характеристику перевода см.: Данилевский Р. Ю. Виланд в русской литературе. — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970.

⁴⁸ Об этом подробнее см.: Березина Л. Д. Просветительский роман «История Агатона» Х. М. Виланда. — Учен. зап. МГПИ им. Ленина, 1966, т. 245; Диалектова А. В. Х. М. Виланд — основоположник романа-воспитания в Германии. — Учен. зап. Мордовского университета. Саранск, 1967, вып. 61; Диалектова А. В. Проблемы воспитания личности в романном творчестве Х. М. Виланда 70—80-х годов XVIII в. — В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы. Саранск, 1976.

⁴⁹ Гамбургская драматургия. Статья 69.

ности»⁵⁰. Вслед за почитаемым им философом Э. Шефтсбери Виланд свой идеал личности видит в гармоническом единстве духовного и физического, нравственного и эстетического начал. Возлагая огромные надежды на воспитание человеческого рода (что особенно характерно для всего немецкого просвещения), автор в своем произведении (над которым работал свыше 20 лет)⁵¹ стремится показать эволюцию характера героя под воздействием жизненных ситуаций, в которых он оказывается.

И по своему замыслу, и по характеру его воплощения роман сложен и неоднозначен. Действие романа происходит в древней Греции, и автор, прекрасный знаток ее, стремится к воссозданию определенной исторической правды, «как никто из его современников» присматриваясь «к тому социальному, человеческому фону, на котором предстояло действовать его герою»⁵², пытается воссоздать национальный и исторический колорит. По его собственным словам, «образ жизни, развлечения и игры», описанные в романе, «вполне греческие». Все основные персонажи романа (Агатон, Гиппий, Архит, Дионисий)⁵³ — личности исторические, хотя автор достаточно свободно распоряжается хронологией, заставляя героев вступать в связи сообразно со своим романным замыслом вне зависимости от фактической возможности установления подобных контактов. Одновременно с этим, как справедливо пишет Б. И. Пуришев, «при всей своей исторической оснащенности» роман «отнюдь не может быть назван собственно историческим». «Облегченный в классически ясную литературную форму, которая вполне соответствует «классическому» содержанию произведения <...>, роман подводит некоторые итоги многолетних дум и исканий самого Виланда. В этом отношении «Агатон» является очень личным произведением. Однако, поскольку история Агатона мыслится Виландом как своего рода история «ищущего» молодого человека XVIII века, роман приобретает и более широкое общественное значение»⁵⁴.

⁵⁰ Цит. по указанной статье Л. Д. Березиной.

⁵¹ Первое издание романа 1767 года не удовлетворило автора. В 1773 году появилось 2-е издание, включившее дополнительные главы. 3-е, еще раз дополненное издание вышло в свет в 1794 году.

⁵² Данилевский Р. Ю. Виланд и его «История абдеритов». — В кн.: Виланд К. М. История абдеритов. М., 1978, с. 226.

⁵³ Агатон (около 448—401 г. до н. э.) — драматург. Трагедии его до нас не дошли, но некоторые отрывки из них сохранились. В «Поэтике» Аристотеля упоминается его трагедия «Цветок». Платон в «Пире» изображает его идеальным человеком; Гиппий — софист «старшей» группы, представитель первых античных просветителей энциклопедистов. Для большинства «старших» софистов характерен отказ от религии, рационалистическое объяснение явлений природы, эстетический и социальный релятивизм; Архит Тарентский (около 400—365 г. до н. э.) — философ пифагореец, государственный деятель и ученый (математик, физик, механик), высоко ценный Платоном; Дионисий I — тиран Сиракузский (с 407 до 367 г. до н. э.).

⁵⁴ Пуришев Б. И. Виланд. — В кн.: История немецкой литературы в пяти томах. М., 1963, т. 2, с. 195.

Герой романа, воспитанник храма Аполлона в Дельфах, преисполнен иллюзорных представлений о жизни. Это энтузиаст, полностью подчиненный идеалу добродетели. Впервые столкнувшись с фальшью окружающей действительности, убедившись в лживости верховного жреца, он бежит в Афины, имея идеальные представления о людях и обществе. Совершенно не зная жизни, но мечтая об общем благе, Агатон стремится к политической жизни применить принципы своей идеальной этики, сделать Афины образцом демократии. Однако те же граждане республики, которые его первоначально боготворят, вскоре изгоняют его из пределов государства.

Третий этап в жизни героя — его пребывание в Смирне на службе у софиста Гиппия. Гиппий — человек широко образованный, остроумный, прекрасный полемист, знающий и понимающий людей и их пороки, умеющий эксплуатировать человеческие слабости в своих интересах. Но если Агатон — восторженный идеалист, то Гиппий — материалист в том вульгарном смысле слова, которое разделял сам Виланд. Его «убийственная философия» (Жуковский) сводится к призыву искать своего блага во всех ситуациях и отражает позицию гедонизма и эгоизма. Для Гиппия не существует никаких идеальных порывов души, он не признает никаких бескорыстных поступков. Восторженный платонизм Агатона его раздражает, и он пытается обратить его в свою веру. Не сумев достигнуть желаемого эффекта с помощью убеждения, Гиппий прибегает к более действенному средству. Он знакомит Агатона с обольстительной гетерой Данаей.

Умная и красивая женщина, первоначально намеревавшаяся лишь соблазнить Агатона, возбудить в нем чувственные желания, не только пробуждает в герое большое человеческое чувство, настоящую земную любовь, но и сама увлекается им, видя в энтузиазме Агатона нечто привлекательное, возвышающее душу, приподнимающее человека над эгоистическими желаниями. Недовольный таким поворотом событий, коварный Гиппий уверяет Агатона, что он просто одурачен опытной гетерой, не способной на истинное чувство и в доказательство рассказывает о ее прошлом.

Герой потрясен. Он покидает Смирну. Принять жизненную философию Гиппия он по-прежнему не желает, но и в прежнем восторженном состоянии пребывать не может. Осмыслив прошедшие события, вспоминая блестящие, остроумные, иногда очень меткие возражения Гиппия на его идеалистические мечтания, Агатон приходит к выводу, что и его философия и философия Гиппия имеют свои уязвимые стороны.

Исполненный самых радужных надежд, герой устремляется в Сиракузы, надеясь перевоспитать ничтожного тирана Дионисия в просвещенного монарха и утвердить в Сицилии разумные порядки. Талант оратора, личное обаяние и приобретенный жизненный опыт, наглядно показавший, что «не все побеждается добродетелью», позволяют Агагону ненадолго привлечь внимание Дионисия.

сия и на некоторое время «усмирить его». Однако в целом Дионисий не только не внял советам Агатона, но и заключил его в тюрьму, где Агатона посещает Гиппий, надеясь, что теперь-то герой уж должен полностью излечиться от своего идеализма. Но Агатон и сейчас отказывается перейти в веру Гиппия.

Свой идеал человеческой личности и государственного правления Агатон находит в Таренте, которым правит мудрый Архит, видящий высшее совершенство личности в гармонии духовного и животного начал и приравнивающий разум к божественной субстанции. Агатон принимает взгляды Архита. Но если на всех предшествующих этапах жизни Агатон свои взгляды и убеждения, так сказать, «поверял на практике», то в истории сближения с Архитом принятие героем новых взглядов не вытекает из истории его жизненного пути и не оказывает никакого влияния на его практическую жизнь. И в этом отношении роман остается как бы незавершенным.

Как заявил сам автор в предпосланном второму изданию романа предисловии («Об историческом в «Агатоне»), он не только хотел на образе Агатона показать, «что представляют собой премудрости и добродетели сами по себе, но и насколько далеко простой смертный посредством обыкновенных сил природы может преуспеть в обоих: насколько сильно влияют обстоятельства на наш способ мыслить, на добрые наши поступки или преступления, на нашу мудрость или скудоумие, и сколько естественно невозможно сделаться самому мудрым и добрым человеком иначе, как через опыт, неутомимую обработку нас самих, частые перемены в способе нашем мыслить, а особенно через добрые приметы и соприкосновения с мудрыми и добрыми людьми» (I, 4—5)⁵⁵. Но, как и в подавляющем большинстве произведений просветительской литературы XVIII века, в романе «Агатон» «яркие и контрастные эффекты еще не сочетаются <...> с глубоким психологическим раскрытием образа. Герои нарисованы по-просветительски как олицетворения понятий добра и зла»⁵⁶. Значительную роль в повествовании играет философский диалог, в ходе которого выявляются позиции героев и обретается искомая автором истина.

Эту определенную «разъединенность» составляющих частей произведения уловил и Жуковский. В упоминавшемся выше письме к Вендриху он восхищается многими поэтическими страницами романа, его блестящим и остроумным слогом, мастерством раскрытия душевного мира героя, яркостью картин, изображающих быт древнего мира, философскими проблемами, поставленными в романе: «Какой слог! Какое знание света и человеческого сердца! Как все прекрасно описано, и уборная Данаи, и двор Дионисия! И какая философия!». Но тут же замечает, что эта, написанная «таким единственно прекрасным слогом», книга «меньше ро-

⁵⁵ Перевод А. В. Дialeктовой.

⁵⁶ Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1958, с. 73.

ман, нежели философическое изображение человека» (IV, 259). Все дальнейшие рассуждения Жуковского в письме свидетельствуют о том, что его в момент чтения «Агатона» более всего интересует последнее — «философическое изображение человека», то есть то, что составляет главный предмет, главное содержание романа, его «материю», наиболее полно выраженную в многочисленных рассуждениях героев, в то время как авантюрно-приключенческая схема произведения, составляющая лишь внешнюю канву повествования, представляется ему «отдалением от материи». Вероятно, поэтому Жуковским бегло, без помет, прочитываются те части романа, где речь идет о «приключениях» героя, и, в частности, весь второй том, большая часть повествования которого приходится на изображение истории любви героя к прекрасной Данае. Кстати, обширная история Данаи, введенная Виландом лишь во второе издание произведения, по существу является самостоятельной вставной новеллой, лишь косвенно связанной с основной идеей романа, главное достоинство которого, как считает Жуковский, «состоит в том, что он не дает уму заснуть и всегда возбуждает много мыслей»... (IV, 560).

Политические вопросы пока также мало волнуют молодого поэта. Проблема просвещенной монархии, проблема взаимоотношения правителя и народа, то есть то, что будет предметом пристального внимания Жуковского в 30-е годы, пока прочитывается бегло, не вызывает ни каких-либо помет, ни особых размышлений, которые бы как-то отразились в надписях на полях книг, но которые в изобилии будут встречаться позднее в книгах Галлера, Макиавелли и других политических трудах⁵⁷.

Что же и каким образом помечает Жуковский в «Агатоне»?

Пометки в оглавлении имеются только в первом томе (книги I—IV), где крестиком (X) отмечены: 6-я глава I книги («Ein Selbstgespräch»), 5-я и 6-я главы II книги («Ein Gespräch zwischen Hippias und seinem Sklaven» и «Worin Agathon für einem schwärmer ziemliche gute Schlusse macht») и в общую квадратную скобку, расположенную слева от текста, заключены названия всех пяти глав III книги, имеющей название «Darstellung der Philosophie des Hippias».

Почти все пометки и все надписи Жуковского сосредоточены в первом томе. Причем и здесь они распределены неравномерно. Пять пометок сделано в I и двадцать восемь — в III книге. Именно здесь, в III книге, находятся и все три записи Жуковского-читателя, здесь располагаются все NB, все «двойные» пометки.

Второй том «Агатона» пометок не содержит, как нет их и в большей части третьего тома, в котором имеется 9 сравнительно небольших помет в виде вертикальной черты на полях. Все они сосредоточены на 11 страницах (386—396), входящих в 3-ю (пред-

⁵⁷ Подробнее об этом см.: Янушкевич А. С. Круг чтения В. А. Жуковского 1820—30-х годов как отражение его общественной позиции. — БЖ, ч. I.

последнюю) главу XVI книги, которая называется «Darstellung der Lebensweisheit des Architas». Ни одного подчеркивания, ни одной двойной пометки в третьем томе нет.

Таким образом, оказывается, что особое внимание поэта привлекла лишь незначительная часть трехтомного произведения немецкого просветителя. Что же это за часть и каковы пометки, сделанные в ней Жуковским-читателем, что стоит за этими пометками? Прежде чем делать какие-либо конкретные наблюдения, приведем выделенные Жуковским части виландовского текста и пометы и маргиналии его читателя:

Sie schwiegen eine lange Zeit. Dasjenige, was sie empfanden, war über allen Ausdruck. Und wozu hätten sie auch der Worte bedurft? Auf, wenn sich die Seelen einander unmittelbar mittheilen, sich unmittelbar anschauen und berühren, und ein Einem Augenblick mehr empfinden, als die Zunge den Musen selbst in ganzen Jahren auszusprechen vermöchte (I,38).

<Они долго молчали. То, что они чувствовали, превосходило всякое выражение. И для чего нужны им были слова? Речь становится ненужной, когда их души общаются непосредственно, смотря друг на друга, и соприкасаются, а один единственный взгляд выражает больше, чем мог бы выразить сам язык Муз во все времена>.

...ich führte dich in die heiligen Schatten, wo du mich einst die Gegenwart der Unsterblichen fühlen lehrtest; ich sass zu deinen Füßen, und meine an deinen Lippen hängende Seele glaubte den Gesang der Musen zu hören, wenn du sprachst (I,40).

<...я водил тебя под те священные тени, где ты меня однажды научил ощущать присутствие бессмертных; я сидела у ног твоих, и моя душа, витающая у твоих губ, мечтала услышать, когда ты говорил, разговор Муз>.

...ich wusste, dass, wenn sie es auch so weit bringen könnte, deine Sinnen zu verführen, sie doch unfähig sey, dir eine Liebe einzuflossen wie die unsrige, und dass du dich bald wieder nachderjenigen schen würdest, die dich allein glücklich machen kann, weil sie allein dich lieben kann, wie du geliebt zu sein wunschest. (I,41).

<...я знала, что если она и может достигнуть того, чтобы распорядиться твоим чувством, то не способна внушить тебе такую любовь, как наша, и что ты будешь вновь тосковать о той, которая одна тебя может сделать счастливым, ибо она одна тебя любить может так, как ты желаешь, чтобы тебя любили>.

Um so glücklich zu seyn als es diese innerliche Einrichtung erlaubt, braucht das Thier nichts weiter, als dieser Stimme der Natur zu folgen... (I,112—113).

<Чтобы быть счастливым так, как это позволяет внутреннее состояние, животное не нуждается ни в чем, кроме того, чтобы следовать голосу природы>.

Oder ist nicht viel mehr die Unachtsamkeit und der Ungehorsam gegen ihre Erinnerungen die einzige wahre Ursache, warum unter einer unendlichen Menge von lebenden Wesen der Mensch das einzige unglückselige ist? (I,113).

<Не являются ли непокорность и невнимательность к ее (природы. — Н.Р.) напоминаниям единственной верной причиной того, что из бесконечного множества живых существ человек есть единственно несчастное>.

Die Natur hat allen ihren Werken eine gewisse Einfachheit <...> Mit diesem Stempel sind auch die Gesetze der Glückseligkeit bezeichnet, welche sie dem Menschen vorgeschrieben hat. Sie sind einfältig, leicht auszuüben, führen gerade uns sicher zum Zweck. (I,113).

<Природа на все свои творения наложила печать известной простоты... Ею же отмечены и законы блаженства, которые предписаны человеку природой. Они просты, легко выполнимы, ведут нас прямо и твердо к цели>.

Es scheint ihnen zu einfältig, dass alles, was uns die Natur durch den Mund der Wahrheit zu sagen hat, in diese drey Erinnerungen zusammen fließen soll: befriedige deine Bedürfnisse; vergnüge alle deine Sinnen; erspare dir so viel du kannst alle schmerzhaftige Empfindungen (I,114).

<Кажется наивным, что все, что природа устами мудрости хочет сказать нам, должно объединиться в следующие три заповеди: удовлетворяй свои потребности; развлекай все свои мечты; избавь себя на сколько возможно от всех болезненных ощущений>.

Die Freyheit von allen Arten der Schmerzen ist also unstreitig eine unumgängliche Bedingung der Glückseligkeit; allein da sie nichts Positives ist, so ist sie nicht sowohl ein Gut, als der Zustand, worin man des Genusses des Guten fähig ist. Dieser Genuss allein ist es, dessen Dauer den Stand hervorbringt, den man Glückseligkeit nennt (I,116).

<Свобода от всякого рода болезней, бесспорно, является условием блаженства; но так как в ней нет положительного начала, то она не столько добро, сколько состояние, в котором заключается способность наслаждаться добром. Это наслаждение есть то единственное состояние, длительность продолжения которого порождает то, что называют счастьем>.

So unendlich die Menge dieser angenehmen Empfindungen zu sein scheint, so ist doch leicht

aber auch der einzige glückliche.

<Надпись на с. 113, непосредственно продолжающая приведенный абзац>.

zu sehen, dass sie alle entweder zu den Vergnügen der Sinne, oder der Einbildungskraft oder zu einer dritten Klasse, die aus beiden zusammengesetzt ist, gehören (I,116).

<Сколько бы ни казалось бесконечным число этих приятных ощущений, легко заметить, что все они относятся либо к духовным наслаждениям, либо к силе воображения, либо к третьей группе, которая составляется обоими вместе>.

Die Philosophen reden von Vergnügen des Geistes, von Vergnügen des Herzens, von Vergnügen der Tugend. Alle diese Vergnügen sind es für die Sinnen, oder für die Einbildungskraft, oder sie sind nichts. (I,117).

<Философы говорят о наслаждении духа, о наслаждении сердца, о наслаждениях добродетели. Все эти наслаждения существуют для души или фантазии или они — ничто>.

Wenn das Mitleiden nicht ein wollüstiges Gefühl ist, warum rührt uns nichts so sehr als die leidende Schönheit? Warum lockt die klagende Fädra in der Nachahmung zärtliche Tränen aus unsern Augen, da die winselnde Hässlichkeit in der Natur nichts als Ekel erweckt? Und sind etwa die Vergnügen der Wohlthätigkeit und Menschenliebe weniger sinnlich? (I,120).

<Несколько слов нрзб.>. Наше чувство бывает только посредством наслаждения, а наслаждаемся при уме, при чувстве моральном. Чувственное проходит, духовное оставляет след. Между чувственными замечаются промежутки, между духовными их нет.

<Надпись Жуковского на свободном поле с. 120>

<Если сострадание не есть сладострастное чувство, почему нас ничто так не трогает, как страдающая красота? Почему жалующаяся Федра в спектакле исторгает из наших глаз нежные слезы, тогда как скулящая уродина в природе возбуждает только отвращение? И разве менее чувственным удовольствием является благотворительность и любовь к ближнему?>

Lass uns also gestehen, Kalidas, dass alle Vergnügen, die uns die Natur anbeut, sinnlich sind; und dass die hochfliegendste, abgezogenste und geistigste Einbildungskraft uns keine andere verschaffen kann, als solche, die wir auf eine weit vollkommnere Art aus dem rosenbekränzten Becker, und von den Lippen der schönen Cyane saugen könnten (I,121).

<Итак, Калидас, мы установили, что все наслаждения, которые нам предлагает природа, суть духовные и что высокопарная, отвлеченная

NB

и возвышенная фантазия не может предоставить нам ничего другого, как наслаждения, которые мы можем всасывать наисовершеннейшим способом из увенчанного розами кубка или из уст пркрасной Цианы>.

Ohne diese Vortheile würde im Ansehen und Ruhm so seyn, als ein Haufen Rechenpfennig NB einem korinthischen Wechsler (I,122—123).

<Без этих выгод (пиры, любовь и т. п.—H. P.) уважение и слава были бы для него (самодержца.—H. P.) тем же, что груда мелочи для коринфского менялы>.

Es ist wahr, die rohe Natur bedarf wenig Unwissenheit ist der Reichthum der Wilden (I,123).

<Действительно, грубая природа нуждается в немногом. Невежество является богатством дикаря>.

Wenn er (wilde Mensch—H. P.) glücklich ist, weil er sich nicht für unglücklich hält, so ist er es doch nicht in Vergleichung mit demjenigen für den die Künste des Witzes und des Geschmackes die angenehmste Art zu geniessen, und eine unendliche Menge von Ergötzungen der Sinne und Einbildung erfunden haben, wovon die Natur in ihrem rohen Zustande keinen Begriff hat (I,123—124).

<Он счастлив постольку, поскольку не считает себя несчастным, но он не выдерживает сравнения с теми, для кого искусство, остроумие и вкус создали лучший способ наслаждаться и бесконечное множество забав для чувства и воображения, о чем природа в своем первобытном состоянии не имеет понятия>.

Es ist wahr, der enthusiastische Theil unter den Verehrern der Götter schmeichelt sich mit einer zukünftigen Glückseligkeit, zu welcher die Seele nach Zerstörung des Körpers erst gelangen soll (I,126).

<Действительно, наиболее восторженная часть между почитателями богов льстит себя будущим духовным блаженством, которого должна достигнуть душа после разрушения тела>.

Je besser wir die Körperwelt kennen lernen, desto enger werden die Grenzen des Geisterreichs (I,128).

<Чем лучше мы можем изучить телесный мир, тем теснее становятся границы царства духовного>.

Kurz, man verbiete den Schöpfern der überirdischen Welten sich keiner irdischen und sinnlichen Materialien zu bedienen: so werden ihre Welten <...> plötzlich wieder in den Schooss des Nichts zurück fallen, woraus sie gezogen worden (I,130).

Короче, запрети творцам сверхъестественных миров использовать земные и чувственные материалы, их миры тотчас упадут в недра небытия, откуда они были извлечены>.

Und brauchen wir wohl noch einen andern Beweis, um uns diese ganze Theorie verdächtig zu machen, als die Methode, die man uns vorschreibt, um zu der geheimnissvollen Glückseligkeit zu gelangen, welcher wir diejenige aufopfern sollen, die uns Natur und unsere Sinnen anbieten? (I,130).

<И пуждаемся ли мы в дополнительном доказательстве этой совершенно сомнительной теории, будто бы предписывающей нам средство достижения преисполненного тайной блаженства, которому мы должны пожертвовать тем, что предоставляют нам природа и наши чувства>.

Es ist also sehr wahrscheinlich, dass alle diese Geister, diese Welten, welche sie bewohnen, und diese Glückseligkeit, welche man nach dem Tode mit ihnen zu Theilen hofft, nicht mehr Wahrheit haben, als die Nymfen, Liebesgötter und Grazien der Dichter, als die Gärten der Hesperiden und die Inseln der Circe und Kalypso <...> (I,131).

<Итак, вполне вероятно, что все эти духи, эти миры, ими обитаемые, и то блаженство, которое надеются с ними разделить после смерти, имеют не больше правдоподобия, чем нимфы, боги любви и грации поэтов, сады Геспериды и острова Цирцеи и Калипсо...>

Alles was meine Schlüsse beweisen, ist dies: dass wir unfähig sind, uns eine richtige Vorstellung von ihnen zu machen, oder kurz, dass wir nicht von ihnen wissen (I,132).

<Все, что доказывают мои примеры, сводится к следующему: мы неспособны делать правильные выводы или что-либо знать о них>.

Es mögen Einwohner im Monde seyn: aber für uns ist der Mond weder mehr noch weniger als eine leere glänzende Scheibe, die unsere Nächte erheitert, und unsere Zeit abmisst (I,132).

NB

<Возможно, на Луне есть жители, но для нас она не более и не менее как пустой блестящий диск, который освещает наши ночи и измеряет наше время>.

Was könnte widersinniger seyn, als die Frucht seines Daseyns zu verlieren, in Hoffnung sich dafür schadlos zu halten, wenn man nicht mehr seyn wird (I,133).

<Что может быть более неразумным, чем отказать от плодов своего существования в на-

Кто старался быть счастливым на земле—

дежде на то, что в будущем будешь вознагражден, когда ничего больше существовать не будет».

тот будет счастлив там. Если он испытал счастье прежде смерти, найдется <его и> за гробом — смерть минутная — остановка — нашедши, будет продолжать быть счастливым.

<Надпись Жуковского на свободной нижней части с. 133».

NB

In einer solchen Gesellschaft entwieckeln sich alle diese mannigfaltigen Geschicklichkeiten, die bey dem rohen Menschen, der wenig bedarf, einsam lebt, und wenig Leidenschaften hat immer müssige Fähigkeiten bleiben (I,134).

<Только в таком обществе (достигшем определенной степени совершенства.— Н. Р.) развиваются все эти разнообразные дарования; у естественного человека, которому немного нужно, который живет одиноко и имеет мало страстей, способности по большей части остаются в бездействии».

Die Einführung des Eigenthums, die Ungleichheit der Güter und Stände, die Armuth der einen, der Überfluss, die Uppigkeit und Trägheit der andern, diese sind die wahren Götter der Künste, die Merkure und die Musen, denen wir ihre Erfindung oder doch ihre Vollkommenheit zu danken haben. Wie viele Menschen müssen ihre Bemühungen vereinigen, um einen einzigen Reichen zu befriedigen! (I,134).

<Введение собственности, неравенство имений и состояний, бедность одних, изобилие, роскошь и лень других суть истинные боги искусства, Меркурия и Муз, которым мы благодарны за их изобретение или усовершенствование. Как много людей должно соединить свои усилия для удовлетворения одного богача!».

Für ihn arbeitet der Maler, der Tonkünstler, der Dichter, der Schauspieler und überwindet unendliche Schwierigkeiten, um Künste zur Vollkommenheit zu treiben, welche die Anzahl seiner Ergötzungen vermehren sollen. Allein alle diese Leute, welche für den glücklichen Menschen arbeiten, wurden sie es thun, wenn sie nicht selbst glücklich zu seyn wünschten? (I,135).

<Для него работает художник, музыкант, поэт, актер и преодолевает бесконечные трудности, дабы довести до совершенства искусства, которые должны значительно увеличить количество его удовольствий. Но все эти люди, которые трудятся для счастливых людей, делали ли бы

они это, когда бы сами не желали быть счастливыми? >

Die Kunst über die Einbildungskraft der Menschen zu herrschen, die geheimen, ihnen selbst verborgnen Triebfedern ihrer Bewegungen nach unserem Gefallen zu lenken; und sie zu Werkzeugen unsrer Absichten zu machen, in dem wir sie in der Meinung erhalten, dass wir es von den ihrigen sind, ist also, ohne Zweifel, diejenige, die ihrem Besitzer am nützlichsten ist, und diese ist die Kunst, welche die Sofisten lehren und ausüben; die Kunst, welcher sie das Ansehen, die Unabhängigkeit und die glücklichen Tage, deren sie genießen, zu danken haben (I, 142).

<Искусство управлять воображением людей, направлять согласно нашему желанию тайные, ими самими неосознанные побуждения, и делать их орудиями наших намерений в то время, как мы удерживаем их в убеждении, что мы являемся их орудием, есть, без сомнения, искусство, полезное его владельцу, и именно это искусство, которое изучают и в котором упражняются софисты, есть искусство, которому они благодарны за уважение, за независимость и счастливые дни, которыми они наслаждаются>.

Ist nichts an sich selbst schön oder recht?
(I, 149).

<Есть ли что-либо само по себе прекрасное и справедливое? >

Die Frage ist also: Gibt es nicht ein allgemeine Gesetz, welches bestimmt, was an sich selbst Recht ist? Ich antworte Ja; und dieses allgemeine Gesetz, was könn't es anders seyn als die Stimme der Natur, die zu einem jeden spricht: Suche dein eigenes Bestes; oder mit andern Worten: Betriedige deine natürlichen Begierden, und genieße so viel Vergnügen als du kannst (I, 154).

<Итак, вопрос: существует ли всеобщий закон, который бы определял, что справедливо само по себе; я отвечаю — Да; и этим всеобщим законом может быть только голос природы, который твердит каждому: ищи собственного блага; или другими словами: удовлетворяй свои естественные желания и наслаждайся забавами как можно больше>.

Allein der Stand der Gesellschaft, welcher eine Anzahl von Menschen zu ihrem gemeinschaftlichen Besten vereinet, setzt zu jenen einzigen Gesetze der Natur, suche dein eigenes Bestes, die Einschränkung, ohne einem andern zu schaden. Wie also im Stande der Natur einem jeden Menschen alles recht ist was ihm nützlich ist: so erklärt im

Stande der Gesellschaft das Gesetz alles für unrecht und strafwürdig, was der Gesellschaft schädlich ist; und verbindet hingegen die Vorstellung eines Vorzugs und belohnungswürdigen Verdienstes mit allen Handlungen, wodurch der Nutzen und das Vergnügen der Gesellschaft befördert wird. (I, 154—155).

<Но общественное состояние, которое объединяет определенное число людей для их общего блага, присовокупляет к этому единственному закону природы (ищи своего собственного блага) ограничение: так, чтобы не вредить другому. Отсюда следует, что если в естественном состоянии для каждого человека справедливо то, что ему полезно, то в общественном состоянии закон налагает ограничение на все несправедливое и вредное для общества и, напротив, соединяет представление о преимуществе и достойных заслугах со всеми поступками, которые способствуют пользе и удовольствию общества>.

Sie schätzen einen Staatsmann zu Athen, an sich selbst, nicht höher als einen Gaukler zu Persepolis, und eine Matrone von Sparta ist in ihren Augen kein vortrefflicheres Wesen als eine Lais zu Korinth. Es ist wahr, der Gaukler würde zu Athen, und die Lais zu Sparta schädlich seyn; allein ein Aristides würde zu Persepolis, und eine Spartanerin zu Korinth, wo nicht eben so schädlich, doch wenigstens ganz unnützlich seyn (I, 156).

NB

<Они (софисты.— Н. Р.) ценят государственного деятеля в Афинах самого по себе не более, чем шута Персеполиса, и спартанская матрона в их глазах ни чем по существу не превосходит коринфскую Лайю. Действительно, шут в Афинах и Лайя в Спарте были бы вредны, но Аристид, будучи в Персеполисе и спартанка в Коринфе были бы если и не вредны, то совсем бесполезны>.

Die Liebe zur Gerechtigkeit, dass ich mich immer sorgfältiger hütete, ander durch rasche Urtheile oder zu scharfe strenge Unrecht zu thun. Aber was ich am stärksten scheute, war, durch eine zu schmeichelhafte Meinung von meinem eigenen Werthe mich selbst zu hintergehen; und das Gefühl, vor mich selbst Unrecht zu haben, wurde der empfindlichste Schmerz, dessen ich fähig war: lieber hätte ich die stärkste körperliche Pein erduldet, als einen Vorwurf von meinem eigenen Herzen <...> Ich musste mich also um Friede von ihnen zu haben, der möglichsten Unsträflichkeit befehligen; und so bewirkte die Scheu vor mir selbst, was bey vielen keine andere Furcht erzwingen kann (III, 386).

<Из любви к справедливости я всегда более озабочен тем, чтобы защитить, нежели тем, чтобы слишком поспешным или слишком строгим суждением сотворить несправед-

ливость. Но чего я боюсь более всего, так это быть обманутым льстивым мнением о моей собственной ценности; и сознание моей несправедливости причиняет мне наиболее ощутимую боль: я охотнее соглашусь выносить жестокие телесные страдания, чем упреки своего собственного сердца... Итак, я должен был, чтобы иметь от них покой, по возможности стараться быть безупречным; и страх перед самим собой произвел то, что во многих других никакой другой страх произвести не может».

Willst du die Ruhe deines Gemüts vor den Pfeilen des Neides sicher stellen, so strebe nach jeder Tugend, jedem Verdienst, weil es deine Schuldigkeit ist! Thue bey jeder Aufforderung zum Handeln das beste, was dir möglich ist, weil du nicht weniger thun könnest, ohne einen Vorwurf von deinem Herzen zu verdienen; und lass dir an dem Bewusstsein genügen deine Pflicht gethan zu haben, andere mögen es erkennen oder nicht! (III, 388).

«Если ты хочешь непременно установить покой в своем сердце перед стрелами завистников, то стремись ко всякой добродетели, ко всякой доблести, так как это является твоей обязанностью! Стремись каждое дело делать как можно лучше, ибо ты не сможешь сделать немного без того, чтобы не заслужить упреков своего сердца; и независимо от того, понимают тебя или нет другие, стремись выполнить долг так, как ты его понимаешь».

Mein entschiedener Widerwille gegen alles was nach Sofisterey schmeckte, und gegen alle Spekulationen <...> hatte mich immer von subtilen Nachforschungen über bloss intelligible Gegenstände entfernt. Aber die Ideen von einem allgemeinen System von einem unendlichen Geiste, der diesen unendlichen Körper beseelt, und einer unsichtbaren Welt, die der Typus der sichtbaren ist; von Gott als dem obersten Gesetzgeber dieser beiden Welten; von der ewigen Fortdauer aller Bürger der Stadt Gottes, und den Stufen, auf welchen die verschiedenen Klassen der Wesen sich dem unerreichbaren Ziele der Vollkommenheit ewig nähern; diese erhabenen Ideen waren mir immer wichtig gewesen, hatten stark auf mein Gemüth gewirkt <...> (II, 390).

«Мое решительное отвращение ко всему, что по вкусу софистам, ко всякой спекуляции, всегда отдаляло меня от хитроумных разысканий о совершенно ясных предметах. Но идеи о всеобщей системе мира, о бесконечности души, которая этой бесконечностью одухотворяет тела и невидимый мир являет в видимых образах, о божестве, как верховном законодателе, о вечной жизни всех граждан божественного града и о ступенях, по которым различные классы существ приближаются к недостижимой цели вечного совершенства — эти возвышенные идеи были мне

всегда важны, имели сильное влияние на мой ум...>

Indessen sah ich scharfsinnige und gelehrte Männer, denen diese Ideen unerweislich, andere denen sie schwermerisch und chimärisch vorkamen; und je mehr ich die Welt kennen lernte, desto augenscheinlicher bewies mir der ungeheure Kontrast der gemeinen Vorstellungsart und Lebensweise der Menschen mit derjenigen die unmittelbar aus jenen Ideen folgt, wie unendlich klein die Zahl derjenigen seyn müsse, die von der Wahrheit derselben überzeugt genug wären, um sie zum Regulativ ihres Lebens zu machen. Gleichwohl scheinen unsere weisesten Gesetzgeber, so wie die Stifter unserer ehrwürdigsten Mysterien, sie als etwas Ausgemachtes angenommen, und entweder von ihnen ausgegangen zu sein, oder auf sie hingeführt zu haben. Von jenen glaubten die besten unter den Menschen an sie, und lebten nach Maximen die sich auf diesen Glauben gründeten. (II, 391).

<Между тем я видел остроумных и ученых мужей, которым эти идеи не чужды, в то время как другим они казались тяжелейшими и химерическими; и чем больше я познавал мир, тем очевиднее казался мне чудовищный контраст между общепринятым представлением и образом жизни людей, который непосредственно следует из их идей. Как бесконечно малым должно быть их число, чтобы переубедить их в истине, с помощью которой они регулируют свою жизнь. Тем не менее кажется, что наши направляющие законодатели, как и основатели наших почтенных мистерий, уже давно приняли решение, и либо стремятся исходить из него, либо подделаться под него. Лучшие среди людей издавна мечтали о них и любили, согласно основным принципам, то, что основывалось на этих мечтах.>

Und du selbst, sagte ich mir, würdest du den deinigen um irgend einen Preis aufgeben wollen? dich nicht für höchst unglücklich halten, wenn es jemals einem Sofisten gelingen könnte, dich zu bereden, dass er Täuschung sey? Wäre dies, wenn diese Ideen nicht in dem Innersten deiner Natur gegründet wären? (III, 391).

<А ты сам, сказал я себе, захотел бы ты отказаться от своей веры за какой-то дар? Разве ты не будешь считать себя несчастным, если когда-либо какой-нибудь софист сможет убедить тебя, что твоя вера является заблуждением? Разве могло бы это случиться, если бы эти идеи были заложены в глубине твоей природы?>

Wenn dies, wie ich innigst überzeugt bin, Wahrheit ist, so habe ich von diesem Augenblick an kein dringenderes Geschäft, als mich zu diesem Endzweck aller Kräfte und Hilfsquellen, die in der Natur meines Geistes liegen, in ihrer ganzen Stärke bedienen zu lernen <...> (III, 396).

<Если это, как я внутренне убежден, правда, то с этого мгновения у меня не будет никакого, более настоятельного помысла, чем стремиться к этой конечной цели всеми силами и возможностями, какие заложены в моей духовной природе>.

Первые страницы «Агатона» не предвещают постановки каких-либо глубоких философских проблем. Остро завязывающийся сюжет связан с повествованием об истории любви двух молодых людей — Агатона и Психеи и постигшей их неожиданной разлуке. Но именно в этих первых главах романа уже заметно характерное для многих произведений Виланда стремление к раскрытию внутренней жизни личности, внимание к передаче оттенков человеческих чувств, особенно ярко выразившееся в его поэзии. И, судя по всему, Жуковский начинает читать роман прежде всего как поэтическое повествование о любви героя, «применяя к себе» изображенные в нем события. Первые три пометки (вертикальные отчеркивания) находятся в IV главе первого тома в рассказе Психеи о неожиданном свидании ее с Агатомом («Unverhoffte Zusammenkunft zweier Liebenden. Erzählung der Psyche»). Эти пометки, подобно многим пометкам в «Обероне», как бы перекликаются с душевным состоянием Жуковского-читателя, с его зарождающимся чувством к Марии Андреевне. Собственное чувство еще до конца не осознано. То бессловесное «общение душ», которые «непосредственно смотрят друг на друга и соприкасаются», еще не состоялось, оно лишь в мечтах Жуковского-читателя. Не было ни свиданий «под священными тенями», ни соперника или соперницы, пытающихся «распоряжаться чужим чувством», но все в истории Агатона и Психеи волнует, все кажется таким прекрасным и поэтическим, а герои предстают как бы предназначенными друг для друга волею самой судьбы. Последнее кажется поэту особенно важным, ведь он знает, что его собственное чувство не случайное, не мимолетное волнение души, что только она «одна тебя может сделать счастливым, ибо она одна тебя любить может так, как ты желаешь, чтобы тебя любили», и он не только отчеркивает, но и подчеркивает приведенный отрывок на 41 странице.

Однако в романе Виланда рассказ о чувстве Психеи и Агатона — не главное, и в развитии сюжета оно играет значительно меньшую роль, чем изображение любви Гюона и Реции в «Обероне». И в дальнейшем мы не видим ни одной пометки в тех частях романа, которые повествуют о перипетиях героя, о душевных переживаниях его или других персонажей. Все остальные пометки и маргиналии читателя относятся к «философическому» (Жуковский) в романе и сосредоточены в III книге «Darstellung der Philosophie des Hippias» и в 3-й главе XVI книги, которая называется «Darstellung der Lebensweisheit des Architas».

Большинство пометок Жуковского-читателя в первом томе «Агатона» (первые 6 книг) связано с волновавшими в это время поэта вопросами о смысле человеческой жизни, о счастье, о

смерти и бессмертия. Интерес к этим проблемам сохранится у Жуковского и позднее (о чем говорят его дневники и письма), но особенно велик он был в период вступления поэта в самостоятельную жизнь, в период осознания своей поэтической миссии.

В «Журнале» за 1805 год, 13 июля, еще до чтения виландовского произведения Жуковский записывает: «Каков я? Что во мне хорошего? Что худого? Что сделано обстоятельствами? Что природою? Что можно приобрести и как? Чего не можно ни приобрести, ни исправить (то есть есть ли что во мне такое?) Какое счастье мне возможно по моему характеру? Вот вопросы, на решение которых должно употребить несколько (много) времени»⁵⁸. Ответы на эти и подобные им вопросы поэт усиленно ищет в книгах, ибо, как он считает, его прежняя жизнь не позволила ему развить нужные способности, не сделала его «деятельным». Он с огромным интересом читает и намеревается переводить труд Гарве «О уединении и обществе»⁵⁹, под этим же углом зрения читает «Агатона», произведение, одной из важнейших проблем которого, как уже было упомянуто, является вопрос о том, «насколько сильно влияют внешние обстоятельства на наш способ мыслить, на добрые наши поступки или преступления, на нашу мудрость или скудоумие...».

Как замечает поэт в письме к Вендриху, по его мнению, Виланд «сличает» «вдохновенную философию» героя с «убийственной философией» Гиппия, и «это сличение имеет великую пользу», ибо «Виланд хотел согласить сии две противоположности...» (IV, 260). Последнее очень существенно. Жуковский подчеркивает, и с этим трудно не согласиться, что автор романа стремится не только «сличить», то есть соотнести, сравнить две противоположные точки зрения, но, что особенно важно, — «согласить» их, то есть привести в соответствие, согласовать между собой. Автор романа, а вместе с ним и его читатель отвергают философию Гиппия как целостную философскую систему. Однако на героя общение с Гиппием и его окружением действует отрезвляюще, оно готовит его, как и другие внешние обстоятельства, к переходу на новую образовательную и жизненную ступень, влияет на его способ мыслить, создает предпосылки для приятия пифагорейской философии Архита, придерживающегося «золотой середины».

Изображая своего героя в «различных положениях» (*verschiedenen Lagen*) и в «различных стадиях своей жизни» (*verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens*), автор показывает, что, проходя по разным ступеням развития, побыв «платоником, патриотом-мечтателем, героем, стоиком, сластолюбцем» (*ein Platonischer, ein patriotischer Schwärmer, ein Held, ein Stoiker, ein Wollüstling*), он от каждой из этих ступеней «брал нечто из ее собственных свойств» (*in jeder etwas von der eignen Farbe derselben bekam*). Пребывание у Гиппия — одна из таких ступеней. И чтобы герой мог «взять

⁵⁸ Дневники, с. 12.

⁵⁹ Там же.

нечто» от этой очередной ступени познания, в ней должен быть какой-то разумный, рациональный, с точки зрения автора, элемент. Таким элементом, как нам кажется, является присущее Гиппию представление о Природе как законодательнице морали и художественного вкуса, скептицизм в вопросах веры, неприятие какой бы то ни было мистики. В то же время софист Гиппий проповедует откровенный циничный эгоизм, неприемлемый ни с точки зрения героя, ни с точки зрения автора. Как пишет В. П. Неустроев, «критикуя идеализм и материализм (последний он трактовал вульгарно), Виланд пытается наметить между ними путь «золотой середины» <...> Объективно в такой «позиции» автора сказалось неприятие современных ему философских доктрин как идеалистического, так и вульгарно материалистического толка»⁶⁰. Однако, как указывают исследователи, в том числе и В. П. Неустроев, для Виланда все же характерна «стихийная тяга к материализму», проявляющаяся в попытке научного объяснения природы, в симпатии к личности Демокрита, в скептицизме по отношению к религии. Все это вряд ли могло не сказаться на характере изображения софиста Гиппия.

Жуковский-читатель, как это следует уже из его письма к Вендриху, еще не дочитав романа, прекрасно улавливает смысл виландовского «сличения» двух жизненных философий, нарочито резко противопоставленных автором. Более того, судя по пометкам, сохранившимся на страницах «Агатона», и по характеру их, именно обширные рассуждения Гиппия, а не краткие реплики Агатона привлекли особое внимание Жуковского⁶¹. Поэт далеко не всегда принимает высказывания героя и прямо на полях книги возражает ему, иногда указывает на необходимость дополнительных размышлений по поводу выделенных тем или иным образом суждений, иногда, судя по всему, соглашается с некоторыми из них.

В первом томе «Агатона» Жуковский наиболее часто использует подчеркивание небольших отрывков текста прямой горизонтальной линией, которая обычно используется им в тех случаях, когда поэт намеревался сделать экстракт той или иной части текста, то есть выделить главные или чем-то заинтересовавшие читателя отрывки, выделить так, чтобы они предстали не в виде самостоятельных единиц, но отражали в совокупности содержание всего текста или одной из тем, в нем развиваемых. Следует иметь в виду, что с помощью горизонтальной прямой линии поэт часто

⁶⁰ Неустроев В. П. *Немецкая литература эпохи Просвещения*. М., 1958, с. 72.

⁶¹ Нельзя не заметить, что «вдохновенная», по выражению поэта, философия Агатона подана в романе значительно менее подробно и ярко, чем философия Гиппия. Позиция Агатона проявляется преимущественно в его поступках, в характере его реакции на ту или иную жизненную коллизию. В романе нет специальной главы, а тем более целой книги, специально посвященной изложению взглядов «энтузиаста добродетели» (Жуковский), а в беседах с Гиппием Агатону отводится роль пассивного слушателя.

вычленяет в тексте лишь те его части, которые интересны ему, читателю, и может опускать, оставляя без внимания то, что автор, быть может, считает не менее существенным. Так и при чтении «Агатона» Жуковский из рассуждений Гиппия (а большинство пометок относится именно к этой части) выделяет лишь то, что кажется важным ему, что в определенной степени способствует уяснению волнующих его вопросов.

Все пометки в виде вертикальных отчеркиваний в I томе (кроме первых двух, уже рассмотренных нами) не носят самостоятельного характера, но непременно сочетаются либо с горизонтальным подчеркиванием, либо с NB, то есть, по существу, выполняют преимущественно ограничительную функцию.

Все NB, выражающие в системе знаков Жуковского необходимость дополнительных размышлений, а быть может, и специальных комментариев к отмеченному этим знаком отрывку, сосредоточены, как и подавляющее большинство подчеркиваний, в III книге романа (с. 107—146 первого тома), где находятся и все «двойные» пометы, и единственный среди помет в «Агатоне» знак вопроса (?).

Об особенной заинтересованности поэта, проявляемой в отношении к подчеркнутым отрывкам текста, говорит и наличие надписей, сделанных им в той же части романа. Кроме того, подчеркнутые части текста часто перекликаются с собственными размышлениями поэта, отразившимися в его дневниках и письмах. Конечно, ни дневниковые записи, ни письма нельзя рассматривать только как находящиеся в прямой зависимости от чтения «Агатона». Они возникали и ранее, и появлялись позднее. Книга Виланда в данном случае просто оказалась созвучной размышлениям читателя и порою помогала ему лучше осознать себя, утвердиться в некоторых своих догадках или убеждениях.

Нетрудно заметить, что приведенные выше части «Агатона», подчеркнутые Жуковским, касаются нескольких, имеющих между собой непосредственную связь вопросов. 1. Характер взаимоотношения природы и человека; 2. Проблема счастья человека и роли духовных и физических наслаждений в нем; 3. Соотношение мира телесного, материального с миром духовным и проблема бессмертия; 4. Социальная природа искусства.

Первый и второй вопросы в сознании поэта-читателя «Агатона» неразрывно слиты и постоянно переплетаются, ибо, по его мнению, счастлив человек может быть только при одном условии—если жизнь его не противоречит закону природы. Голос природы— вот единственный всеобщий закон, закон, не делающий различий для всех живых существ, закон «простой и легко выполнимый».

Следует добавить, что среди произведений Виланда, хранящихся в библиотеке Жуковского, есть еще одно, в котором поэт сосредоточивает свое внимание на тех же проблемах. Это «*Philosophie als Kunst zu leben und Heilkunst der Seele betrachtet*», напе-

чтанное в XXIV томе того же издания сочинений Виланда (с. 55—70). В данной работе Жуковским сделано 10 небольших карандашных пометок в виде горизонтальных черточек на полях и одна малоразборчивая запись на свободной части 70-й страницы, последней странице текста. Пять пометок из 10 и надпись непосредственно касаются вопроса о взаимоотношении человека и природы, а также соотношения духовных и физических начал в человеке. В свете этих пометок мы можем утверждать, что интерес поэта к данной проблеме, отразившийся и в характере чтения «Агатона», не случаен. Так, в статье «*Filosofie als Kunst zu leben...*» Жуковский выделяет следующее рассуждение автора:

Cicero sagt irgendwo: die Natur sey die beste Führerin des Lebens, welches vermuthlich so viel sagen soll, sie zeige uns am besten, wie wir uns durch dieses Erdenleben durchhalten können; ingleichen man könne gar nicht fehlen, wenn man sich von ihr führen lasse. (XXIV, 59).

<Цицерон где-то сказал, что лучшей руководительницей в жизни является природа, которая, вероятно, должна очень многое сказать, она лучше показывает нам, как мы можем пройти через эту земную жизнь; следовательно, можно почти не ошибаться, если довериться ей>.

И далее:

<...>Man komme nicht und sage: ein solches Leben sey ein Austerleben. Nennt es wenn ihr wollt, fortdauernde Kindheit: aber ehret die Natur, die diese ihre Kinder auf dem kürzesten Wege zu jenem Glückleben (beate vivere) führt, wohin wir aufgeklärten Leute, von lauter Menge der Wege, die dahin führen, so selten oder gar nie gelangen können. (XXIV, 63).

<...Никто не придет и не скажет: эта жизнь (жизнь эскимосов.— Н. Р.) есть жизнь устрицы. Назовите это, если хотите, затянувшимся детством, но уважайте природу, которая это их детство ведет по кратчайшему пути к той счастливой жизни (beate vivere), которой мы, просвещенные люди, идущие туда множеством чистых путей, так редко или почти никогда не можем достигнуть>.

Жить в согласии с требованиями Природы, иметь возможность поступать по ее законам и ощущать гармонию с ней— счастье; стремиться к счастью— естественное право человека. С этим поэт готов согласиться. Во всяком случае незадолго до начала чтения «Агатона», 16 июля 1805 года он записывает в дневнике: «Что будет, я не знаю; но должно стараться сделать себя счастливым: это есть закон природы». «Сами по себе» законы природы «прекрасны и справедливы». Однако Жуковского такая постановка вопроса полностью удовлетворить не может.

Важнейшей проблемой, определяющей цель и смысл человеческой жизни, представляется Жуковскому-читателю в этот период и проблема соотношения природы и разума как высшего духовного начала. Он не только делает многочисленные пометки в тексте, где так или иначе затрагивается этот вопрос, но на внутренней стороне нижней крышки переплета первого тома «Агатона» среди беглых и нечетких набросков, касающихся распорядка дня, четко выписывает: «*Nature et raison*» и несколько ниже еще раз: «*Nature*».

«Грубая природа нуждается в немногом». Неразвитые народы, народы, по выражению Виланда, с «затянувшимся детством» (fortdauernde Kindheit) действительно стоят ближе к природе. Их неведение о возможностях другой жизни позволяет им считать себя счастливыми постольку, поскольку они не испытывают физических страданий и не ощущают себя несчастными. «Невежество — богатство дикаря», — утверждает Гиппий, делая акцент на слове богатство, ибо для него главное — удовлетворять свои естественные потребности. Он постоянно подчеркивает, что человек — одно из многих других созданий природы, а потому, как всякое живое существо, должен искать «собственного блага» и «наслаждаться забавами, как можно больше».

Человек — дитя природы, но дитя, наделенное (в отличие от других живых существ!) разумом, способное и стремящееся к совершенствованию как своих духовных возможностей, так и возможностей в получении удовольствий и наслаждений в этом мире. Но, как утверждает в романе Гиппий, разум — это то, что толкает человека на непокорство и невнимание к законам природы, что делает его, как он считает, «единственно несчастнейшим» (einzige unglückselige) среди «бесчисленного множества других существ». С этим Жуковский-читатель согласиться не может. Бесспорно, разум дает возможность человеку осознать несовершенство примитивной жизни, ощутить неудовлетворенность ей. Но именно разум возвышает человека над «грубой природой», дает ему власть над ней, желание и возможности стремиться к ее совершенствованию. Поэтому он, продолжая соответствующий абзац на 113 странице первого тома, дописывает: «aber auch der einzige glückliche» <но и единственно счастливое>. По форме данная надпись читателя является продолжением, развитием, высказанной героем мысли. Но по сути — это возражение Гиппию, исповедующему презрение к людям, недоверие к разуму большинства и эгоистическое стремление эксплуатировать слабости людей в своих интересах. То, что приписка эта носит не случайный характер, а находится в общем русле размышлений поэта о роли разума в жизни человека, свидетельствует и пометка в работе Виланда «Философия как искусство жить...», где Жуковский-читатель отмечает рассуждение автора о том, что именно разум дает возможность человеку пользоваться благами природы, приспособить имеющиеся в ней материалы для своих нужд:

Entweder ist die Sache die wir brauchen schon da—so haben wir, was vonnöthen ist sie zu ergreifen und zu geniessen; oder wenigstens sind die Materialien dazu da—so haben wir gerade so viel Verstand und Kraft und natürlich Geschick zu unsern Gleidmassen, um sie zu unserm Brauch und Zweck zu formen. (XXIV, 60).

<Либо существует вещь, которой мы пользуемся (если у нас есть необходимость захватить ее и использовать), либо, в крайнем случае, существуют материалы, — тогда мы просто приспособливаем их к нашим нуждам и потребностям с помощью разума, силы и природной ловкости>.

И как своеобразный итог этих рассуждений звучит запись поэта на 70-й странице книги:

Фил<ософия> знает, к чему ведет природа
следовать природе
исправить и <совершенствовать>

То есть следовать природе, по мнению Жуковского, вовсе не значит опускаться до уровня условно сконструированного «естественного человека». Следовать природе — значит совершенствовать разум, развивать его, исправлять то, что еще несовершенно, и прежде всего самого человека, в самой природе которого заложены возможности к бесконечному совершенствованию.

В связи с этим крайне интересной представляется нам еще одна помета Жуковского в произведении Виланда, в его аллегорическом философском труде «Пereгрин Протей» («Peregrinus Proteus»), занимающем в издании Виланда из библиотеки Жуковского XXVII и XXVIII тома. В этом обширном произведении содержится только одна, но сопровождаемая надписью пометка Жуковского, расположенная на 37 странице XXVII тома (само повествование начинается со страницы 29)⁶². Надпись сделана на свободной части страницы между репликами в диалоге Лукиана и Pereгрин и представляет собой вопрос, ответом на который по существу являются выделенные читателем с помощью прямой вертикальной линии слова Pereгрин:

Lucian

<...>Wer zum Menschen geboren wurde, soll und kann nichts edlers, grösseres und besseres seyn als ein Mensch—und wohl ihm, wenn er weder mehr noch weniger seyn will!

<...Кто родился человеком, тот должен и не может быть ничем более благородным, великим и лучшим, чем человек — и благо ему, когда он хочет быть ни больше, ни меньше>.

Что значит быть человеком?

Peregrin

Aber, lieber Lucian, gerade um nicht weniger zu werden als ein Mensch, muss er sich bestreben mehr zu seyn. Unläugbar ist etwas Dämonisches in unserer Natur; wir schweben zwischen Himmel und Erde in der Mitte, von der Vaterseite, so zu sagen, den höhern Naturen, von unsrer Mutter Erde Seite den Thieren des Feldes verwandt. Arbeitet sich der Geist nicht immer empor, so wird der thierische Theil sich bald im Schlamme der Erde verfangen, und der Mensch, der nicht ein Gott zu werden strebt, wird sich am Ende in ein Thier verwandelt finden (XXVII, 37).

<Но, дорогой Лукиан, как раз, чтобы не стать меньше, чем человек, он должен стремиться быть больше. Несомненно, в нашей природе есть что-то демоническое. Мы витаем между небом и землей по середине; со

⁶² Единственная пометка, находящаяся в самом начале большого (около 400 страниц) произведения, и отсутствие в дальнейшем тексте книги каких-либо следов чтения позволяют предполагать, что сложное по структуре сатирическое произведение Виланда, как и некоторые другие его политические произведения, в целом интереса у поэта не вызвало.

стороны отца, так сказать, родственны высоким натурам, со стороны нашей матери-земли родственны диким зверям. Если дух не стремится в высь, животная часть скоро запутается в земной грязи, и человек, который не стремится стать богом, в конце концов увидит себя превращенным в животное».

Быть человеком, по Жуковскому, это значит не только стремиться к сближению с природой, быть ближе к матери-земле, но возвышать дух, который является такой же неотъемлемой частью человека, как и его телесная, материальная стихия. Духовное, разумное в человеке — есть закономерное развитие природного. И читая «Агатона», Жуковский также обращает внимание на то, что совершенствование разума ведет не только к нарушению гармонии между человеком и природой, но именно благодаря разуму человек получает возможность испытывать не только физические, но и духовные наслаждения; разум же, способствующий общению людей и созданию общества, установлению общественных отношений, налагает ограничение на все несправедливое и вредное для общества и заставляет «соглашать свое с общим» (см. приведенную выше пометку Жуковского на с. 154—155 первого тома).

Гиппий видит в необходимости согласования личных интересов с общественными порок цивилизации. Жуковский своими подчеркиваниями вычленил из всего рассуждения софиста лишь то, что последний говорит о самом факте зависимости человека от общества, факте, с которым он, Жуковский, безусловно, согласен, что, как нам кажется, в определенной степени подтверждается дневниковыми записями поэта, относящимися к 1806 году, где он высказывает свои соображения по этому же вопросу. Вот что мы читаем в дневнике поэта: «Чтобы быть довольным собою, надобно: поставить за правило не только поступком, но и намерением не нарушать общего покоя. Соображаться в мыслях и желаниях с этой общою целью <...>

Чтобы составить наше счастье, нам не надобно ходить в даль за способами; они все у нас под руками: только хотеть и не отделять себя от других, а соглашать свои понятия <...> с понятиями своих товарищей.

Чтобы другие были нами довольны: иметь к ним доверенность <...> Не отделять себя от них, но и самому все для них делать.

Думать не об одних только их обязанностях в отношении к себе, но о своих в отношении к ним. Одним словом, соглашать свое с общим»⁶³.

Основу «теории приятных чувствований» (*die Theorie der angenehmsten Empfindungen*), излагаемой Гиппием, составляет вульгарный материализм. Эгоистическая природа взглядов Гиппия проявляется в романе не сразу, тем более не сразу становится она ясна главному герою. И читая произведение Виланда, Жуковский как бы стремится еще раз уяснить для себя волнующие его и героя

⁶³ Дневники, с. 50.

романа вопросы о сущности души и ее отношении к окружающему реальному миру, вопросы, отразившиеся в дневниковых записях поэта еще до чтения «Агатона».

Так, 1 июля 1805 года он записывает в дневнике: «Душа человеческая сперва образуется влиянием окружающих ее предметов, но потом уже сама имеет на них влияние <...> Но и в сем своем положении она остается в зависимости от внешнего, хотя уже имеет свою силу и волю». Поэт по существу признает материальную природу человеческих чувств и наслаждений. Однако Жуковский не ставит знака равенства, как то пытается в своей теории сделать Гиппий, между удовольствием и наслаждением, полагая, что наслаждение — чувство сложное, включающее в себя и физическое и духовное удовольствие. По мнению Жуковского, истинное наслаждение невозможно без участия ума и «чувства морального». Возражая Гиппию, утверждающему, что источником наших наслаждений являются лишь физические ощущения, поэт записывает на поле 120 страницы, рядом с виландовским текстом: «Наше чувство бывает только посредником наслаждения, а наслаждаемся при чувстве моральном. Чувственное проходит, духовное оставляет след. Между чувственным замечаются промежутки, между духовными их нет».

Философии Гиппия, утверждающей, что в основе всякого приятного чувства лежит лишь физическое удовольствие, Жуковский-читатель пытается противопоставить свой взгляд. Согласно ему человек как существо, наделенное разумом и способное не только к физическому, но и духовному совершенствованию, не может испытывать истинного наслаждения в бездуховных удовольствиях, ибо только духовное начало способно возвысить человека, облагородить и преобразовать его, «оставить след» в его сознании.

Вполне вероятно, что эта ранняя пометка на странице виландовского романа явилась своего рода «прародительницей» ряда последующих записей поэта о счастье. Но если запись на странице «Агатона» — лишь конкретное возражение читателя по поводу вульгарно-материалистических воззрений одного из героев книги, то заметка Жуковского в дневнике А. А. Воейковой от 30 апреля 1810 года — не только выражение авторского представления о счастье, но и одновременно яркий поэтический образ. Жуковский пишет: «Я сказал когда-то: счастье не состоит из удовольствий простых, а удовольствий с воспоминаниями их. Эти удовольствия сравнил я с фонарями, зажженными ночью на улице — между ими есть промежутки, но эти промежутки освещены, и вся улица светлая, хотя не вся составлена из света. Так и счастье. Удовольствие — фонарь, зажженный на дороге жизни; воспоминание — свет, а счастье — ряд этих прекрасных воспоминаний, которые всю жизнь озаряют»⁶⁴. Этот образ фонаря, освещающего дорогу жизни, был, очевидно, очень дорог автору. Во всяком случае, к нему он обра-

⁶⁴ РС, 1902, № 4, с. 189.

щается на протяжении ряда лет неоднократно. Отголоски этого образа мы находим, например, в записи Жуковского от 28 июля 1814 года⁶⁵; а в письме к М. А. Протасовой от 28 апреля 1815 года поэт воспроизводит лишь с незначительными изменениями то же рассуждение о счастье, какое было включено им в дневник А. А. Воейковой⁶⁶.

Через пять лет, 29 августа 1819 года, тот же текст, но в более четкой, отточенной форме В. А. Жуковский впишет в альбом гр. С. А. Самойловой: «...Я когда-то сказал: *счастье жизни состоит не из отдельных наслаждений, но из наслаждений с воспоминанием*, и эти наслаждения сравнил я с фонарями, зажженными ночью на улице: они разделены промежутками, но эти промежутки *освещены*, и вся улица светла, хотя не вся составлена из света. Так и *счастье жизни! Наслаждение — фонарь*, зажженный на дороге жизни; *воспоминание — свет*, а *счастье — ряд* фонарей, этих прекрасных, светлых воспоминаний, которые всю жизнь озаряют»⁶⁷.

Нельзя не заметить, что последняя запись в определенной степени даже более близка заметке на полях «Агатона», чем промежуточные записи на эту тему. В замечаниях к «Агатону» Жуковский говорит не только об удовольствии, но о *наслаждении* как высшей степени удовольствия, включающем в себя и чувственное начало, и «чувство моральное». В записях 1810 и 1815 года поэт не употребляет слова *наслаждение*, но только «удовольствие» и «удовольствия с воспоминанием». В последней записи он как бы вновь возвращается к терминологии своей ранней заметки, сделанной при чтении «Агатона». И это возвращение к более ранней терминологии, как нам представляется, имеет принципиальный характер, ибо с понятием *наслаждение* поэт с самого начала связывает представ-

⁶⁵ «...много такого называют удовольствием, что пленяет нас одну минуту и потом исчезает, не оставив по себе следа. Достойно ли такое удовольствие искания? Нет! одно *удовольствие с воспоминанием* есть прямая принадлежность души человеческой: одно воспоминание может дать ему цену. И только такие удовольствия могут слиться в счастье». — Письма-дневники В. А. Жуковского 1814—1815 годов. — В кн.: Памяти В. А. Жуковского и Гоголя. Вып. I, Спб., 1907, с. 162. (Здесь и далее выделено Жуковским — Н. Р.).

⁶⁶ «... Я когда-то написал: *счастье не состоит из удовольствий простых, следующих просто одно за другим; но из удовольствий с воспоминанием*, и эти удовольствия сравнил с фонарями, зажженными на улице ночью — улица светла; хотя не вся составлена из света. Так и счастье жизни. Удовольствие — фонарь, зажженный на дороге жизни, воспоминание — свет, а счастье — ряд этих прекрасных воспоминаний, которые все сливаются в одно общее тихое ясное чувство, и которая всю жизнь озаряют. Чем чаще фонари — тем светлее дорога!» — Там же, с. 208.

⁶⁷ Жуковский В. А. ПСС, т. IX, с. 148. Такое многократное обращение к одному и тому же образу на протяжении ряда лет не является для Жуковского исключением. На подобное, причем постепенное осмысление образа Судьбы (впоследствии получившего воплощение в художественном творчестве) уже указывалось в нашей работе «Жуковский — читатель и переводчик Гердера». — БЖ, ч. I.

ление о сложном чувстве, в котором нет противопоставления духовного и телесного начал. Не случайно еще при чтении виландовского романа на его 121 странице, где Гиппий пытается с помощью доводов софистики доказать, что разницы между духовными и физическими наслаждениями не существует, что все возвышенные порывы, в том числе и порывы Агатона, в качестве первоосновы имеют откровенно чувственные удовольствия, Жуковский, отчеркнув небольшую часть речи Гиппия, помечает этот отрывок второй пометкой (NB), означающей необходимость дополнительных размышлений.

Сама мысль о том, что природа является источником наслаждений, которые «мы можем всасывать наисовершеннейшим способом», привлекает внимание Жуковского-читателя, ибо вопрос о взаимоотношении духовного и природного, материального начал в человеке является предметом его постоянных размышлений в это время. Однако его точка зрения далеко не идентична позиции, отстаиваемой в романе Гиппием. Так, например, в дневнике за июль 1806 года поэт записывает: «Я <...> думаю, что душа есть то средоточие, к которому скопляются все впечатления, через телесные чувства получаемые; <...> Размышление есть следствие ощущения: без него оно быть не может так же точно, как строение без материалов. Но это еще не значит, чтобы способность размышлять была результатом чувственных впечатлений; они только приводят ее в действие; без них она бездейственна»⁶⁸. То есть, для Жуковского духовная и материальная субстанции не делимы, хотя приоритет в их сложном взаимодействии он склонен отдать первой из них. По той же причине, как нам кажется, появляется NB и на с. 123.

Любопытный отрывок, касающийся взаимоотношения духовного и физического в человеке, отмечает при чтении Жуковский и в упоминавшейся выше статье Виланда «Философия как искусство жить...». Автор работы утверждает, что первобытные, нецивилизованные народы, живущие по законам природы, не знают душевных мук, связанных с раздвоением личности, с противоречиями в устремлениях духа и тела, и не нуждаются в философии, претендующей быть целительницей души (Heilkunst der Seele).

Разлад между духовными и физическими потребностями, что является частным случаем выражения разобщенности духовного и телесного начал, по мнению автора, противоположен и противен божественной сущности человека. И поэт выделяет при чтении:

Ist es hingegen bey einem Volke mit der Verfeinerung schon so weit gekommen, dass Leib und Seele—anstatt das beide nur eine Person seyn sollten—als zwei Mächte von verschiedenem Interesse behandelt werden; wo (wie bey unartigen Eheleuten) jedes seine eigne Wirtschaft hat: was ist natürlicher, als das aus einer so heillosen Ehe böse Folgen entstehen müssen? Der Mensch ist dann nicht mehr das edle Geschöpf, an dem alles

⁶⁸ Дневники, с. 18.

Sinn und Kraft und Seele, oder (so zu sagen) alles Körperliche geistig ist und alles Geistige körperlich ist: er ist ein unnatürlicher Centaurischer Zwitter von Thier und von Geist, wo eines auf Unkosten des andern lebt; das Thier sich Bedürfnisse der Geisl Leidenschaften, Endzwecke macht, die der Naturmensch nicht kannte; jedes das andere nach Vermögen drückt, zert, ängstigt und erschöpft, und endlich eine ungeheure Menge Leides- und Seelenkrankheiten die Früchte sind dieser Scheidung dessen was Gott zusammengefügt hat (XXIV, 67—68).

<Напротив, у народа со столь далеко зашедшей утонченностью, когда тело и душа (вместо того, чтобы составлять единую личность), как две силы, требуют подхода, исходя из различных интересов, если (как у несчастных супругов) каждая имеет свое отдельное хозяйство, что является естественнейшим, чем это, закономерно возникающее страшное следствие злосчастного брака? Тогда человек не есть уже благородное существо, обладающее разумом и силой и душой, или (так сказать) всей духовностью тела и всей телесностью духа; он становится противоестественным гермафродитом, составленным из зверя и духа, где одна часть живет за счет другой; это животное являет собой потребности, страдания духа, набросок и конечную цель, которых не знает естественный человек; каждая из этих составных частей, как может, давит, рвет, пугает и обессиливает другую, и, наконец, чудовищная масса телесных и душевных болезней является результатом разъединения того, что объединено богом>.

Как и предыдущие отрывки из данной работы, это рассуждение дважды отмечено поэтом небольшой горизонтальной черточкой, которой он обычно отмечает главные мысли автора. Кроме того, в одном случае горизонтальная черточка сочетается с прямым вертикальным отчеркиванием, чаще всего выражающим положительный интерес читателя. Все это еще раз подтверждает особую заинтересованность Жуковского вопросом о взаимоотношении духовных и природных начал в человеке и свидетельствует о склонности его считать, вслед за автором, естественным состоянием не разъединение души и тела, а их неразрывное единство.

С большим вниманием прочитывает поэт все рассуждения Гиппия, касающиеся соотношения двух миров: мира земного и мира, где, как утверждают «творцы сверхъестественных миров» (die Schöpfern der überirdischen Welten), наступит будущее духовное блаженство (eine zukünftige Glückseligkeit). Но пометки, делаемые поэтом в этой части романа, довольно кратки и не очень определены. Его как бы в равной мере привлекает и идея будущего блаженства, и возможность проникновения в тайны мира материального, сужающего, как утверждает Гиппий, границы царства духовного; он почти согласен с тем, что обитатели потусторонних миров «имеют не больше правдоподобия, чем нимфы» (с. 131), но признает и то, что «мы неспособны <...> что-либо знать о них» (с. 132).

По всей вероятности, в характере чтения этой части «Агатона» отразилась большая, чем в других случаях, неопределенность, неясность взглядов самого поэта в вопросах религии. Письма и дневники этих лет свидетельствуют о неустойчивости религиозных убеждений молодого Жуковского. Как пишет он сам, он не нахо-

дит в себе «того сильного, внутреннего, неизгладимого чувства, которое должно быть первейшим основанием религии», а то, что ему о ней известно, «не есть религия, но пустые слова без смысла и без действия»⁶⁹. В его рассуждениях о религии то проглядывают элементы пантеизма («Верю, что я, то есть состав мой не исчезнет. Стихии разделятся, приобщатся к стихиям...») ⁷⁰, то желание приобщиться к масонству («Дай мне понятие о религии твоего батюшки. Она не должна быть обыкновенною, и если ты в ней уверен, то почему я не могу быть уверен») ⁷¹.

Но если «сверхъестественный мир» не более вероятен, «чем нимфы, боги любви и грации поэтов, сады Геспериды и острова Цирцеи и Калипсо», или если о них нельзя ничего знать достоверно, то имеет ли смысл возлагать на него какие-либо надежды. И поэт дважды (отчеркивая и подчеркивая) отмечает следующие слова из речи Гиппия: «Что может быть более неразумным, чем отказаться от плодов своего существования в надежде на то, что в будущем будешь вознагражден, когда ничего больше не будет существовать» (с. 133). Выразив такой «двойной» отметкой свою большую заинтересованность отрывком, читатель делает на свободной части страницы характерную приписку, подтверждающую положительное отношение к отмеченной части текста: «Кто старался быть счастливым на земле — тот будет счастлив там. Если он испытал счастье прежде смерти, найдет <его и> за гробом — смерть минутная остановка — нашедши, будет продолжать быть счастливым».

Да, Жуковский значительно более, чем Виланд, верит в существование загробного мира и, конечно же, не принимает эгоистического прагматизма Гиппия. Но еще в большей мере неприемлемо для русского поэта пассивное, бездеятельное существование в ожидании каких бы то ни было будущих благ. В своей записи на полях виландовского произведения, как и в ряде дневниковых записей этого периода, он призывает к *деятельной жизни на земле*. В этой жажде деятельности, деятельности, полезной для окружающих, отражаются просветительские настроения молодого Жуковского, имеющие целый ряд точек соприкосновения с просветительской философией Виланда.

Очень интересная запись, датированная 6 декабря 1807 года (то есть через год после чтения «Агатона»), находится в подаренной поэтом К. Н. Батюшкову записной книжке⁷². На л. 10 Жуковский замечает: «Я не понимаю тех философов, которые беспрестанно говорят *только смерть*, жизнь ничто, желания, удовольствия все

⁶⁹ Дневники, с. 18.

⁷⁰ Письма к А. И. Тургеневу, с. 9.

⁷¹ Там же, с. 18.

⁷² ИРЛИ, ф. 19. К. Н. Батюшков, № 1. Записная книжка. Разные замечания, 1807. Дано в Москве 1810 года. Мая 12 дня Ж<уковски>м — Б<атюшко>ву.

мечта. Если смерть есть прекращение жизни, то могу ли забыть жизнь, могу ли отвергать то сокровище, которое дано мне на краткое время, однажды, которое, утратив, утрачу навеки и никогда не заменю. Если же смерть есть только переход к бессмертию, то жизнь составляет существенную <часть?> бессмертия и не может и не должна быть забыта. Напротив, обрати на нее внимание, чтобы ее сделать бессмертия достойною». Данная запись, несомненно перекликающаяся с пометками в произведении Виланда, так же, как и дневниковые заметки и письма, может служить еще одним доказательством того, что пометки в книгах из библиотеки поэта носят далеко не случайный характер, а являются результатом продуманной и серьезной системы чтения, отражающей широчайший круг интересов и раздумий Жуковского.

Последняя группа помет в первом томе романа сосредоточивается в III книге, в IV главе ее («Worin Hippias eine seine Kenntniss der Welt zu zeigen scheint»), где дается довольно откровенное саморазоблачение Гиппия, добывающегося счастья и богатства за счет эксплуатации глупости других людей, которых он как софист легко убеждает в нужном ему духе, что достигается за счет умышленно неверно построенных умозаключений, основанных либо на двусмысленности каких-то понятий, либо на выхватывании отдельных сторон явления и истолкования их как общих правил. Истолкование может быть ложным и при справедливости каждой из посылок в отдельности.

Своими пометами Жуковский в рассуждениях Гиппия выделяет лишь те моменты, которые, с его точки зрения, не противоречат реальному положению вещей и согласуются с его представлениями о мире. Так, поэт, видимо, признает положение Гиппия о том, что «неравенство имени и состояния» оказывают большое влияние на характер развития искусства или, как формулирует софист, «суть истинные боги искусства, Меркурия и Муз», и что очень «многие люди должны соединить свои усилия для удовлетворения одного богатого» (I, 134). Но, как утверждает Гиппий, художники и поэты, которые «трудятся для счастливых людей», находятся в несколько особом положении, ибо даже в зависимом состоянии художник остается творческой личностью («делали ли бы они это, когда бы сами не желали быть счастливыми?»). Выделенный поэтом при чтении риторический вопрос софиста (I, 135) подразумевает соответствующий ответ: нет, они не несчастны, ибо для настоящего художника счастье заключено уже в самой творческой деятельности. Последнее кажется поэту настолько неоспоримым, что на полях страницы 135 напротив строки, где говорится, что художник, музыкант, поэт, актер «преодолевают бесконечные трудности» (слово «трудности» выделено в тексте разрядкой) Жуковский-читатель ставит вопросительный знак.

Естественно, что поэт согласен и с посылкой Гиппия о том, что высокий уровень искусства достигается только в обществе, причем

в обществе, с достаточной степенью совершенства. «Естественное состояние» не может дать необходимого развития духовной сфере жизни индивида (см. выше пометку на с. 134).

Гиппий похвально умен, умеет направлять «согласно нашему желанию» человеческие страсти, влиять на людей через воздействие на их воображение. Это, как утверждает софист, создает им уважение, независимость и счастливые дни, исполненные наслаждением. Жуковский дважды (отчеркиванием и подчеркиванием) выделяет первую часть рассуждения (с. 142) как не вызывающую возражения и верную в принципе. Ибо в основе всякого искусства лежит стремление художника воздействовать на чувства и эмоции воспринимающего это искусство человека. Другое дело, что цели воздействия у художника-просветителя и у софиста различны, но от этого сущность принципа искусства не меняется.

Привлекательной и интересной кажется поэту мысль об относительности многих ценностей этого мира, о возможности существования различных точек отсчета при оценке тех или иных явлений действительности как в области материальных, так и в области духовных ценностей. Небесное светило, быть может населенное живыми существами и живущее своей сложной жизнью, с точки зрения жителя земли, всего лишь блестящий диск (I, 132); ценность государственного деятеля и шута, добродетельной матроны и гетеры определяется не сама по себе, но в соответствии со временем и обстоятельствами (I, 156). Жуковский выделяет эти положения Гиппия NB, означаящим в его системе знаков необходимость дополнительных размышлений.

Когда в декабре 1805 года Жуковский писал свое письмо к Вендриху, роман Виланда им дочитан не был. Жуковский писал: «Я еще не дочитал «Агатона», но мне кажется, что Виланд при конце в виде Архитаса представил настоящего мудреца, истинного морального человека <...>. Я думаю, что Архитас должен быть противоположностью Гиппиаса, и тем лучше, что его философия оставлена до конца: последнее впечатление всегда самое сильнейшее» (IV, 560).

Однако, судя по количеству и характеру помет, последняя часть романа не совсем оправдала надежды Жуковского. Все пометки, сделанные им при чтении третьего тома «Агатона», находятся в 3 главе «Darstellung der Lebensweisheit des Architas», последней, XVI книги. Пометок этих сравнительно немного, и все они, за исключением одной (вертикальная волнистая линия), представляют собой вертикальные отчеркивания прямой чертой. В главе, привлекающей внимание поэта, дается изложение жизненной философии пифагорейца Архития, сводящейся к проповеди нравственного самосовершенствования, с помощью которого, как полагает Архитий, в будущем станет возможно создание более совершенных форм государственного устройства. Судя по пометкам, именно идея самосовершенствования и привлекла Жуковского-читателя, а жиз-

ненная позиция героя в целом представляется нашему поэту привлекательной.

Любить справедливость, быть чутким и внимательным к окружающим и строгим к себе, щадить чужое самолюбие — вот основные положения учения Архития. Все его рассуждения не только не противоречат, но в определенной степени согласуются с собственными устремлениями Жуковского периода чтения романа, отразившимися в его дневниках и письмах. Так, например, в «замечаниях на прошедший год журнала» в мае 1806 года молодой поэт пытается решить для себя вопрос: что такое правда, всегда ли и во всякой ли форме можно и должно говорить ее? Он пишет: «Правду должно делать приятною для того, чтобы она могла быть полезна <...> можно быть честным, не будучи ни грубым, ни надменным, ни едким. Щадить самолюбие людей, не жертвуя ему ни справедливостью, ни благородством, есть обязанность человека...»⁷³. Несколько раньше, в письме к А. И. Тургеневу в августе 1805 года Жуковский замечает: «Возвратясь, посвящу себя совершенно литературе. Надобно сделаться человеком, надобно прожить недаром, с пользою, как можно лучше. Эта мысль меня оживляет, брат! Я нынче гораздо сильнее чувствую, что я не должен пресмыкаться в жизни, что должен возвыситься, образовать свою душу и сделать все, что могу для других. Мы можем быть полезны пером своим...»⁷⁴.

Любопытной представляется пометка Жуковского на 390 странице III тома, где из обширной тирады Архития о сфере его умственных интересов Жуковский выделяет очень небольшую часть. Герою виландовского романа были, как он утверждает, важны очень многие проблемы, в том числе и такие, как вопрос о верховном законодателе — боге, о бессмертии небожителей, о возможности приближения к никогда не достижимому совершенству и т. д. Эти, далекие от практической жизни вопросы, вероятно, не особенно интересовали нашего поэта, ибо все его устремления, все его помыслы как в ранний период творчества, так и в последующие периоды деятельности, направлены не только на самосовершенствование, на углубление и расширение своих личных познаний, но на усовершенствование и просвещение других людей. Этим позиция читателя принципиально отличается от позиции героя, излагающего в этой главе свои взгляды. Неприятие «хитроумных разысканий о совершенно ясных предметах» и желание «постичь идеи о всеобщей системе мира» у Жуковского сочетаются с ясно осознаваемым стремлением служить людям, сделать это служение главной целью своей жизни.

Как пишет он в цитированном выше письме, задача состоит не только в том, чтобы «возвыситься, образовать свою душу», но в том, чтобы «сделать все, что могу для других». Этой цели, служению

⁷³ Дневники, с. 33.

⁷⁴ Письма к А. И. Тургеневу, с. 4.

людям, а вовсе не отвлеченному познанию тайн небожителей, поэт стремится подчинить все свои поступки как в частной, так и в общественной сферах деятельности. С этой целью он принимается за издание журнала, в ней он долгое время будет видеть смысл «должности» по воспитанию наследника. В воспитании народа, по мнению Жуковского, состоит смысл его поэтической деятельности. В своем дневнике за 22 ноября 1810 года поэт записывает: «Авторство мне надобно почитать и должностью гражданскую, которую совесть велит исполнять со всевозможным совершенством».

Разочарование в смысле и успехе деятельности по воспитанию просвещенного монарха придет значительно позднее. А пока, в 1805 году, когда поэт читает «Агатона», ему кажется, что научить людей любить справедливость и жить сообразно с высокими принципами лучших умов человечества вполне возможно, что с помощью просветительских идей можно переубедить тех, кто живет по эгоистическим принципам и высокие идеи считает химерическими. И ему кажется сомнительным, спорным рассуждение Архития по поводу бесконечных трудностей, стоящих перед тем, кто берется за воспитание людей. На полях 391 страницы появляется волнистая вертикальная линия, выражающая определенное несогласие Жуковского-читателя с тем, что утверждает автор⁷⁵.

Позиция Архития с его пассивной сосредоточенностью на идее самосовершенствования, видимо, не вполне могла удовлетворить поэта, тем более, что оно, по мнению Архития, должно осуществляться «независимо от того, понимают тебя или нет другие» (с. 338). В рассуждениях пифагорейца слишком незначительное место занимает человек с его реальными жизненными проблемами, а преимущественное внимание уделяется «бесконечности души», вечной жизни всех граждан «божественного града» и т. п. И, как замечает в цитируемой выше работе В. П. Неустров,

⁷⁵ Пометок, подобных этой в романе всего две. Вторая находится в самом начале первого тома, где автор, представляя нам своего героя, пишет:

Da sich aber in dem Laufe dieser Geschichte verschiedene Proben einer nicht geringen Ungleichheit unsers Helden mit dem Weisen des Seneka zeigen werden: so halten wir für wahrscheinlicher, dass seine Seele von der Art derjenigen immer offen stehen, und bey denen eine einzige angenehme Empfindung hinlänglich ist sie alles vergangenen und künftigen Kummers vergessen zu machen (I, 27).

Но так как на своем протяжении эта история покажет нам различные примеры по меньшей мере неравенства нашего героя с мудрецом Сенекой, то представляется вполне вероятным, что душа его принадлежала к разряду тех, которые всегда открыты для удовольствия и для которых одного единственного ощущения достаточно, чтобы забыть все прошлые и будущие печали.

Виландовская мысль о повышенной чувствительности, детской непосредственности и открытости души героя выражена с оттенком легкой и, в целом, добродушной иронии. Однако для Жуковского-читателя, воспринимающего при начале чтения героя несколько идеализированно, авторская ирония кажется неуместной, снижающей возвышенный, достойный подражания образ.

«в целом его концепция совпадает с идеалистической этикой Агатона» (с. 73).

Между тем, как следует из письма Жуковского Вендриху, «вдохновенная» философия Агатона, по мнению поэта, при всей своей привлекательности и преимуществах перед «убийственной» философией Гиппия не может быть единственным руководством в жизни, ибо она «разлучает человека с людьми и переселяет его в жилище духов», «сама по себе вредна и опасна». Она, по мнению Жуковского, должна быть «обузdana здорово опытною философиею». Однако в трактовке Архита эта «здравая опытная философия» оказалась слишком смахивающей на филистерскую умеренность и аккуратность, что не удовлетворило ни автора, ни его читателя.

В период чтения виландовского произведения Жуковский мечтал о большой и плодотворной деятельности по воспитанию и просвещению человека «во всех состояниях». В опубликованной в 1808 году рецензии на книгу «Училище бедных» он пишет: «Просвещение <...> необходимо для человека во всяком состоянии <...>. Я разумею под именем просвещения приобретение настоящего понятия о жизни, знание лучших и удобнейших средств ею пользоваться, усовершенствование бытия своего, физического и морального». Огромное значение в этом обучении человека «усовершенствованию бытия своего» Жуковский придавал литературе. И с этой точки зрения он высоко оценил и роман Виланда «Агатон», видя в нем книгу, способную приготовить молодого человека «к тем многочисленным, иногда трудным опытам, которые для всех нас, бедных грешников, приготовлены» (IV, 560)). И именно в этом смысле, рекомендуя роман А. И. Тургеневу, назвал «Агатона» «святой книгой».

ПОМЕТЫ В. А. ЖУКОВСКОГО В «ПОСЛАНИИ К МОЛОДОМУ ПОЭТУ»

Непосредственно к проблеме воспитания и просвещения человеческих умов примыкают вопросы, поставленные Виландом в его своеобразном эстетическом трактате — «Послании молодому поэту». «Sendschreiben an einen jungen Dichter», написанное, как указывается в подзаголовке, в январе 1782 года, помещено в XXIV томе собрания сочинений Виланда, имеющемся в библиотеке Жуковского⁷⁶

В VI томе «Приложений» к данному изданию помещены «Письма к юному поэту» («Briefe an jungen Dichter»), датиро-

⁷⁶ Wieland C. M. Sämmtliche Werke. Leipzig, 1794—1805, S. 3—38.

ванные 1784 годом и имеющие соответственно подзаголовки: «Zweiter Brief» и «Dritter Brief»⁷⁷. Эти «Письма», как замечает сам автор, являются продолжением ранее начатой «переписки» и непосредственно связаны с «Sendschreiben an einen jungen Dichter», на что в тексте второго письма имеется прямое указание⁷⁸.

Таким образом, и «Послание...» (1782) и «Письма...» (1784) можно рассматривать как две части целостного произведения⁷⁹, в котором автор как бы пытается объединить предромантическое представление об избраннической судьбе поэта и чуждости его толпе с просветительской мыслью о высоком предназначении художника, призванного пробуждать в читателях лучшие мысли и чувства и обязанного обратить всю силу своего таланта на создание совершеннейших произведений искусства. Кроме того, во второй части произведения Виланд пытается дать конкретные рекомендации молодому немецкому поэту, вынужденному творить не на богатом вспомогательными словами итальянском языке, а на своем родном, хотя и не столь ярком в поэтическом отношении, но обладающем, как и любой другой язык, своими достоинствами и национально-историческими особенностями, не зная и не учитывать которых поэт не имеет права.

Далее автор переходит к рассмотрению современного ему состояния немецкой литературы, не имеющей, как он считает, ни своих Корнелей, Расинов и Мольеров, ни своих Шекспиров. С точки зрения автора, не столь важно, в классицистическом или в шекспировском духе создаются произведения, важно, чтобы в них отражались и учитывались национальная специфика и национальные нужды немецкого народа, чтобы они не были скучными.

Сама форма «письма» или «послания» для изложения эстетических, философских, политических и т. п. взглядов не является созданием Виланда⁸⁰. Однако она давала писателю возможность в свободной, непринужденной форме дружеского послания высказать свои размышления по интересующим его вопросам, не стесняя себя строгостью изложения материала, необходимостью серьезной аргументации и доказательности тех или иных положений.

Произведение Виланда, естественно, привлекло внимание Жуковского-читателя, который к моменту своего знакомства с творчеством немецкого просветителя не только переживал период

⁷⁷ Wieland C. M. Sämmtliche Werke. Supplemente. Leipzig, 1797—1798, S. 231—266, 267—296.

⁷⁸ Там же, с. 233.

⁷⁹ В дальнейшем, говоря о данном произведении, мы будем для удобства изложения называть его просто «Посланием к молодому поэту» или просто «Посланием...», указывая одновременно, о I или II части идет речь.

⁸⁰ См., например: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека; Лессинг Г.-Э. Письма о новейшей немецкой литературе; Гердер И.-Г. Письма о поощрении гуманности; Карамзин Н. М. Письма русского путешественника и т. д.

исканий и поэтического самоопределения, но и в начавшейся почти в это же время издательской деятельности сам широко использовал форму письма для общения с читателем. Таковы, например, его «Письмо из уезда к издателю» (1808) и «О критике (письмо к издателям «Вестника Европы»)» (1808). Близкую к жанру письма форму имеет и его статья «Писатель в обществе» (1808)⁸¹.

Произведение Виланда сохранило на своих страницах большое количество помет Жуковского в обеих частях «Послания...». Все пометы сделаны карандашом. Большая часть их содержится в первой части, где на 35 страниц текста приходится 47 пометок. Во второй части произведения их количество значительно сокращается. На 65 страниц текста их всего 8. Пометы прекращаются сразу же, как только Виланд переходит от общих рассуждений о характере поэтического творчества и взаимоотношениях поэта с обществом к конкретным рекомендациям, касающимся национально-исторических особенностей немецкого языка и поэтического творчества именно немецкого поэта, то есть на середине второго письма. Третье письмо, посвященное проблемам немецкой литературы (преимущественно драматургии) пометок не содержит.

По своему характеру пометки как в I, так и во II части не различаются. Однако сразу следует сказать, что в отличие от «Агатона», где значительную группу помет составляли подчеркивания текста, как бы располагавшие к конспектированию, здесь преобладают вертикальные отчеркивания, а подчеркивания фактически отсутствуют. Зато в «Послании...» появляются не встречавшиеся ни в «Агатоне», ни в «Обероне» небольшие горизонтальные черточки, которыми поэт обычно фиксирует главные мысли, основные положения читаемой работы. В «Послании...» этот значок встречается 12 раз, что составляет менее $\frac{1}{4}$ от общего числа помет — 55. В первой части таких пометок 10, во второй — 2. В первой части они идут подряд, начиная с 3 и кончая 11 страницей. Только в двух случаях (на 6 и 11 страницах) этот значок соседствует с другой, занимающей очень важное место пометкой — вертикальной волнистой линией, как правило, выражающей несогласие, или, по крайней мере, сомнение Жуковского-читателя в истинности высказанных автором суждений. Таких значков в «Послании...» 11 (10 в первой и 1 во второй части). Они появляются в тексте, начиная со страницы 6, раньше прямой вертикальной линии, и заканчиваются на с. 24, сочетаясь единожды (с. 15) с NB.

Более всего в тексте «Послания...» вертикальных прямых линий, которыми поэт часто отмечает предназначенные к «выписке» или, во всяком случае, заинтересовавшие его мысли. Семнадцать раз встречается эта пометка в первой части и 5 во второй. Начавшись на 20-й странице первой части, пометки в виде вертикальной черты заканчиваются в ней лишь с последними ее

⁸¹ Жуковский В. А. ПСС, т. IX, с. 20—27, 94—99, 36—42.

строками на 38 странице. Вертикальной линией завершается и вся группа помет во второй части «Послания...».

Поскольку произведение Виланда, судя по распределению помет, прочтано Жуковским с явно не равным вниманием и интересом к отдельным его частям, возникает вопрос, что же поэт считал главным в «Послании...», в чем сомневался, что считал нужным взять на заметку (выписать). Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, приведем выделенные Жуковским части текста виландовского «Послания к молодому поэту», сгруппировав отрывки по характеру помет.

Прежде всего приведем те части текста Виланда, которые помечены небольшими горизонтальными черточками⁸². Почти все они расположены в первой, так сказать, «констатационной» части произведения, сразу после небольшой (10 строк) преамбулы, из которой следует, что «Послание...» является «ответом» умудренного опытом автора на исповедь начинающего поэта: «Я выслушал Вашу исповедь и все хорошо взвесил. Вы должны подчиниться Вашему внутреннему призванию...». И уже в следующем за этой фразой абзаце мы находим помету Жуковского:

Eine so scharfe *Stimmung* aller auseren und innern Sinne, dass der leiseste Hauch der Natur das ganze Organ der Seele, gleich einer Aols-harfe, harmonisch ertönen macht, und jede Empfindung die Melodie des Objekts, wie das schönste Echo im reinsten Einklang, verschönert zurück giebt, und, so wie sie stufenweise verhallt, immer lieblicher wird (XXIV, 3). —

<Всегда благоприятен такой обостренный настрой всех внешних и внутренних чувств, когда легчайшее дыхание природы заставляет весь орган души, подобно ооловой арфе, гармонически звучать, и каждое ощущение, подобно прекраснейшему эху, откликается на мелодию предмета чистейшим созвучием, и оно становится все приятнее, повторяясь ступенчатым образом>.

Ein *Gedächtniss*, worin nichts verloren geht, aber alles sich unmerklich zu jener feinen, bildsamen, halb geistigen Masse amalgamiert woraus die Fantasie ihre eigenen neuen Zauberschöpfungen hervor haucht (XXIV, 4). —

<Память, в которой ничто не утрачивается, но незаметно отливается в ту тонкую, полудуховную массу, из которой фантазия выдувает свои собственные новые колдовские творения>.

Eine *Einbildungskraft*, die durch einen unfreywilligen innern Trieb alles Einzelne *idealisiert*, alles Abstrakte in bestimmte Formen kleidet, und unvermerkt dem blossen Zeichen immer die Sache selbst oder ein ähnliches Bild unterschiebt; kurz, die alles Geistige verkörpert, alles Materielle zu Geist reinigt und veredelt. (XXIV, 4). —

<Сила воображения, которая через произвольное внутреннее побуждение все частное идеализирует, все абстрактное воплощает в определенные формы и незаметные отдельные штрихи всегда заменяет самим предметом или ему подобным изображением, короче, — все духовное материализует, все материальное очищает до духа и облагораживает>.

⁸² Такой же горизонтальной черточкой помечено в оглавлении XXIV тома и само название виландовского произведения. В оглавлении VI тома «Приложений», где помечены «Письма...», никаких пометок нет.

Eine zarte und warme, von jedem Anhauch auflodernde Seele, ganz Nerv Empfindung und Mitgefühl, die sich nichts *totes*, *nichts fühlloses* in der Natur denken kann, sondern immer bereit ist, ihren Überschwang von Leben, Gefühl und Leidenschaft allen Dingen um sich her mitzuteilen; immer mit der behendesten Leichtigkeit andre verwandelt (XXIV, 4).

<Нежная и теплая, воспламеняемая каждым дыханием душа, будучи вся нервом, чувством и сочувствием, не может предполагать в природе ничего мертвого, ничего бесчувственного, но всегда готова свое изобилие жизни, чувства и страсти уделить всем окружающим вещам, с прозорнейшей легкостью всегда превращать других в себя и себя в других>.

Eine von der ersten Jugend an erklärte, sich nie verläugnende leidenschaftliche *Liebe zum Wunderbaren Schönen und Erhabenen* in der physischen und moralischen Welt (XXIV, 4—5).

<С ранней юности проявившаяся, неизменная, страстная любовь к чудесному, прекрасному и возвышенному в физическом и моральном мире>.

Ein Herz, das bey *edler That* hoch *empor schlägt*, von jeder *schlechten*, feigherzigen, gefühllosen Abscheu *zurückschaudert* (XXIV, 5).

<Сердце, которое при всяком благородном поступке забьется еще сильнее и с отвращением содрогнется от всякого дурного, малодушного и бесчувственного>.

Zu allem diesen, bey dem heitersten Sinne und leichtesten Blut, ein angeborner Hang zum Nachsinnen, zum Forschen in sich selbst, zum Verfolgen seiner Gedanken, zum Schwärmen in der Ideenwelt — und, bey der geselligsten Gemüthsart und zärtlichsten Lebhaftigkeit der sympathetischen Neigungen, eine immer vorschlagende *Liebe zur Einsamkeit*, zur Stille der Wälder, zu allem was die Seele von den Gewichten erleichtert, wodurch sie in ihrem eigenthümlichen freyen Fluge gehemmt wird, oder was sie von den Zerstreungen befreyt, die ihr inneres Geschäft stören (XXIV, 5).

<Всему этому способствует природная склонность к размышлению, к самоанализу, к прослеживанию своей мысли, увлечение миром идей и, при общительнейшем характере и живейшей склонности к симпатии, всегдашняя любовь к одиночеству, к тишине лесов, ко всему, что способствует покою размышлений, что облегчает душу от тягот, которые препятствуют ее свободному полету или тому, что ее освобождает от рассеянности, которая мешает ее внутренней жизни>.

Ich möchte es eben nicht für ein untrügliches Kennzeichen eines echten innern Berufs annehmen; aber wenigstens pflegt sich fast immer bey künftigen *Virtuosen*, bey Dichtern, Malern n. s. w. von der erstend Jugend an ein beynahe unwiderstehlicher Trieb zu der Kunst, in welcher sie vortrefflich zu werden bestimmt sind, zu äussern — und auch dieses *Zeichen* der *Erwählung* findet sich an Ihnen, mein junger Freund (XXIV, 7—8).

<Я не мог бы признать именно это несомненным признаком внутреннего призвания, но почти всегда у будущих виртуозов, поэтов, художников и т. д. с раннего возраста может быть обнаружена непреодолимая склонность к искусству, в котором они будут определенно замечательны, — и этот знак избрания есть на Вас, мой юный друг>.

<...> meine so wohl begründete Überzeugung, dass Mutter Natur wirklich die Absicht hatte einen Dichter aus Ihnen zu machen, und dass Sie, wenn Sie sich Ihren Hang überlassen, ganz Dichter und also für alle andre Lebensarten verloren seyn werden, gerade dies ist, was mich für sie zittern macht. Unglücklicherweise hat die gute Mutter an alles, nur nicht an den einzigen grossen Punkt gedacht, dass *Plutus* zu ihrem Plan hätte beygezogen werden müssen (XXIV, 11).

<...я убежден, что мать Природа действительно имела намерение сделать из Вас поэта и что Вы, когда Вы отдадитесь своему влечению, — поэт во всем и для всякого другого образа жизни потеряны; именно поэтому я дрожу за Вас. К несчастью, добрая мать подумала обо всем, кроме одного важного момента, что к ее плану надо было присоединить Плуτουςа>.

Ein andres wäre, wenn Sie die Miene hätten, dem weisen Rathe zu folgen, den Herrn Klinggut seinem Freunde giebt, die Poeterey (mit der es, wie er meint, doch immer in allem Betracht eine unsichere Sache ist) bloss als *Nebenwerk* neben einem einträglichen Amte oder einer andern ehrbaren gelehrten oder bürgerlichen Nahrung zu treiben (XXIV, 11).

<Было бы иначе, если бы у Вас было намерение последовать мудрому совету, который дает своему другу г. Клинггут: заниматься стихотворством (которое, как он полагает, при всяком рассмотрении есть вещь ненадежная) можно только как добавочным делом наряду с выгодным местом или другой почтенной ученой или гражданской должностью>.

<...> Sie schwingen sich — mit einer Art von Verachtung, die ich — (ohne sie völlig gut zu hieszen) *als unaffektirtes Gefühl ihrer Seele zu schätzen weiss* — über alles — hinweg <...> (S. VI, 234)⁸³.

<...Они (поэты — Н. Р.) возвышаются надо всеми с некоторым родом презрения, которое я, не признавая совершенно хорошим, умею почитать как произвольное чувство, свойственное их душе...>

Die Italienische Dichtersprache wimmelt von Wörtern, besonders von *Beiwörtern* für die uns die unsrige kein Äquivalent geben kann (S. VI, 243).

<Итальянский поэтический язык богат словами, особенно вспомогательными, для которых в нашем языке не может быть эквивалента>.

Нетрудно заметить, что все пометки в первой части «Послания...» в виде горизонтальных черточек, обозначающие «главную мысль», касаются рассуждения Виланда о том, что делает поэта Поэтом, какими качествами и свойствами должен обладать человек, претендующий на это высокое звание. На первых страницах виландовского текста (до с. 11), где расположены 10 вышеназванных помет, оказываются отмеченными почти все основные мысли Виланда, в совокупности представляющие собой своего рода «модель личности» поэта. Что же касается «лирических отступлений» автора, где он говорит о себе, о своих чувствах, высказывает предположения по поводу возможных возражений со стороны адресата, то они, судя по отсутствию каких-либо помет, вообще не привлекают внимания Жуковского-читателя. Вероятно, что его при чтении произведения интересует не конкретный поэт, будь то Виланд или его молодой адресат, а Поэт вообще, поэт как тип личности, тип человека.

Каждая из горизонтальных пометок в «Послании...» как бы соответствует отдельному абзацу виландовского текста. Одной из особенностей последнего является то, что в нем при печати каждый абзац отделен от другого свободной строкой, что графически, зримо выделяет каждую мысль автора, обособляя ее от предыду-

⁸³ При ссылке на II часть «Послания...» (на «Письма...») в скобках помимо тома и страницы ставится S. (Supplemente).

щей и последующей, и способствует большей четкости и ясности восприятия произведения. Другой графической особенностью текста «Послания...» является выделение с помощью разрядки в каждом из абзацев ряда опорных слов, несущих, очевидно, по мысли автора, главную смысловую нагрузку в тексте⁸⁴. Жуковский, читая произведение, делает свои пометки (в десяти случаях из двенадцати) рядом с этими выделенными автором опорными словами, то есть почти всегда как бы принимает в качестве главного положения то, что считает главным, основным и сам автор.

Так, очевидно, Жуковский согласен с немецким просветителем в том, что истинный поэт должен непременно обладать особым настроением всех «внешних и внутренних чувств» (*Eine Stimmung aller aussern und innern Sinne*), особой творческой памятью (*Ein Gedächtniss*), силой воображения (*Eine Einbildungskraft*), душой, способной одухотворять окружающее и не допускающей возможности существования в природе ничего мертвого, ничего бесчувственного. Поэт, как считает Виланд, и это, видимо, полностью разделяет его читатель, должен отличаться любовью к чудесному, прекрасному и возвышенному (*Liebe zum Wunderbaren, Schönen und Erhabenen*), у него должно быть благородное сердце, чутко реагирующее как на всякое доброе дело (*edeln That*), так и на все дурное, малодушное и бесчувственное. Особому настроению нежной души, живой, деятельной памяти и чуткому сердцу вовсе не противоречит любовь к уединению (*Liebe zur Einsamkeit*). Она способствует работе мысли, сосредоточенности, интенсивности духовной деятельности.

С точки зрения автора «Послания...» истинный поэт, наделенный творческим даром милостью Матери Природы,— Поэт во всем (*ganz Dichter*), и ни для какого другого образа жизни и деятельности не пригоден (*für alle andere Lebensarten verloren seyn werden*). В то же время он не может, подобно райской птице, довольствоваться ароматом цветов (*so wenig als Paradiesvogel, von Blumendüften leben können*), а потому чаще, чем другим людям, ему грозит голодная смерть (*unter allen Menschen in der Welt dem Hungersterben am nächsten ist*). Поэт мог бы ее избежать, если бы последовал совету г. Клинггута, считающего, что занятие поэзией следует сочетать «с выгодным местом или другой почтенной ученой или гражданской должностью». Автор послания всячески подчеркивает, что эта точка зрения не ему принадлежит, что автором и сторонником ее является г. Клинггут. Сам же он уже в следующем абзаце решительно отвергает подобную возможность,

⁸⁴ Вероятно, именно с этой особенностью печатного текста «Послания...» связано то, что поэт при чтении отказывается от подчеркивания, которые он обычно использовал для выделения в тексте опорных слов и выражений, несущих основную семантическую нагрузку. В тексте данного виландовского произведения поэтом подчеркнуто всего 4 слова (одно в первой и три во второй части), и о них будет сказано ниже в связи с рассмотрением других помет, к которым они примыкают по содержанию.

утверждая, что «это все равно, как если бы человек, занимаясь живописью лишь от нечего делать, стал бы Рафаэлем» (wie einer, der sich nur in verlorren Stunden mit Malerey abgeben wollte, ein Raffael seyn würde). Однако Жуковский-читатель своей пометкой, поставленной именно напротив фразы, говорящей о поэзии как о «добавочном деле» (Nebenwerk), как бы соглашается с точкой зрения г. Клинггута, а не с решительно отрицающим ее автором. И это, как нам представляется, не случайно. Жуковскому, в отличие от Виланда, тем более в период чтения виландовских произведений, не был свойствен скептицизм в отношении возможности просветительской деятельности на гражданском поприще, а поэзия рассматривалась им не как высшая форма деятельности, но как одно из дел, направленных на служение Отечеству. Так, например, во второй половине декабря 1806 года Жуковский пишет А. И. Тургеневу: «Сделай дружбу, брат Тургенев, вели напечатать «Барда» <...>. Извини, что занимаю тебя стихами тогда, когда мы все должны думать об отечестве, но эти стихи суть *новый дар отечеству* <...>»⁸⁵. (Выделено мною. — Н. Р.). А 7 сентября 1810 года он выразится еще определеннее: «Авторство почитаю службою отечеству...»⁸⁶.

Нужно сказать, что в письмах Жуковского к другу в этот период постоянно встречается и просьба о подыскании для поэта какой-нибудь «почтенной ученой или гражданской должности», не противоречащей в то же время возможности отдаваться любимому делу — поэзии. Например: 24 декабря 1806 г.: «Если б можно было найти в Петербурге такую службу, которая бы не мешала мне заниматься и в то же время (что всего важнее!) могла доставлять мне средства к моему сдержанию <...> то я бы с радостью, с большою радостью к вам переехал»⁸⁷. Первая половина января 1807 г. «<...>. Между тем старайся найти мне такое место, которое не разлучило бы меня с Музами и не требовало бы от меня большой гибкости и расторопности <...>»⁸⁸. 17 января 1807 г. «<...>. Нет ли у вас например какого-нибудь библиотечарского места с хорошим жалованьем, и вообще я бы желал места по части просвещения»⁸⁹.

То есть для Жуковского занятия поэзией не противоречит другой полезной для общества деятельности, особенно «по части просвещения», которая тем более ему необходима, что дает возможность «доставить средства к содержанию». Вероятно, по этой же причине на с. 11 Жуковский в обширной тираде Виланда о непригодности поэта к практической жизни и неизбежности для него нищенского существования («если только сострадательный

⁸⁵ Письма к А. И. Тургеневу, с. 24.

⁸⁶ Там же, с. 77—78.

⁸⁷ Там же, с. 29.

⁸⁸ Там же, с. 30.

⁸⁹ Там же, с. 31.

покровитель случайным образом не позаботится о нем лучше, чем природа, Музы и он сам»⁹⁰) делает заметку не рядом с главным для Виланда словом *Nebenwerk* (выделенным им разрядкой), а напротив фразы о том, что Плутус (богатство) в силу своей сущности не может не привлекать к себе и вносит коррективы в планы доброй материи природы, то есть делает акцент не на оторванности поэта от мирских проблем, а напротив, как бы подчеркивает, что с окружающей действительностью нельзя не считаться.

Приблизительно такую же переакцентировку делает поэт и в абзаце на с. 6—7, где Виланд говорит о том, что находит у своего молодого адресата «знак избранничества» (*Zeichen der Erwählung*), свидетельствующий о его будущем высококом совершенстве в своей области. Этим знаком избранничества он считает непреодолимую склонность к избранному искусству, проявляющуюся в раннем возрасте (*von der ersten Jugend an ein beynahe unwiderstehlicher Trieb zu der Kunst in welcher sie vortrefflich zu werden bestimmt sind*). При этом Виланд выделяет в тексте разрядкой именно слова «знак избранничества», как бы стремясь еще раз подчеркнуть возвышенность, исключительность личности поэта. Жуковский же своим значком выделяет другое — мысль о рано проявляющихся способностях и склонностях человека, что как ему кажется, часто встречается у будущих дарований.

Во второй части «Послания...» Жуковский отмечает всего две мысли. Первая связана со всеми предыдущими пометками и касается стремления, свойственного «поэтическим натурам», смотреть несколько свысока на окружающих их людей. Но если Виланд в своем рассуждении выделяет слова *als unaffektiertes Gefühl Ihrer Seele*, то есть как бы пытается оправдать действия поэтов как произвольные, вытекающие из особенностей их натуры, то Жуковский делает свою помету двумя строками выше, как бы констатируя сам факт презрительного отношения поэтов к толпе, но не ища ему оправдания.

Последняя помета, относящаяся к особенностям итальянского языка, по всей видимости, была сделана поэтом в расчете на то, что в дальнейшем будет указано еще на ряд каких-то особенностей различных языков, что для читателя-Жуковского, усиленно занимавшегося в эти годы самообразованием, могло представлять особый познавательный интерес. Однако дальнейших замечаний в этом роде у Виланда не оказалось, и пометка об итальянском языке оказалась единственной в своем роде.

Среди перечисленных свойств и качеств, присущих, по мнению Виланда, истинному поэту, Жуковский не отмечает лишь одно: состояние своего рода поэтического экстаза или, как называет его Виланд, «преlestного неистовства» (*schöne Raserey*), которое на-

⁹⁰ «...wenn nicht zufälliger Weise irgend ein mitleidiger Genius.. besser für ihn gesorgt hat, als die Natur, die Musen — und er selbst» (XXIV, 11).

сылают на поэта сами Музы и которое он не волен прекратить, как не воляна освободиться от пророчащего ее устами бога Кумская Сивилла (XXIV, 5—6).

Судя по дальнейшим пометкам, сама идея экстатического состояния поэта в момент творчества отвергается Жуковским. Во всяком случае, уже следующий абзац, где Виланд, ссылаясь на Платона, развивает мысль о поэтическом безумии (Musenwuth), овладевающим чуткой и нежной душой поэта и производящем прекрасные действия, выделяется волнистой вертикальной линией, выражающей явное сомнение в истинности точки зрения автора. Подобных пометок в тексте обеих частей «Послания...», как уже было сказано, одиннадцать:

<...> Ich erkenne und ehre den unauslöschlichen Charakter, wodurch die Natur Sie zum Priester der Musen geweiht hat: und da es, nach dem göttlichen Plato, bloss darauf ankommt, dass die Musenwuth, um die schönsten Wirkungen zu thun, eine zarte und ungefarbte Seele ergreife; so müsste ich mich sehr an Ihnen irren, oder Sie werden der Theorie unsers Philosophen Ehre machen (XXIV, 6).

<...Я признаю и почитаю неизгладимые черты, благодаря которым природа сделала Вас служителем Муз: и здесь только важно следовать божественному Платону, говорившему, что исступление Муз овладевает нежной и наивной душой, чтобы совершить прекрасные действия, или я в Вас ошибаюсь, или Вы окажете честь теории нашего философа>.

Ich kenne kein entscheidendes Merkmal eines wahren Talents als diese Schwierigkeit sich selbst ein Genüge zu thun; diese unaffektierte Verachtung dessen, was man schon ist, gegen das, was man noch werden zu können sich getraut; und dieses feine Gefühl für die Schönheiten in den Werken andrer, und für die Mängel in seinen eigenen — Eigenschaften, die ich so oft an ihnen wahrzunehmen Gelegenheit habe, und die bey jungen und alten Dichtern so selten sind (XXIV, 10).

<Я не знаю другой приметы настоящего таланта, как эта трудность удовлетворить самого себя, это искреннее презрение к тому, что имеется, во имя того, что Вы чувствуете себя способным создать, и это тонкое ощущение прекрасного в трудах других и недостатков в своих собственных — качества, которые я имел случай в Вас обнаружить и которые у молодых и старых поэтов так редко встречаются>.

Aber ach! dies ist allein. Sie werden auch Thorheiten begehen, die nun ein Dichter begehen kann — werden mit dem glücklichsten Kopfe, mit dem besten Herzen, alle Augenblicke in einem falschen Lichte von der Welt stehen; immer Klagen und Vorwürfe hören, und doch immer nur sich selbst Schaden thun; und wie Sie es auch anstellen mögen um die Welt zu überzeugen dass sie ein unschuldigtes harmaloses wohlmeinendes Wesen sind, wird man Sie doch immer als ein Wundertier anschauen, in dessen Art zu denken und zu sein die Leute sich nicht finden können, und in dessen Verstand oder Herz allen Augenblick mächtige Zweifel gesetzt werden (XXIV, 14).

<Но увы! Вы будете тоже совершать глупости, которые может совершать только поэт, будете со счастливейшей головой, с лучшим сердцем являться каждое мгновение в ложном свете перед миром, всегда слышать жалобы и укоры и все-таки делать вред только самому себе, и как бы Вы ни старались убедить мир, что Вы существо невинное, простодушное и бесхитростное, Вам все-таки будут удивляться как чудаку, с которым люди не способны ни примириться, ни думать в его духе, и в разуме или сердце которого в каждый миг будут очень сомневаться>.

Der unbemerkte schmale Pfad durch's Leben, der ewige Wunsch aller Seelen, die zum stillen Genusse der Natur und zum Leben mit Ihren eigenen Ideen geboren sind, wird für Sie der Baum des Tantalus werden. Eine verhasste Celebrität der Sie unmöglich entgehen können, wird Ihre Ruhe vergiften (XXIV, 15).

NB

<Незаметный, тихий жизненный путь — вечное желание всех душ, рожденных для тихих наслаждений природой и жизни в кругу собственных идей,— будет для Вас деревом Тантала. Ненавистная известность, которой Вы не сможете избежать, будет отравлять Ваш покой>.

Man hat nicht bedacht, dass Stunden, Tage, Monate, vielleicht ganze Jahre, kommen werden, wo Fantasie, ihrer Zauberkraft beraubt, uns dem unangenehmen Gefühle des gegenwärtigen Preis gibt; und dass sie (vermöge ihrer immer tauschenden Natur) die Uebel, die uns drücken, eben so sehr vergrößert, als sie in glücklichen Stunden das Angenehme unsers Zustandes erhöht (XXIV, 16).

<Не думают, что наступят, часы, дни, месяцы, возможно целые годы, когда фантазия, лишенная своей волшебной силы, даст Вам неприятное чувство настоящей нашей цены; и что она (фантазия.— *H. P.*), вследствие своей всегдашней изменчивой природы, зло, которое нас угнетает, приумножает точно так же, как увеличивает в счастливые часы приятности нашего состояния>.

<...> Aber da dies nicht wohl angeht, so mögen sich beide (ein Dichter und ein Besitzer des Steins der Weisen — *H. P.*) darauf verlassen, dass man Mittel genug finden wird, sie für den Vortheil, den sie vor andern wackern Leuten haben, bussen zu lassen (XXIV, 18).

<...Но так как это не очень удобно, то оба (поэт и обладатель философского камня.— *H. P.*) могут быть уверены, что найдется довольно способов наказать их за преимущества, которые они имеют перед другими честными людьми>.

Unter allen den schönen Lufterscheinungen, die einen jungen Dichtergeist ermuntern und beflügeln, wenn er die lange und mühevollen Laufbahn beginnt, <...> ist vielleicht die süsseste,— «der Mann, dass etwas mehr als Beyfall, mehr als das eitle *digito monstrari et dicier hic est** dass die Liebe der Nation, für die er arbeitet, der Preis seiner unermüdeten Bestrebungen seyn werde» (XXIV, 20).

<Между всеми прекрасными зыбкими призраками, которыми юный поэтический дух вдохновляется и окрыляется, когда он начинает долгую и труженическую карьеру, <...> быть может, самый сладостный — мечта, что существует нечто большее, чем успех, чем суетное *digito monstrari et dicier hic est**; что любовь нации, для которой он трудится, оценит его неутомимые старания>.

Wenn ein poetisches Werk, neben allen andern wesentlichen Eigenschaften eines guten Gedichtes, das ist was Horaz *totum teres atque rotundum* nennt**, <...> so kann man sich sicher darauf verlassen, dass es dem Dichter, wie gross auch sein Talent seyn mag, unendliche Mühe gekostet hat (XXIV, 23).

<Если поэтическое произведение при всех других существенных свойствах хорошего стихотворения имеет то качество, которое Гораций называл *totum teres atque rotundum*** <...>, то можно с уверенностью утверждать, что поэту, как бы ни был велик его талант, творение его стоило бесконечных трудов>.

* Буквально: «быть показываемым пальцем и быть называемым» (лат.).

** Буквально: «целиком отделанным и округлым» (лат.).

<...> Aber, weil man glaubt, dass Ihnen nichts leichter sey als solche Dinge zu machen; so werden Sie kaum mit einem fertig seyn, da man Ihnen, als ob Sie noch nichts gethan hätten, schon wieder ein anderes zumuthen wird <...> (XXIV, 24).

<...Но поскольку думают, что для Вас нет ничего легче, чем делать такие вещи, то, едва Вы закончили с одним, у Вас немедленно требуют другого, как если бы Вы еще ничего не сделали>.

<...> Wohl Ihnen, mein junger Freund, dass das Wort Armuht, das durch die Aristides und Sokrates, die Curius und Fabricius, die Epiktete und Thomas Moore — kurz durch die Edelsten und Besten der Menschen so ehrwürdig geworden, nichts verächtliches noch abschreckliches in Ihren Augen hat! (VI, 234).

<...Благо Вам, мой юный друг, что слово нищета, которое стало столь почтенно благодаря Аристиду и Сократу, Курию, Фабрицию, Эпиктету и Томасу Мору, короче, благодаря благороднейшим и лучшим из людей, не имеет в Ваших глазах ничего презренного и отпугивающего!>.

Итак, первое не принятое в процессе чтения Виланда положение — мысль о неподвластности художественного творчества разуму, сравнение творческого процесса с экстатическим актом пророчества в духе идеалистической эстетики Платона, на которого ссылается автор. Дело в том, что к платоновской эстетике генетически восходит, с одной стороны, высокое представление о поэте как пророке, вещающем истину и имеющем право просвещать и учить людей, и, с другой стороны, — понимание творчества как бессознательного акта, не зависящего от воли поэта. В «Послании...» Виланда предпочтение явно отдается последней трактовке. Для русского романтизма такая точка зрения не характерна. Да и само представление о Музе у русского поэта явно не соотносится с представлением о существе, насылающем на человека, хотя и «поэтическое», но все-таки «безумие», хотя и «прекрасное», но все-таки «неистовство». Не случайно в стихотворении «Моя богиня» (1809), являющемся вольным переложением одноименного стихотворения Гете, Жуковский не только не сохраняет многие черты, присущие героине немецкого поэта, но и по существу превращает ее из буйной, тысячекрасочной (tausendfarbig), постоянно меняющей свой облик дочери Юпитера в очаровательную, иногда шаловливую, но чаще задумчивую и грустную красавицу в оссианическом духе⁹¹.

Важно отметить, что по многим из непринятых поэтом положений виландовского произведения мы находим своего рода возражения в статье Жуковского «Писатель в обществе» (1808). Статья не имеет подзаголовка «письмо» или «послание», но по форме своей примыкает к произведениям подобного рода. Она начинается непосредственно с обращения к предполагаемому оп-

⁹¹ ...кудри с небрежностью
По ветру развеявши,
Во взоре уныние,
Тоской отуманена,

Глава наклоненная,
Сидит на крутой скале
И смотрит в мечтании
На море пустынное... (1,63)

поненту, взгляды которого по заявленной в названии проблеме не согласуются со взглядами автора.

Оппонент не назван, но вполне вероятно, что именно знакомство с «Посланием...» Виланда послужило непосредственным толчком к написанию статьи Жуковского, которая, правда, отнюдь не является ответом на все положения работы немецкого автора или полемикой со всем произведением в целом.

Как мы уже отмечали (и о чем еще будем говорить несколько ниже), многие мысли Виланда не вызвали возражений русского читателя, и, очевидно, приняты им как *главные*, равно значимые для автора «Послания...» и для понимания сущности поэтической природы вообще, независимо от того, о немецком, русском или каком-либо другом поэте идет речь. Эти мысли отмечены Жуковским небольшими горизонтальными черточками. Ни возражений на них, ни каких-либо рассуждений на эти темы в статье «Писатель в обществе» мы не найдем. Зато нетрудно заметить, что почти каждой «возражающей» пометке Жуковского в «Послании...» соответствует «контраргумент» в его статье.

Молодой поэт, воспитанный на лучших просветительских традициях русской литературы XVIII века, видевший в литературе одно из действенных средств общественного и культурного преобразования, не принимает в трактате Виланда все положения, где утверждается мысль об исключительности поэта, о его превосходстве над другими людьми. А таких положений, прямо или косвенно утверждающих глубочайшее непонимание, существующее между поэтом и толпой, поэтом и обществом, в произведении немало.

Так, Виланд на с. 14 пишет, что поэт всегда, независимо от своего желания, будет и должен отличаться от толпы, что о нем никогда не сложится справедливого мнения в свете и что ему всегда будут удивляться как чудаку, с которым «люди не могут примириться, ни думать в его духе» (*in dessen Art zu denken und zu sein die Leute sich nicht finden können*). Своеобразным «возражением» на это, отмеченное вертикальной волнистой линией положение «Послания...», может служить уже само начало статьи Жуковского: «Положение писателя в большом свете кажется вам затруднительным; вы говорите, что он не должен надеяться в нем успеха: мнение слишком неограниченное. Вопреки ему, позволю себе утверждать, что и писатель наравне со всеми может с успехом играть свою роль на сцене большого света» (IV, 393).

Продолжая развивать мысль о чуждости поэта обществу, свету, Виланд утверждает, что любовь к природе и уединению (о которой несколько выше говорилось как о неотъемлемой черте истинного таланта) становится в обществе источником мучений, превращаясь в «дерево Тантала» (*der Baum des Tantalus*), ибо поэта всегда терзает «ненавистная известность» (*eine verhasste Celebrität*), не только не сглаживающая противоречий между поэтом и толпой, но даже усугубляющая положение молодого художника.

Выразив свое несогласие с позицией немецкого автора при чтении «Послания...», Жуковский в своей статье специально останавливается на определении понятия «свет». Он пишет: «Слово: *большой свет* означает круг людей отборных — не скажу лучших — превосходных перед другими состоянием, образованностью, саном, происхождением; <...>» (IV, 393). Поскольку одним из главных критериев принадлежности к свету, по Жуковскому, является образованность, то, естественно, что завоевать в нем успех можно не только с помощью хороших манер и светской любезности, но и за счет обладания высокими моральными качествами. Автор пишет: «Другого рода успех, более твердый и с большею трудностью приобретаемый, основан на уважении, которое имеют в обществе к уму и качествам моральным. Чтобы заслужить его, необходимо нужно усовершенствовать свой характер, иметь правила твердые, рассудок образованный, быть деятельным для блага общего <....>» (IV, 394).

Поэт не может согласиться с тем, что успех, основанный на уважении, может превратиться в «ненавистную известность». Обращаясь к невидимому оппоненту, он говорит: «Вы утверждаете, что автор, вступая в общество, должен быть непременно жертвою коварного любопытства мужчин и взыскательного самолюбия женщин: мнение сие почитаю не совсем справедливым <...>. В свете не любят отличий, неохотно показывают удивление, и редкий бывает в нем предметом любопытства, которое само по себе есть уже знак отличия» (IV, 396).

Приняв как основные, как бесспорные мысли Виланда о необходимости присущих поэту особых свойствах и качествах души, Жуковский, естественно, не может не признать и того, что поэт обладает чертами, выделяющими его из окружающей массы людей. Таково уже само наличие таланта, дающее поэту определенное преимущество. Но если Виланд сравнивает это преимущество с мифическим «философским камнем», обладание которым следует хранить в тайне, то, по мнению Жуковского, «<...> писатель в обществе имеет существенное преимущество перед людьми более светскими; он может порядочнее и лучше мыслить, <...> привычка приводить в порядок, предлагать в связи и выражать с точностью свои мысли дает понятиям его особенную ясность и полноту, которых никогда не могут иметь понятия человека, исключительно занимающегося светом <...>» (IV, 396). Видеть в этом преимуществе причину несовместимости поэта с обществом Жуковский решительно отказывается.

И если Виланд полагает, что талант дает поэту право превосходства «над другими честными людьми» (*vor andern waskern Leuten*), возвышает поэта над толпой, делает его «неудобным» (*nicht wohl angeht*) в обществе, за что последнее находит «достаточно способов отомстить», то Жуковский замечает: «Писатель — потому единственно, что он писатель, — лишен ли качеств человека

любезного? Будучи одарен богатством мыслей, которые умеет выражать лучше другого на бумаге, должен ли он именно потому не иметь способности выражаться с приятностию в разговоре? И обращаясь большую часть времени в своем кабинете с книгами, осужден ли необходимо быть странным и неискусным в обращении с людьми? Не думаю, чтобы одно было неизбежным следствием другого» (IV, 396).

Причины частого неуспеха в обществе Жуковский предлагает искать не только во внешних обстоятельствах, но и в особенностях личности самого художника. Так, причиной неуспеха писателя в обществе является, по мнению Жуковского, объективно существующая, хотя и субъективно проявляющаяся неординарность душевной организации художника: «Он обитает в особенном, ему одному знакомом, или им самим сотворенном мире; существа идеальные всегдашние его собеседники; он ограничен в самых естественных своих потребностях: все то, что ему нужно, находится в нем самом, в его идеях, в мечтах его воспламененного воображения» (IV, 398).

Как упоминалось выше, своими пометками поэт как бы согласился с автором в существовании «некоторого рода презрения» (*einer Art von Verachtung*). Однако если Виланд делает акцент на «непроизвольности» такого рода отношения, протекающего из особенностей «поэтической природы», то в статье Жуковского подобному отношению поэтов к окружающим их людям дается явно неодобрительная оценка: «Другую причину успехов писателя в свете,— пишет он,— полагаю чрезмерность самолюбия, свойственного ему со всеми другими людьми, но вообще в писателях более ослепленного, приметного и смешного <...>. Сделавшись славным по некоторым превосходным сочинениям, он входит в общество торжествующим, он требует от других удивления, как дани, ему принадлежащей <...>» (IV, 398).

Третьей причиной, препятствующей поэту чувствовать себя в свете свободным и независимым, Жуковский считает «ограниченность состояния». «Она может,— говорит он,— мешать писателю наравне с другими пользоваться выгодами и удовлетворять требованиям светской жизни» (IV, 399). Жуковский назвал эту причину «случайной». Однако, нам кажется, что здесь автор несколько покривил душой, возможно, не желая заострять внимание читателей журнала на своих личных проблемах. К такому предположению нас склоняет то, что еще в начале статьи в качестве первого критерия, определяющего принадлежность к большому свету, он называет *состояние*. Автору лучше, чем кому бы то ни было, известно, что отсутствие состояния или его недостаточность практически лишают любого человека, а не только поэта, возможности иметь доступ и к образованию, и к сану. И в этом отношении интересна последняя помета Жуковского в виде вертикальной волнистой линии во второй части «Послания...» (VI, 234).

Здесь Виланд вновь обращается к теме угрожающего поэту нищенского существования и голодной смерти, но несколько в ином плане, заявляя, что слово «Нищета», благодаря тому, что ее случилось пережить многим «благороднейшим и лучшим из людей» (durch die Edelsten und Besten der Menschen), стало почтенным и не имеет в глазах поэта (личности благородной) ничего «презренного и отпугивающего» (nichts verächtliches noch abschreckliches hat).

При чтении этого отрывка Жуковский не охватывает своей пометкой всей фразы. Ее заключительная часть о том, что слово «нищета» не может ассоциироваться в сознании поэта с понятием презрение — понятна Жуковскому-читателю и возражений не вызывает. Но согласиться с автором, что слово «нищета» стало понятием, достойным почтения, уважения, он, конечно, не может. Его собственный жизненный опыт это достаточно хорошо опровергал, заставляя написать в дневнике за 1805 год: «Желаю не нуждаться, Желаю чтобы я и матушка были не несчастны, имели все нужное». То есть при чтении «Послания...» поэт обращает внимание не только на сугубо эстетические проблемы, в нем поднимаемые, но и как обычно «применяет» читаемое к себе, к окружающей его действительности, сопоставляет личный жизненный опыт с отраженным в произведении.

Большая группа заметок Жуковского, выражающих несогласие, относится к рассуждениям Виланда о том большом труде, который затрачивает поэт на создание своих произведений. Мы уже обращали внимание на то, что при чтении «Агатона» (I, 135) Жуковский знаком вопроса отметил слова Гиппия о «бесконечных трудностях», преодолеваемых поэтами и художниками в процессе творчества. В определенной мере пометки в «Послании...» по смыслу близки этому знаку вопроса. Как свидетельствуют некоторые дневниковые записи Жуковского, он не сразу пришел к осознанию поэзии как труда, требующего от создателя большой предварительной подготовки по расширению своего кругозора, а потом тщательной отделки и выверки всех деталей созданного произведения. Нужно сказать, что сам поэт никогда не писал «легко», то есть никогда бы не смог утверждать, что стихотворение «вылилось единым духом». Однако, если рассматривать творчество Жуковского в целом, то нельзя не отметить, что количество правок и переделок в процессе создания произведений в расчете на стихотворную строку возрастает у него по мере его поэтического развития. И количество правок в нереводимых им баснях из Лафонтена и Флориана (1806 г.) значительно меньше, чем в рассмотренных нами выше 11 строфах «Оберона» (1811 г.) или «Двенадцати спящих девах» (1810—1817 гг.). А спустя три десятилетия в письме к И. И. Дмитриеву при посылке экземпляра «Ундины» 12 марта 1837 года поэт напишет: «И не должно думать, чтобы этим метром (гекзаметром.— Н. Р.), избавленным от рифм, было писать легко. Я знаю по опыту, как это трудно. Это Вы знаете

лучше меня, что именно то, что кажется простым, выпрыгнувшим прямо из головы на бумагу, стоит наибольшего труда. Это я теперь вижу из доставленных мне манускриптов Пушкина <...>. С каким трудом писал он свои легкие, летучие стихи! Нет строки, которая бы не была несколько раз перемарана» (IV, 631). То есть к осознанию правоты Виланда в вопросе о «бесконечных трудностях» поэта Жуковский пришел не сразу, очевидно, позднее того времени, когда им было прочтено виландовское произведение.

Как представляется автору «Послания...», одной из главных сложностей на поэтическом пути является не только невозможность согласить устремления художника-гения с потребностями толпы, но и почти неизбежное истощение таланта самого художника, которое вовсе не означает конца его жизненного пути. Человеческие силы не бесконечны, настанет время, когда «фантазия лишится своей волшебной силы» (*Fantasie ihrer Zauberkraft beraubt*). Это время может быть длительным (*Stunden, Tage, Monate, vielleicht ganze Jahre*) и очень остро переживаемым поэтом как человеком с творческим воображением и богатой фантазией, что способствует обостренности восприятия как в минуты счастья, так и в периоды потрясений. Умудренный опытом, пятидесятилетний Виланд не случайно пишет, обращаясь к молодому поэту: «*Man hat nicht gedacht...*». Не только адресат письма, но все начинающие авторы, вступающие на манящий их путь поэзии, не слишком задумываются о времени возможного творческого упадка. Молодой читатель Жуковский не составлял в данном случае исключения. Вот почему, как нам кажется, на с. 16 появляется волнистая вертикальная линия, относящаяся, кстати, не ко всей фразе немецкого автора, а только к первой ее части, к словам о возможном творческом оскудении художника. Тогда как ко второй части рассуждения, где Виланд говорит о том, что в силу своей природы фантазия способна не только увеличивать наши радости, но и наши беды, Жуковский-читатель подчеркивает не выделенные автором, но важные для понимания смысла фразы слова «*sehr vergrössert*».

Как нам представляется, две небольшие пометки, сделанные Жуковским на 10 странице I части «Послания...», интересные в двух аспектах. С одной стороны, они, как и все другие значки Жуковского-читателя, помогают нам понять характер восприятия им произведения, с другой — могут служить еще одним косвенным доказательством того, что произведение Виланда было прочитано поэтом в ранний период, не позднее 1808—1809 гг. Так, в числе примет, характерных для истинного таланта, автор «Послания...» называет свойственное художнику вечное недовольство собой, «трудность удовлетворить самого себя» (*diese Schwierigkeit sich selbst ein Genüge zu thun*) и душевную щедрость, проявляющуюся во внимательном отношении к произведениям собратьев по перу, при строго критическом отношении к своим собственным достижениям. Оба качества, по мнению Виланда, редко встречаются у поэтов.

Пометки Жуковского, выражающие неприятные этих положений, могут показаться странными: ведь широко известно, как внимательнo, как чутко относился поэт ко многим авторам, как охотно и самоотверженно защищал их интересы, как тщательно работал над отделкой собственных произведений, как внимательно прислушивался к замечаниям друзей. Но, видимо, эта душевная щедрость и творческая требовательность пришли к поэту не сразу. Так, 22 ноября 1810 г. он записывает в дневнике: «Прежде в голове моей была одна только мысль: надобно писать! <...>. Теперь главная мысль моя: надобно учиться и потом писать, и я час от часу становлюсь деятельнее, по крайней мере час от часу желаю быть деятельным. Я имею теперь довольно твердости, чтобы отступить назад и начать с начала <...>, дабы дойти до счастливого конца. Мысль, что я уже автор, меня портила и удерживала на ступени невежества»⁹². Значит, в 1810 году поэт сам признает, что его взгляд на себя, на свое творчество существенно изменился. Появившееся было чувство самоуспокоенности, довольства собой прошло. Теперь, в 1810 году, когда в дневнике поэта появилось это признание, ему, вероятно, уже не показались бы странными или спорными виландовские мысли о необходимости высокой требовательности поэта к своим созданиям. И вряд ли могло вызвать несогласие утверждение Виланда об умении истинного художника чутко улавливать прекрасное в трудах других в то время, когда в 1809 году он писал А. И. Тургеневу: «NB. По письму твоему, вижу, что ты не очень жалуешь Востокова. Грешишь, любезный друг; этот человек с истинным стихотворческим талантом. Я предсказываю, что он будет одним из хороших наших стихотворцев. Надобно ему только очистить слог. В его стихах виден человек с мыслями, с чувством, с воображением и наполненный духом древних. Желаю от всего сердца ему образования и успеха»⁹³.

Последнюю, причем самую обширную, группу пометок Жуковского в «Послании к молодому поэту» составляют вертикальные прямые линии, которые, как уже упоминалось, поэт обычно использовал там, где хотел выделить мысль, достойную того, чтобы быть выписанной. Таких помет в «Послании...» оказалось 22. Всегда ли Жуковский выполнял намерение и выписывал намеченные отрывки — достоверно утверждать трудно. Вернее всего, что не всегда. Однако сама цель подобных отметок, тем более столь обильных, как в данном виландовском произведении, определяла характер отбираемого материала. Приведем отмеченные поэтом части текста:

<...> Das Höchste, worauf Sie zählen können, sind Augenblicke von Gunst, kurze Aufbrausungen, von dem Vergnügen, das Sie uns diesen

⁹² Жуковский В. А. ПСС, т. XII, с. 139.

⁹³ Письма к А. И. Тургеневу, с. 50.

Augenblicken gemacht haben, veranlasst, und wofür man sie durch die Gelälligkeit, sich von Ihnen vergnügen zu lassen, überflüssig belohnt zu haben glaubt (XXIV, 20).

<...Высшее, на что Вы можете рассчитывать, есть мгновенное благосклонности, короткая вспышка, вызванная тем удовольствием, которое Вы нам в это мгновение доставляете и за что считайте себя с избытком вознагражденным любезным позволением развлекать нас>.

<...> Alle Ihre Anstrengungen, einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erreichen, sehen wir als Schuldigkeit an <...> (XXIV, 21).

<...Все Ваши усилия достичь высшей степени совершенства мы рассматриваем как обязанность...>

<...> Aber in der Musenkunst ist gerade das Widerspiel. Unter tausend Lesern hat kaum Einer einen deutlichen und bestimmten Begriff von den Schwierigkeiten und von dem Höchsten der Kunst. (XXIV, 21).

<...Но в поэзии — полная противоположность. Среди тысячи читателей едва ли есть один единственный с ясным и определенным представлением о трудностях и возвышенности искусства>.

<...> Aber vergessen Sie nicht, auch die ganze zarte Empfindlichkeit und Reizbarkeit einer poetischen Organisation mit dabey in Anschlag zu bringen (XXIV, 26).

<...Но не забудьте принять в расчет нежную чувствительность и возбудимость поэтической натуры>.

Ich sage nichts von den Begegnungen, die Sie von Autoren, Kunstverwandten, Kennern, Kunstrichter u. s. w. zu erwarten haben (XXIV, 27).

<Я не говорю о том, какое обращение ожидает Вас со стороны писателей, дилетантов, знатоков, рецензентов и т. д.>.

<...> ein Autor, sage ich, der ohne alle diese Hülfsmittel, <...> ohne der Agide der goldenen Mittelmässigkeit bedeckt zu seyn bloss durch eigenes Verdienst zum ruhigen Besitz eines unangefochtnen Eigenthums von Ruhm und Ansehen unter seinen Zeitgenossen gelangte, wäre eine noch viel grössere Seltenheit (XXIV, 28).

<...автор, говорю я, который без поддержки <...> и без покровительства этой золотой посредственности достиг только собственными заслугами спокойного обладания неприкосновенной собственностью славы и авторитета среди своих современников, был бы еще большей редкостью>.

Überhaupt, wenn ein ausgebreiteter entschiedener Ruhm und die damit verbundenen Vortheile das Ziel sind, vornach Sie laufen: so machen Sie Sich in Zeiten gefällt, alle nur ersinnlichen Hindernisse in Ihrem Wege zu finden <...> (XXIV, 29).

<Вообще, когда несомненно расточительная слава и связанные с ней выгоды Вас покинут, будьте готовы встретить на своем пути все мыслимые препятствия...>.

Bey uns, fürchte ich, ist's just umgekehrt: der schmale Pfad über den Helikon ist ordentlicher Weise der gerade Weg in die Arme der lumpigen Göttin welcher Horaz entfliehen wollte (XXIV, 30).

<Боюсь, что у нас все как раз наоборот: узкая тропа через Геликон есть действительный способ прямого пути в объятия пищей богине, от которой хотел бежать Гораций>.

<...> und da Sie ohnehin grosse Anlage zur Philosophie des Aristippus haben, und nicht sehr geneigt scheinen, was auch dabey zu gewinnen wäre, viel Weihrauch an die Götter der Erde, oder diejenigen die ihre Gnader

austeilen, zu verschwenden; so untersuchen Sie Sich selbst genau, ob Sie im Schoosse Ihrer lieben Muse allenfall auch bey einer Mahlzeit von Kartoffeln und Brunnenwasser glücklich seyn können? (XXIV, 31).

<...а так как Вы и без того не имеете большой склонности к философии Аристиппа и не кажетесь слишком склонным (что, впрочем, было бы полезно) расточать фимиами земным богам или тем, кто достоин их милости, то испытайте сами себя, сможете ли быть счастливы в лоне Ваших любимых Муз, даже имея на обед только картофель и родниковую воду>.

<...> so versprechen Sie mir mit Mund und Hand <...>niemals in Ihrem Leben <...> Sich über den Neid Ihrer Nebenbuhler und Zunftgenossen, über die Gleichgültigkeit der Grossen, und über den Undank des Publikums zu beschweren (XXIV, 31).

<...так поклянитесь мне <...> ниногда в своей жизни не жаловаться ни на зависть Ваших соперников и сотоварищей, ни на равнодушие великих и неблагодарность публики>.

Die Natur der Sache bringt es mit sich, dass für den blossen Liebhaber, in Werken des Witzes, des Geschmacks und der Kunst, immer viel verloren geht. Aber darum ist doch das Publikum weder ungerecht gegen vorzügliche Schriftsteller, noch ohne Gefühl für den Werth der Meisterstücke der Musenkunst (XXIV, 33).

<Природа вещей такова, что для простых читателей в произведениях всегда утрачивается многое из остроты, сочности и изящества. Но это не значит, что публика несправедлива к превосходным писателям и лишена ощущения ценности подлинных произведений искусства>.

<...>Lassen Sie es also nur nicht an Sich selbst fehlen, mein junger Freund! Verdienen Sie den öffentlichen Beyfall, er wird Ihnen nicht versagt werden. Spannen Sie alle Ihre Segel auf, erheben Sie sich über die Menge, und bereichern Sie, unzufrieden mit einem gemeinen Preise, unsere Litteratur durch Werke, die, anstatt nur auf einen Augenblick zu ergötzen, sich der ganzen Seele des Lesers bemächtigen, alle Organen seiner Empfindung ins Spiel setzen, seine Einbildungskraft erwärmen, bezaubern und in unterbrochener Täuschung erhalten, seinem Geiste Nahrung und seinem Herzen den süsßen Genuss seiner besten Gefühle, seinem moralischen Sinnes, seiner Theilnehmung an andrer Leiden und Freuden, seiner Bewunderung für alles was edel, schön und gross in der Menschheit ist, gewähren — und verlassen Sie Sich darauf, das Publikum wird Ihnen so viel Dank dafür wissen als Sie billiger Weise nur immer verlangen können (XXIV, 34—35).

<...Только не отказывайтесь ни от чего сами, мой юный друг! Заслужите всеобщий успех у публики, и он Вам никогда не откажет. Поднимите свой парус, возвысьтесь над толпой и, будучи недовольны всеобщей хвалой, обогатите нашу литературу произведениями, которые вместо одного мгновения наслаждения могли бы завладеть всей душой читателя, привести в движение все органы его чувств, зажечь его воображение, дать пищу его духу, а его сердцу наслаждение его лучшими чувствами, очаровать и держать в непрерывном заблуждении, удовлетворять его моральному чувству, его способности сочувствовать другим страданиям и радостям, его преклонению перед всем благородным, прекрасным и возвышенным в человечестве — и можете быть уверены, что публика будет Вам так благодарна, как этого можно справедливым образом пожелать>.

<...> In allen nur ersinnlichen Lebensarten und Umständen ist das menschliche Leben mit mancherley wirklichen, eingebildeten und selbstgemachten Plagen umfangen <...> (XXIV, 35).

<...Во всех мыслимых случаях и обстоятельствах человеческая жизнь окружена различными подлинными, мнимыми и искусственно создаваемыми мучениями...>

<...> Von meiner Jugend an habe ich die Kunst mehr geliebt als was man Ruhm und Glück nennt <...> (XXIV, 36).

<...С юных лет я больше любил искусство, нежели то, что называют славой и счастьем...>

<...> Aber ich würde mir ein Verdienst beylegen, an welches ich kein Anspruch zu machen habe, wenn ich leugnen wollte: dass ich, indem ich den grössten Theil meines Lebens im Dienste der Musen zugebracht, mehr für mich selbst als für andere gethan habe <...> (XXIV, 36).

<...Но я бы присвоил себе заслуги, на которые не имею права, если бы пожелал опспорить, что я, в то время как большую часть своей жизни провел в служении Музам, делал для самого себя больше, чем для других...>

<...> eine Quelle von Glückseligkeit in Ihrem Innern springt, die Ihnen jeden Kummer des Lebens versüssen, den Genuss seiner besten Freuden verdoppeln, und, auch wenn sie zu versiegen anfängt, zum Labsal in den Tagen, die uns nicht gefallen, wenigstens noch einzelne Nektartropfen für Sie übrig haben wird (XXIV, 38).

<...источник блаженства бьется в Вашей груди, он усладит горести Вашей жизни, удвоит наслаждение лучших Ваших радостей и, когда он начнет иссякать, для услады в дни, которые нас не радуют, он оставит для Вас по крайней мере несколько капель нектара.>

<...> «Wer wird sich, sagen Sie, von einer Profession, wozu er sich berufen fühlt, durch Umstände abschrecken lassen, die aus der Natur und den Verhältnissen des menschlichen Lebens notwendig entspringen, die ihr mit allen andern Professionen gemein sind, und durch standhaftes Ausharren, kluges Betragen und unablässiges Fortstreben nach Vollkommenheit, gleichwohl vielleicht überwunden werden können?» (S. VI, 234).

<...«Но кто же,— скажете Вы,— испугается сложностей профессии, к которой чувствует себя призванным, сложностей, которые необходимо вытекают из природы, из отношений человеческой жизни, сложностей, которые свойственны ей, как и другим профессиям, и которые могут быть побеждены постоянным упорством, умным поведением и непрерывным стремлением вперед к совершенству?»>.

Ihre Furcht vor den innerlichen Schwierigkeiten der poetischen Kunst, ist eine heilsame Furcht, wovon ich allen angehenden Dichtern ein grosses Mass wünschen möchte (S. VI, 237).

<Ваш страх пред трудностями поэтического искусства есть целительный страх, большую долю которого я хотел бы пожелать всем нашим начинающим поэтам.>

Wehe dem Dichter, der seine Kunst nicht mehr liebt als — seine Bequemlichkeit! der seine poetischen Sünden mit einer vorgeblichen poetischen Locens zu beschönigen glaubt, und uns mit Entschuldigungen abfertigt, wo er uns mit Schönheiten befriedigen solltet! (S. VI, 238).

<...Горе тому поэту, который свое искусство любит меньше, чем свой комфорт, который думает извинить свои поэтические грехи своим мнимым поэтическим правом и отделяется от нас извинениями там, где должен был удивлять красотами.>

<...> kurz, nur physische Unmöglichkeit, oder das grosse Gesetz der Kunst selbst, welches uns zuweilen befiehet, einen höhern Zweck den gerin-

gern wissentlich aufzuopfern — dies allein und nichts anders kann einen Dichter wegen irgend einer Beleidigung rechtfertigen, die er einem Ohre zufügt (S. VI, 239—240).

<...короче, только физическая невозможность или великий закон самого искусства, повелевающий нам остановиться, пожертвовать высшей цели низшей, только это (и ничто другое) может оправдать поэта в каком-либо оскорблении, которое он причинит уху...>

Jede Sprache ist der Organisation, der Lage, dem Genie und Charakter der Nation, von welcher sie gebildet worden ist, angemessen — und die Deutsche trägt die Spuren des allgemeinen Charakters, woran man einen Deutschen... von einem Franzosen, Italiäner, Spanier, Engländer u. s. w. sogleich unterscheiden kann, auf eine sehr merkliche Wesen. (S. VI, 253).

<Каждый язык соответствует организации, положению, гению и характеру нации, которой он создан, и немецкий носит на себе следы всеобщего характера, которыми немец очевидным образом отличается от француза, итальянца, испанца, англичанина и т. д.>

Большая часть отмеченных отрывков может быть объединена общей темой. Это своего рода завет, наставление поэту. Не общий разговор о том, какими качествами души и характера должен обладать *всякий, претендующий на звание поэта*, но программа действий для того, кто волею судьбы уже стал таковым, избрал свой путь.

Отказавшись признать правомерность противопоставления поэта и толпы, Жуковский-читатель сосредоточивает внимание на существовании определенных положительных связей между творцом и окружающим его обществом. Так, отчеркнув вертикальной чертой как очень важную фразу, что поэт должен считать себя удовлетворенным, если общество проявило к нему хоть незначительный интерес, «позволив развлекать себя» (с. 20), Жуковский-читатель как бы утверждает существование зависимости поэта от своих читателей, уже само внимание которых к произведениям, им созданным, есть своего рода «награда за труды». Усилия поэта, направляемые на достижение отточенности, совершенности формы произведений, рассматриваются как обязанность поэта, а не как особая заслуга, выделяющая его из ряда других поэтов (с. 21).

В жизни художника, особенно того, который без поддержки и покровительства (что бывает редко), только с помощью усилий и собственных заслуг достиг славы и авторитета среди современников (с. 28), будет немало трудностей. Это и далеко не полное понимание со стороны читающей публики (с. 21—22), и бесцеремонное, часто несправедливое обращение со стороны других писателей, дилетантов, знатоков и рецензентов (с. 27), порою больно задевающее нежную и чувствительную душу (с. 26), и возможные «объятия нищей богини» (с. 30), тем более вероятные, что истинный художник не склонен «расточать фимиам земным богам или тем, кто удостоен их милости» (viel Weilrauch an die Götter der Erde, oder die jenigen die ihre Gnaden austeilten, zu verschwenden).

Особенно много препятствий окажется на стезе поэта в случае, если он переживет свою славу (с. 29). Но жизненные удары следует принимать как неизбежные и «не жаловаться ни на зависть соперников и сотоварищей, ни на равнодушие великих и неблагодарность публики» (с. 31). К превратностям судьбы следует относиться спокойно, понимая, что мученья, терзающие человека, бывают не только подлинными, но и мнимыми, и даже нами самими создаваемыми (selbstgemachten). Да и обижаться на невнимание публики вообще нет оснований. Не каждый читатель может уловить в произведении все его художественные тонкости, и, как справедливо пишет Виланд, «природа вещей такова, что для простых читателей в произведениях всегда утрачивается многое из остроты, сочности и изящества. Но это не значит, что публика несправедлива к превосходным писателям и лишена ощущения ценности подлинных произведений искусства» (с. 33).

А если публика не глуха к произведениям искусства, не лишена ощущения подлинной их ценности, то задача поэта — сделать все для пробуждения в человеке его лучших качеств: высокой нравственности, способности сочувствовать другим, откликаться на все прекрасное и благородное, то есть воспитывать в читателях те свойства души, которые в высшей степени должны быть свойственны поэту как личности и о которых автор «Послания...» говорил в самом начале своих рассуждений. И хотя, как может показаться на первый взгляд, здесь автор вновь обращается к поэту, призывая его «возвыситься над толпой» (erheben Sie sich über die Menge), речь уже идет о ином возвышении. Это не взгляд свысока, не род презрения, о котором говорилось выше и с чем не мог согласиться Жуковский-читатель. Здесь Виланд говорит об умении поэта возвыситься над личными обидами, над завистью соперников, над равнодушием части публики, которая не всегда способна уловить все тонкости и достоинства произведения искусства, возвыситься над всеобщей хвалой, которая может также достаться в удел поэту, но которая также не всегда свидетельствует о полном и глубоком понимании всей остроты, сочности и изящества произведения.

Виланд советует поэту не пренебрегать возможным завоеванием всеобщего успеха, а использовать его для того, чтобы оказать влияние на читателей. И если поэту удастся создать произведения, которые будут способны завладеть всей душой читателя, он будет вознагражден признательностью благодарной публики. И Жуковский при чтении «Послания...» на с. 34—35 отмечает обширный отрывок, касающийся этих рассуждений: «Только не отказывайтесь ни от чего сами, мой юный друг! Заслужите всеобщий успех у публики, и он Вам никогда не откажет <...>. Обогатите нашу литературу произведениями, которые вместо одного мгновения наслаждения могли бы завладеть всей душой читателя, привести в движение все органы его чувств, зажечь его вообра-

жепне, дать пищу его духу, а его сердцу наслаждение его лучшими чувствами, очаровать и держать в непрерывном заблуждении, удовлетворять его моральному чувству, его способности сочувствовать другим страданиям и радостям, его преклонению перед всем благородным, прекрасным и возвышенным в человечестве — и можете быть уверены, что публика будет Вам так благодарна, как этого можно справедливим образом пожелать».

Вся деятельность Жуковского-поэта, Жуковского-редактора «Вестника Европы», Жуковского-составителя «Собрания лучших стихотворений российских», адресованного людям «не весьма богатым» и не имеющим возможности приобрести «собрание всех сочинений русских поэтов каждого порознь»⁹⁴, была направлена к одной цели: оказать благотворное, облагораживающее влияние на душу читателей. Но если во второй половине августа 1805 года Жуковский писал А. И. Тургеневу: «Мы можем быть полезны пером своим не для всех, но для некоторых, кто захочет нас понять»⁹⁵, то десятью годами позднее, обращаясь к тому же адресату, говоря о своем стремлении стать «русским поэтом в благородном смысле сего имени», он уже будет утверждать: «Поэзия час от часу становится для меня чем-то возвышенным ... Не надобно думать, что она только забава воображения! Этим она может быть только для петербургского света. Но она должна иметь влияние на душу всего народа, и она будет иметь это благотворное влияние, если поэт обратит свой дар к этой цели. Поэзия принадлежит к народному воспитанию. И дай бог в течение жизни сделать хоть шаг к этой прекрасной цели. Иметь ее позволено <...>. Это стремление всегда будет в душе моей. Работать с такой целью есть счастье <...>». Это написано в личном письме от 21 октября 1816 года, в период, когда процесс поисков места в жизни, процесс становления личности Жуковского фактически закончился. И можно не сомневаться, Виланд с его «Посланием к молодому поэту» сыграл определенную роль в смысле осознания поэтом своего места в жизни и своей цели в поэзии.

Разговор о высоких целях, к которым должен стремиться поэт при создании своих произведений, продолжается Виландом и во второй части «Послания...». Но здесь автор переходит от общих вопросов творчества к более конкретным рекомендациям. В частности, автор многократно подчеркивает, что высокие идеи и гуманные мысли должны воплощаться в подлинно поэтической форме. И если в первой части «Послания...» речь шла о том, что все усилия поэта достичь «высшей степени совершенства» есть его обязанность, за которую он не в праве требовать от общества особого к себе внимания и благодарности, то во второй части эта

⁹⁴ Письма к А. И. Тургеневу, с. 48. (Письмо от 8 января 1806 г.).

⁹⁵ Там же, с. 4.

тема вообще не связана с проблемой взаимоотношения поэта и толпы. Автор как бы переходит к профессиональному разговору поэта с поэтом, говорит с ним как мастер, гордящийся своим искусством, с другим мастером, которому он свое искусство завещает. «Горе тому поэту,— пишет Виланд и отмечает для себя Жуковский,— который свое искусство любит меньше чем свой комфорт, который думает извинить свои поэтические грехи своим мнимым поэтическим правом и отделяется от нас извинениями там, где должен был удивлять красотами <...> только физическая невозможность или великий закон самого искусства, повелевающий нам остановиться, пожертвовать высшей цели низшей, только это (и ничто другое) может оправдать Поэта в каком-либо оскорблении, которое он причиняет уху <...>» (VI, 238, 239—240).

Достичь совершенства трудно. Но ни автора, ни его адресата, ни Жуковского-читателя (который в это время тоже был молодым поэтом, и, совершенно естественно многие рассуждения Виланда должен был сопоставлять со своими взглядами) эти трудности не пугают: «Но кто же <...> испугается сложности профессии, к которой чувствует себя призванным? <...>» (VI, 237). «Целительный страх» (eine heilsame Furcht), который испытывает молодой поэт, принося свои первые произведения на суд толпы или суд мастера,— залог его будущего совершенства.

И еще одна дорогая для автора «Послания...» мысль сочувственно воспринята русским читателем. Это мысль о том, что источником наслаждения художника (в значительно большей мере, чем всеобщее признание и слава) является сам процесс творчества, само искусство, которому он, автор, предан с юных лет. Поэтому, веря в правильность избранного юным другом пути, Виланд выражает надежду, что даже в самые трудные для поэта дни он будет находить утешение и отраду в своем любимом деле. Верит в это и молодой читатель «Послания...», который, выразив несколько раньше сомнение относительно возможного оскудения поэтического таланта в будущем, охотно принимает, очеркивает как важную, интересную и достойную выписки заключительную тираду из первой части произведения: «<...> источник блаженства бьется в Вашей груди, он усладит горести Вашей жизни, удвоит наслаждение лучших Ваших радостей и, когда он начнет иссякать, для услады в дни, которые нас не радуют, он оставит для Вас по крайней мере несколько капель нектара» (с. 38).

Последней, заключительной пометой в тексте обеих частей «Послания...» является очеркнутая на 253 странице VI тома приложений фраза о том, что «каждый язык соответствует организации, положению, гению и характеру нации, которой он создан...». На этом пометки Жуковского в произведении Виланда заканчиваются. Судя по всему, конкретные советы Виланда немецкому поэту, касающиеся особенностей немецкого языка, немец-

кого стиха и т. д., русского поэта не особенно заинтересовали⁹⁶.

Итак, нами рассмотрены пометы и маргиналии В. А. Жуковского лишь в трех, достаточно известных произведениях Виланда — в «Обероне», «Агатоне» и «Послании к молодому поэту». Как нам представляется, даже эта незначительная часть материалов библиотеки Жуковского, сохранившая на своих страницах следы чтения ее владельца, в какой-то мере может способствовать углублению наших знаний о характере общественных, эстетических и поэтических интересов и замыслов поэта, а также дать определенное представление о влиянии, которое оказывали произведения немецких просветителей, в частности Виланда, на формирование взглядов молодых деятелей русской культуры начала XIX века.

⁹⁶ Нельзя не отметить, что подобным же образом в будущем Жуковский прочитает и статью Гердера «Об Оссиане и песнях древних народов», в которой поэт внимательно, с пометками изучает те разделы работы, где речь идет об общих, могущих быть интересными и для изучения русского народного творчества проблемах, о типах поэтического творчества и т. д., но оставляет без внимания все конкретные рассуждения Гердера об особенностях древних английских и немецких песен, то есть вопросы, относящиеся к частным национальным литературам. См. об этом нашу работу «Жуковский—читатель и переводчик Гердера». — БЖ, ч. I.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ БАЙРОНА

Вопрос о соотношении поэтических систем Байрона и Жуковского был поставлен Пушкиным в его оценке перевода поэмы «Шильонский узник»: «Перевод Жуковского est un tour de force. Злодей! в бореньях с трудностью силач необычайный! должно быть Байроном, чтобы выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтобы это перевыразить»¹. На близость Жуковского к Байрону в переводе поэмы указал Белинский: «Но — странное дело! — наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии! «Шильонский узник» Байрона передан Жуковским на русский язык стихами, отзывающимися в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову...»². Теоретическое обоснование проблемы влияния Байрона на русскую литературу дано в фундаментальном труде В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин». И вместе с тем проблема воздействия байроновской поэзии на мироощущение и творчество Жуковского во многих аспектах остается недостаточно исследованной. Вопрос об общности и различии мировосприятия Байрона и Жуковского, их философской и эстетической позиции получает спорное или негативное толкование как процесс отталкивания консервативно настроенного Жуковского от Байрона³.

Исследователи этой проблемы располагают кроме собственно переводов Жуковского из Байрона («Песня», 1820 г., «Шильонский узник», 1821—1822 гг.) черновиками, богатейшей перепиской А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева, В. А. Жуков-

¹ Пушкин А. С. — Полн. собр. соч., т. XIII, 1937, с. 45.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 209.

³ Маслов В. И. Начальный период байронизма в России. Киев, 1915, с. 23—24; Бродский Н. Байрон в русской литературе. — Литературный критик, 1938, кн. IV, с. 116; Демурова Н. О переводах Байрона в России. — В кн.: Выгор. Selections. М., 1973, с. 430.

ского, А. А. Бестужева-Марлинского, Д. Н. Блудова и других, запечатлевшей глубокий и многообразный интерес поколения 20-х и 30-х годов XIX века к Байрону. В этом ряду источников бесценный материал представляют книги Байрона в библиотеке Жуковского, хранящейся в Томске. Они позволяют уяснить некоторые аспекты сложной проблемы взаимодействия поэтических систем Жуковского и Байрона.

В библиотеке Жуковского представлены следующие книги: «Манфред» с параллельными английским и немецким текстами (1819 года издания);

«Гяур» на немецком языке (1819);

«Паризина» в переводе Вердеревского (1827);

Полное собрание сочинений Байрона на французском языке (1827—1830); «Гибель Сеннахериба» — в сборнике: «Английские экстракты из классических авторов» (1829);

Фрагмент от 17 июня 1816 г., в кн. «Вампир», пер. П. К. <иреевского> (1828);

«Паломничество Чайльд Гарольда» на немецком языке (1836);

«Мемуары Байрона» на французском языке (1830—1831).

В числе книг, списанных по акту в 1930 году, значится «Лара» (1814)⁴.

Пометы содержатся в четырех книгах. Маленький горизонтальной линией отмечено заглавие «Гибель Сеннахериба». В «Манфреде» простым карандашом проведены вертикальные линии, отметившие монологи героя и заклинание духа. Многочисленные отчеркивания карандашом вертикально вдоль строф, а также записи на полях и обложках сделаны во 2 и 3 томах полного собрания сочинений.

Хронология изданий байроновских книг в библиотеке Жуковского позволяет говорить о длительности интереса поэта к личности и творчеству Байрона. Первая книга датируется 1814 годом. Пометки же в парижском издании полного собрания сочинений 1827—1830 гг. свидетельствуют о неослабевающем внимании Жуковского к Байрону и в 30-е годы, когда волна всеобщего восторга и интереса к творчеству английского романтика в русской литературе уже шла на убыль.

Содержание помет помогает уяснить характер интереса Жуковского к творчеству Байрона и эволюции его в связи с развитием самого поэта.

⁴ Byron G. G. N. and Rogers S. Lara.—Jacqueline. London, 1814. Byron G. G. Manfred. A tragedy. Leipzig, 1819; Der Gauer. Bruchstück einer türkischen Erzählung. Belrin, 1819; Oeuvres completes. 6-ème ed., Paris, 1827—1830, tt. 1—20; Ritter Harold's Pilgerfahrt. Stuttgart, 1836. The destruction of Sennacherib.—В кн.: Warrand S. English extracts from the best classical authors. Paris, 1829, Memoires. Publiés par Th. Moore. Bruxelles, 1830—1831, tt. 1—5.

Первый этап чтения и увлечения поэзией Байрона Жуковским относится к 1819 году⁵, когда были созданы произведения, отмеченные печатью байронизма: элегия «На кончину её величества, королевы Виртембергской», баллада «Узник», «Отчет о Луне», «Невыразимое» и другие. Пометы, сохранившиеся в «Манфреде», необычайно характерны. Чтение этой книги можно предположительно датировать летом 1819 года на основании письма А. И. Тургенева П. А. Вяземскому от 13 августа 1819 года: «По ночам наслаждался Жуковским <...>. По всем признакам он точно воскресает, и гений воскресения его есть Вугоп, да и отдых в пользу <...>. Я восхищался уродливым произведением Байрона: «Манфред», трагедия. Жуковский хочет выкрасть из нее лучшее»⁶. В центре внимания Жуковского оказывается философское осмысление проблемы личности, определение её места и назначения в огромном мире. Один из главных мотивов «Манфреда», окрашенных философским пессимизмом, мотив отчуждения и разочарования, ярко проявившийся и в предшествующих произведениях, находит отклик в творчестве Жуковского. Философским пессимизмом окрашена элегия «На кончину её величества, королевы Виртембергской», несущая на себе печать чтения IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда».

Философия скорби и пессимизма выразилась в драматическом углублении концепции героя в балладе «Узник», начатой еще в 1814 году⁷, но завершенной в ноябре 1819 года не без влияния байроновского «Манфреда». Но пессимистический пересмотр просветительских идеалов сочетался у Байрона с неистребимым доверием к самой природе человеческой личности, с утверждением торжества духовного общения людей над всеми обстоятельствами. Этот заряд просветительского оптимизма выразился в мощной стихии проникновенного лиризма в отмеченном Жуковским обращении Манфреда к своей возлюбленной, Астарте. Образ звезды, мотив поисков прекрасного становится центром завершаемой в 1819 году части «Узника», одушевляет другие стихотворения Жуковского 1819—1821 годов, создавая в совокупности концепцию жизнеутверждения, противоречиво сочетавшуюся с философией скорби и пессимизма.

Уже в «Манфреде», как и в III песне «Паломничества Чайльд Гарольда», и в «Шильонском узнике» у Байрона, наряду с возвышением гордой и одинокой личности совершенно определенно намечается тенденция критического осмысления этой личности. В этом, в частности, смысл отмеченного Жуковским «Заклинания». В конце предпоследней строфы:

⁵ Вольпе Ц. Комментарий в кн.: Жуковский В. А. Стихотворения. 1939, т. 1, с. 402—403.

⁶ Остафьевский архив. Спб., 1899, т. 1, с. 286.

⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, лл. 37, 38.

By thy cold breast and serpent smile,
By the unfathom'd gulfs of guile,
By that most seeming virtuous eye,
By thy shut soul's hypocrisy;
By the perfection of thine art
Which pass'd for human thine own heart;
By thy delight in others' pain,
And by thy brotherhood of Cain,
I call upon theend and compel,
Thyself to be thy proper Hell! ⁸

Лицемерьем твоим,
Сердцем жестким и сухим,
Лживой нежностью очей,
Злобой, скрытою под ней,
Равнодушным безучастьем
К братским горестям, несчастьям
И умением свой яд,
Свой зменно-жадный взгляд
Глубоко сокрыть в себя —
Проклинаю я тебя! ⁹

Жуковский делает запись: Ch<ilde>H<arold>. В Манфреде Жуковский увидел отражение другого героя и отметил авторское отношение к ним. Образом своего героя в балладе «Узник», разочарованного и несчастного, но лишённого черт эгоизма, Жуковский усиливает отмеченную новую тенденцию и начинает в русской литературе критику индивидуализма и эгоизма традиционно понимаемого байроновского героя.

Отчеркнутые монологи Манфреда, обращенные к природе-Матери, к солнцу, горам, обнаруживают, что русскому поэту-романтику необычайно близкой оказалась пантеистическая концепция природы Байрона. Жуковский не разделял мятежного бунтарства байроновского героя, но его поэзии была глубоко созвучна устремленность к могучей природе, воплощающей представление о гармонии и полноте великих сил мира. Байроновский пантеизм находит отзвук в пейзажах Жуковского 1819 года, в частности, в «Первом отчете о Луне», где нарушено единодержавие элегического образа луны и в пейзаж полноправно входит «гордое» Солнце, «властвует и небом и землей». Философский пантеизм Жуковского высшее выражение получает в стихотворении «Невыразимое», создававшемся как часть «Первого отчета о Луне» ¹⁰.

Непосредственно с пантеистическим осмыслением природы у Байрона связана поэтизация образа Древнего Рима и Италии. Жуковский отмечает монолог Манфреда в III акте, передающий чувство восторга перед «спокойной, грустной красотой» «среди развалин Колизея», «останков царственного Рима». Этот монолог представляет собой вариацию из IV песни «Паломничества Чайльд

⁸ В у г о n G. G. N. Manfred. Leipzig, 1819, с. 42.

⁹ Перевод И. Бунина. Цит. по изд. Байрон. Собрание сочинений в трех томах. М., 1974, т. II, с. 48.

¹⁰ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, лл. 8 (об.) — 10 (об.), 11; ед. хр. 26, л. 45.

Гарольда». Тема утраченной красоты «золотого века» человечества, гуманизма Италии волнует Жуковского. Не случайно в списке 1819 года о задуманных произведениях, сделанном на листе с черновым вариантом элегии «На кончину ее величества, королевы Виртембергской», значится: «Элегия на разв<алинах> Рима»¹¹.

Таким образом, чтение «Манфреда» в 1819 году обнаруживает большой интерес русского поэта к философским и эстетическим принципам Байрона. Творческое осмысление поэтического наследия имело исключительно большое значение как этап на пути к переводам из Байрона, которые обнаружили близость их философского и поэтического мироощущения. Не принимая революционности Байрона, Жуковский чутко уловил и «перевыразил» для русского читателя просветительской пафос свободолюбия, который сочетался с пессимистическими раздумьями о судьбе человека в мире.

Библиотека располагает материалами, позволяющими, как нам представляется, говорить о новом этапе обращения поэта к Байрону в начале 30-х годов. Содержание второго и третьего томов полного собрания сочинений Байрона представляет собой прозаический перевод I—III и IV песен «Паломничества Чайльд Гарольда».

На основании содержания записей Жуковского можно довольно точно определить время чтения этих книг. На верхней обложке III тома простым карандашом сделана запись:

Леман
Куда течешь?
Там за этими горами.
Здесь Альпы.
Веди меня
Ты к ней — Италия.

Флоренция
Латнум
Рим
Неаполь
Ливурно¹²

«Леман» и «Италия» определяют координаты и время записи. 21 (3) сентября 1831 года Жуковский добрался до Веверы на берегу Женевского озера (Леман). Позади было прощание с А. И. Тургеневым в Ганновере, откуда тот отправился в Италию. После немецких вод Жуковский прибыл в Швейцарию на лечение виноградом, и уже 5 октября н. с. он сообщил в письме к Тургеневу о своем решении приехать к другу в Италию: «В начале Ноября я перееду Альпы; отправлюсь сначала в Милан через Симплон; оттуда в Геную; из Генуи через Ливорно во Флоренцию, где я буду, вероятно, в конце Ноября»¹³. Именно эти планы запечатлела

¹¹ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, л. 45.

¹² Вугон G. G. N. Oeuvres complètes. Paris, 1827, t. 3. Верхняя обложка.

¹³ Письма к А. И. Тургеневу, с. 265—266.

запись. Последняя строка, написанная отдельно от текста, «Ливурно», — название города, где была похоронена А. А. Воейкова и где, по просьбе поэта, на её могиле Тургенев положит «простую, мраморную доску с надписью, высеченной в камне»¹⁴. Но обстоятельства изменились: вернулась болезнь, и перед Жуковским встала дилемма. «Нерешимость: оставаться, или нет. Остаться согласнее с целью, полное спокойствие, приготовление к возвращению, краткость возвратного пути, но в то же время раскаяние о потере Италии. Ехать: усталость от дороги, беспокойство на месте пребывания от желания видеть; но вместе с тем прелесть Италии, наслаждение тем, что не возвратишь никогда, утратив теперь. Как решаться?»¹⁵.

Эта запись сделана в дневнике 29(11) сентября; через 20 дней 19(31) октября Жуковский откажется от поездки, а 6 ноября н. с. отправит письмо с новой надеждой на путешествие по Италии: «Если поеду, то не далее Рима, и все путешествие продолжится Декабрь, Генварь, Февраль и Март. В Апреле надобно будет повернуть оглобли и ехать прямо в Вельбах»¹⁶. Эти планы повторены в расписании ближайших месяцев и каждого дня на странице 146 третьего тома:

<u>Д<екабрь> Г<енварь> Ф<евраль></u>	<u>М<арт> А<прель></u>
п<утешествие>	В<еликий> К<нязь>
6 } раб<ота>	
7 } раб<ота>	
8 } зав<трак>	
9 } зав<трак>	
10 } раб<ота>	
11 } раб<ота>	
12 } раб<ота>	
1 } прог<улка>	
2 } прог<улка>	
3 } раб<ота>	
4 } раб<ота>	
$\frac{1}{2}$ 5 об<ед>	
$\frac{1}{2}$ 5 } от<дых>	
6 } от<дых>	
$\frac{1}{2}$ 7 } от<дых>	

¹⁴ Там же, с. 266.

¹⁵ Дневники, с. 243.

¹⁶ Письма к А. И. Тургеневу, с. 268.

$$\frac{1}{2} 7 \text{ с} < \text{он} >$$

$$\left. \begin{array}{l} 8 \\ 9 \\ 10 \end{array} \right\} \text{чт} < \text{сние} >$$

Таким образом, чтение II и III томов можно датировать периодом времени, начиная с 21 сентября (3 октября) 1832 года. Чтение и осмысление могло продолжаться вплоть до конца 1832 года. Так, на 248 странице II тома сделаны подсчеты:

$$\begin{array}{r} 13 \\ \underline{180} \\ 1040 \end{array} \qquad \begin{array}{r} 400 \\ 6 \end{array}$$

Эти подсчеты могут означать количество строк задуманного большого произведения. Подсчитанный размер строф и строк соответствует будущему замыслу «Наля и Дамайнти», перевод которого начался 3 декабря 1832 года¹⁷.

Характерно, что ни в известных письмах Жуковского, ни в дневниках 1832 года не сохранилось упоминания о чтении Байрона, в то время как отмечено чтение Гете, Шиллера, Руссо, Менцеля, Уланда, мемуаров Людовика XVIII. Трудно представить, чтобы Жуковский, проштудировавший III и IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда», набросавший перевод одной из строф, мог забыть или пренебречь этим чтением. Помнил же он о «Бейроновой надписи» в Шильоне¹⁸. Скорее можно предположить, что эти книги, к тому же малого формата, могли сопровождать его во время пеших путешествий и быть записными книжками, его постоянным чтением.

Причин интереса Жуковского к Байрону осенью 1832 года было много. Во-первых, он оказался в Швейцарии, в тех местах, которые были овеяны для него именем Байрона, где 11 лет назад под впечатлением его поэмы и посещения Шильонского замка был начат перевод «Шильонского узника». Позже, 27 января (8 февраля) 1833 года, поэт писал И. И. Козлову, с которым были связаны воспоминания о чтении Байрона в Петербурге 15 лет назад: «Мой дом в поэтическом месте, на самом берегу Женевского озера, на краю Симплонской дороги: впереди Савойские горы и Мельерские утесы, слева Монтре на высоте и Шильон на водах, справа Кларан и Веве. Эти имена напоминают тебе и Руссо, и Юлию, и Байрона. Для меня красноречивы только следы последнего: в Шильоне, на Бониваровом столбе, вырезано его имя, а в Кларане у самой дороги находится простой крестьянский дом, в котором Байрон провел несколько дней и из которого он ездил

¹⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 37, л. 13. См. об этом: Бумаги Жуковского, с. 103—104.

¹⁸ Дневники, с. 250.

в Шильон». И через несколько строк: «По той дороге, по которой, вероятно, гулял здесь Байрон, хожу я каждый день, или влево от моего дома к Шильону, или вправо через Кларан и Веве»¹⁹.

В дневнике 1832 года запечатлены эти частые прогулки в Шильон, постоянно напоминавшие Жуковскому о Байроне. Вновь он наслаждается красотой швейцарской природы и подчеркивает в III песне «Паломничества Чайльд Гарольда» описания дивных ночей. В дневнике он фиксирует детали и впечатления, как бы следуя за Байроном: «Прелестная лунная ночь. <...> Звезды между листьями, и озеро, и горы, и небо. <...> Вид на Вильнев и блестящее озеро. С другой стороны светлая терраса, тени тополей, темная стена, из-за нее тополи; озеро темное, полоса тумана, огонек на савойской стороне», «прогулка по берегу озера, чудесное освещение при облачном небе. Синева гор. Волшебный мир в Валлийской долине»²⁰.

В связи с подготовкой к путешествию по Италии Жуковский читает литературу о ней. Об этом он писал еще 26 августа (7 сентября) Великому Князю из Франкфурта-на-Майне: «Отдыхал, читая книги, приготавливающие к путешествию по Италии»²¹. На нижней обложке III тома Жуковский набрасывает список имен:

Machiavel
Boccace
Le Dante
Sismondi
Republ.
Literature
Chateaubriand
<нрзб.>
Tite Live
Gibbon

Все эти имена объединены темой Италии: её поэты, мыслители, историки или авторы трудов о ней — Макнавелли, Боккаччо, Данте, Сисмонди, Шатобриан, Тит Ливий, Гиббон. Знаменательно, что список появляется на обложке книги, посвященной путешествию байроновского героя по Италии. Таким образом, обращение к Байрону имело достаточно серьезное основание.

В двух томах собрания сочинений кроме записей на полях, о чем будет сказано ниже, отмечены простым карандашом вертикальной линией следующие строфы:

во II томе (III песне) — 72, 74—75, 89—93;

в III томе (IV песне) — 49, 62—65, 69—70, 72, 78—80, 82, 88—91, 96—97, 99, 106—112, 125—126, 128—130, 139—144, 155—156, 178.

¹⁹ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.—Л., 1960, т. 4, с. 599, 600.

²⁰ Дневники, с. 243.

²¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Изд. 8, под ред. П. А. Ефремова, т. VI, 1885, с. 383.

Более всего отчеркиваний сделано в IV песне: странствия Чайльд Гарольда по Италии. Судя по содержанию выделенных строф и записей на полях, Жуковского более всего интересовала байроновская философия истории.

Обращение к теме Италии, традиционной для западноевропейского романтизма, выразило не только неприятие Байроном современного ему мира, но дало представление о содержании положительного идеала, о понимании им сущности исторического развития. Художественное воспроизведение Италии необычно ярко раскрыло особенность философского историзма Байрона — всепроникающую диалектичность его мышления. Отмеченные Жуковским группы строф, связанные с разнообразными вопросами, неизменно объединяются одним общим качеством: все явления и предметы изображения предстают постоянно в двойном, контрастном измерении: прошлого и настоящего, великолепия и хаоса, созидания и разрушения. Так, Жуковский отмечает группу из четырех строф (62—65), посвященных Тразимене. В первых трех строфах дается описание сражения римлян с карфагенянами, когда «потоки переполняли реки кровью», «шторм битвы был подобен лесу, сваленному горным ветром», а «ненствоство было столь велико», что «земля казалась качающимся барком, который нес сражающихся к Вечности — они видели вокруг океан, но не имели времени заметить движения своего судна». Описание битвы, отмеченное печатью оссиановской традиции, само по себе представляло интерес для Жуковского-художника. Но он отчеркивает и 65 строфу, рисующую Тразимену сегодня:

LXV.

Trasimène offre aujourd'hui un tableau bien différent. Son lac semble une nappe d'argent, et sa plaine n'est plus sillonnée que par le soc de la charrue. Ses arbres antiques sont aussi nombreux que les morts qui couvraient cette terre sous laquelle s'entrelacent leurs racines; un ruisseau, un faible ruisseau dont l'onde limpide coule sur un lit étroit, a pris son nom de la pluie de sang qui arrosa la terre le jour de ce carnage. Le Sanguinetto nous indique le lieu où le sang inonda la plaine et rougit l'onde attristée (III, 49) ²².

Как Тразимена изменилась ныне!
Лежит, как щит серебряный, светла.
Кругом покой. Лишь мирный плуг в долине
Земле наносит раны без числа.
Там, где лежали густо их тела,
Разросся лес. И лишь одна примета
Того, что кровь когда-то здесь текла,
Осталась для забывчивого света;
Ручей, журчащий здесь, зовется Сангвинетто. ²³

²² В у г о н G. G. N. Oeuvres complètes. Paris, t. III, 1827, с. 49.

²³ Русский стихотворный текст поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» дается в переводе В. Левика по изд.: Байрон. Собрание сочинений в 3-х томах, М., 1974, т. 1, с. 263. В дальнейшем ссылки будут даваться по этому изданию с указанием в скобках тома и страниц.

Жуковский выделяет из текста целостный отрывок, в котором определяющей является идея изменения мира.

Понимание процесса истории как развития находит выражение у Байрона в нескольких, сложно перекрещивающихся аспектах, воссоздающих динамику изображаемой жизни и противоречивую диалектику самого восприятия.

История Италии эпохи Древности и Возрождения получает у Байрона философский обобщенный смысл истории всего человечества. Италия изображается в двойной перспективе: Италия великого прошлого и Италия в современном мире, в круге его проблем. Между двумя полюсами, прошлого и настоящего, заключена история развития всего человечества. Ход истории, его закономерности и катаклизмы получают у Байрона сложную оценку, обусловленную противоречивостью его общественной и философской концепции. С одной стороны, процесс развития человеческого общества осмысливается Байроном трагически. Жуковский отчеркивает строфы, полные пессимистических раздумий английского поэта. Мотив руин и хаоса сопровождает изображение Италии и Рима. Отмечена 79 строфа:

LXXIX

La Niobé des nations est devant vous, sans enfants, sans couronnes, sans voix pour dire ses infortunes: ses mains flétries portent une urne vide dont la poussière sacrée est dispersée depuis long temps! la tombe des Scipions ne contient plus leurs cendres! les sépulcres même ont perdu leurs hôtes héroïques! Peux tu couler, antique fleuve du Tibre, dans ces déserts de marbre! soulève tes flots jaunâtres pour en couvrir, comme d'un manteau, les affronts de Rome! (III, 56).

О древний Рим! Лишенный древних прав,
Как Ниобея — без детей, без трона,
Стоишь ты молча, свой же кенотаф.
Останков нет в гробнице Сципиона,
Как нет могил, где спал во время оно
Прах сыновей твоих и дочерей.
Лишь мутный Тибр струится неуклонно
Вдоль мраморных безлюдных пустырей.
Встань, желтая волна, и скорбь веков залей! (I, 266).

Жуковский отчеркивает и 80 строфу, где история Рима дается как процесс неизбежной гибели:

LXXX

Les Goths, les chrétiens, le temps, la guerre, l'onde et le feu, ont humilié l'orgueil de la cité aux sept collines. Elle a vu s'éclipser tous les astres de la gloire, et les coursiers des rois barbares franchir le mont fameux où le char du triomphateur roulait au Capitole. Ces temples et ces édifices se sont écroulés de toutes parts. Chaos de ruines, qui pourra reconnaître ces lieux dévastés, faire luire un pâle rayon sur les fragments obscurs, et dire: «Là est, là était!» partout règne une double nuit (III, 56—57).

Пожары, войны, бунты, гунн и гот,—
О, смерч над семихолмною столицей!
И Рим слабел, и грянул страшный год:

Где шли в цепях, бывало, вереницей
Цари за триумфальной колесницей,
Там варвар стал надменною пятой
На Капитолий. Мрачною гробницей
Простерся Рим, пустынный и немой.
Кто скажет: «Он был здесь» (I, 266).

Судя по пометам, Жуковского необычайно волнуют поднимаемые Байроном в процессе осмысления истории общественные проблемы, которые были связаны с сегодняшним днем Европы. В дневнике Жуковского 1832 и начала 1833 годов, в круге чтения отчетливо выделяется проблема общественного беспокойства, вызванного европейскими революциями. Еще летом 1832 года в Германии Жуковский записывает в дневнике о брожении на юге Европы: «Франция революционизирует Швейцарию, южную Германию и Италию. Натянутое состояние»²⁴. Читая мемуары Людовика XVIII, Жуковский замечает о событиях во Франции: «Какое бедствие для государя и государства двор: но французский двор был неизбежная беда, произведение веков. Нужна была бедственная революция, чтобы уничтожить это бедствие» (225). В дневнике швейцарского периода фиксируется напряженное внимание к центру политического беспокойства — к Польше:

23(4) августа. «Вечеру чтение Раумера о Польше» (230). 26(7) августа. «О Паскевиче и Витте. Конституция Польши» (232). 22(4) сентября. «Разговор о Польше и Бокова утопия отделения от России. Мысль о воспитании политическом: гомеопатическое средство исцеления политического» (242), 2(14) ноября. «Разговор о делах польских; совет Лагарпа, гарантии, Костюшко, отказ Костюшко вернуться в Польшу, анекдот о польском феодализме» (246).

Датой 24(6) ноября открывается чтение книги Менцеля «Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedriche»²⁵. Более всего очерквиваний в третьем томе в главах о состоянии Европы после создания священного Союза до 1825 года. Главным для Жуковского, судя по пометам, был интерес к изменениям в общественной жизни европейских стран, к той волне революций, которая прокатилась по Европе. Так в главах о положении в Испании Жуковский подчеркивает объяснение Менцелем причин волнений: Разгуд «камарильи Фердинанда», «восстановление инквизиции, новый допуск иезуитов» (III, 418) и следствия этого: «В то время, как его правление, как насилие произвола и каприза становилось все ненавистнее,—рождалась надежды демократической партии, уничтоженной возвращением короля» (III, 419). Подчеркнутые строки в следующих главах, собранные вместе, рисуют панораму революционных событий в Европе и историю их подавления.

²⁴ Дневники, с. 220.

²⁵ Menzel Karl Adolf. Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedriche. Theile 1—3. Berlin, 1829, t. III. Далее ссылки будут даваться по этому изданию.

В это время удалось двум штабным офицерам, генералу Керога и полковнику Риго, организовать военный мятеж, имевший больше успеха, чем предыдущий» (III, 419).

«В течение трех с половиной лет Испанией управляло собрание кортесов, давшее правлению новые формы» (III, 420). «В Португалии ввели конституцию, похожую на испанскую. А в Италии создалась политическая секта — карбонарии, которая имела намерение не только объединить полуостров в общее государство, но добилась того, что в 1820 году в Неаполе возмущенные или совращенные солдаты провозгласили конституцию кортесов» (III, 420) «11 и 12 марта 1821 года в Пьемонте (в Александрии и Турине) произошла революция против короля Сардинии» (III, 421).

В главах о событиях в России Жуковский выборочно подчеркивает строки о ситуации, сложившейся накануне восстания декабристов:

«Последние годы Александра были омрачены озабоченностью, что революционные намерения, с которыми он боролся в остальной Европе, могут проникнуть в Россию <...> Привычка дворян страны давать своим детям французских учителей — годами воспитанников революции — и знакомство в последней войне с Германией и Францией вызвало у части русского офицерства представления, которые были несовместимы ни по форме, ни по содержанию с идеями русских порядков и управления» (III, 347). «В двойном союзе Севера и Юга выпестовывалась мысль о введении силой в России конституции по американскому образцу. Тут же обсуждались как возможные меры: убийство царской семьи, раздел государства и создание нескольких республик» (III, 438).

Естественно, что Жуковский не мог не отметить размышлений Байрона о путях развития современного мира, о свободе и тирании. Он подчеркивает первую половину 96 и полностью 97 строфы IV песни, заключающие трагические раздумья Байрона о превращении народов в слепую, рабскую массу, о разгуле тирании, об угасании свободолобивого духа.

XCVI

Les tyrans ne peuvent-ils donc être domptés que par des tyrans? la liberté ne trouvera-t-elle aucun champion, aucun fils digne d'elle comme ceux que vit s'élever l'Amérique, lorsqu'elle se montra tout à coup vierge et guerrière comme Pallas? De pareilles ames ont-elles besoin de se mûrir dans les déserts, dans les profondeurs des antiques forêts, au milieu du mugissement des cataractes, sur cette terre enfin où la nature sourit à l'enfance de Washington? Notre monde ne renferme-t-il plus de telles semences dans son sein? l'Europe n'aurait-elle pas un semblable rivage?

XCVII

La France s'enivra de sang, pour nous inspirer le dégoût par ses crimes! ses saturnales seront funestes à la cause de la liberté, dans tous les siècles et sous tous les climats. Les jours d'horreur dont nous fûmes témoins, la vile ambition que a élevé un mur d'airain entre l'homme et ses espérances, le dernier spectacle enfin qui vient d'être donné au monde, sont les prétextes de l'éternel esclavage qui flétrit l'arbre de la vie et rend cette seconde chute de l'homme plus désolante encore que la première (III, 64—65).

Со скепсисом Байрон говорит об опыте Французской революции 1789—1793 годов:

Пьяна от крови, Франция в те дни
Блевала преступленьем. Все народы
Смутила сатурналия резни,
Террор, тщеславье, роскошь новой моды,—
Так мерзок был обратный лик Свободы,
Что в страхе рабству мир себя обрек,
Надежде вновь сказав «прости» на годы.
Вторым грехопаденьем в этот век
От Древа Жизни был отторгнут человек (I, 272).

На полях этой отчеркнутой строфы Жуковский записывает: «tourp <er> mais à l'ergueug» (повернуть, но к ошибке).

Но пессимизм, порожденный печальными итогами Французской революции, скепсис в отношении великих идей просветителей не отменяли веры Байрона в свободу, справедливость идеалов, завещанных ими. Байрон с горечью, которая питается верой в человечество, восклицает:

Ужель тирану страшны лишь тираны?
Где он, Свободы грозный паладин,
Каким Минерва девственной саванны,
Колумбия, был воин твой и сын? (I, 272)

Жуковский отчеркивает эти строки, а на нижней части 64 страницы под 98 строфой делает запись, которая содержит его положительную программу, отличную от революционных идей Байрона, но сходную с его раздумьями, просветительской верой в человека и пессимистической оценкой сегодняшнего дня Европы:

«Civilisations et religion les vrais chemins de la vrai liberté: existe mais qui la donne? Tous les deux ni le donner ni le recevoir n'existe pas ainsi».

<Цивилизация и религия — истинные пути настоящей свободы. Свобода существует, но кто ее дает? Следовательно, нет ни того, ни другого (дающего и получающего. — Э. Ж.)>.

В этом же аспекте интересна помета к строфам о Наполеоне (89—91). В 89 и 90 строфах Жуковский отчеркивает те строки, в которых Байрон сравнивает Наполеона с древними римлянами, называет римлян «железными людьми», а Наполеона «поддельным Цезарем».

LXXXIX

Qui! mais ils ne sont plus, tous tes nourrissons: elle est éteinte la race de ces hommes de fer; et le monde a construit des villes avec les débris de leurs tombeaux...

XC

Dupe de sa grandeur trompeuse, il n'a été qu'une espèce de César bâ-tard, bien inférieur à l'ancien: car l'ame du César de Rome avait été jetée dans un moule moins terrestre... (III, 61).

Двумя параллельными линиями Жуковский отчеркивает 91 строфу:

XCI

Je suis VENU, j'ai VU, j'ai VAINCU. Mais l'homme qui eût voulu que ses aigles, souvent victorieuses, il est vrai, précédassent les soldats de la France, comme les faucons dressés par les chasseurs, cet homme étrange et farouche avait un coeur qui semblait ne s'écouter jamais lui-même. Il n'eut qu'une faiblesse, mais la dernière de toutes, la vanité; son ambition capricieuse ne put s'en affranchir... Que voulait-il?.....pourait-il répondre et déclarer lui-même ce qu'il voulut?..... (III, 62).

И вот он Цезарь вновь! — А тот, хотящий
Чтоб стал послушным соколом орел,
Перед французской армией летящий,
Которую путем побед он вел, —
Тому был нужен Славы ореол,
И это все. Он раболепство встретил,
Но сердцем был он глух. Куда он шел?
И в Цезари — с какою целью метил?
Чем, кроме славы, жил? Он сам бы не ответил (I, 270—271).

На полях Жуковский сделал комментарий к строфе:

«La grande idee manquait se faire votre de tout en une tout grandui; se faire humble agent de Dieu et praiter dans cette grande votre en grandui: Elle détruit les passions et le convertit en vrai féerie creation».

<Великая идея лишена сугубо личного в любом роде величия, того, чтобы стать скромным выражением Бога и воплощать величие через личность: Она разрушает страсти и обращается в истинно праздничное творение.>

Отчеркиванием 91 строфы Жуковский выразил свое внимание к оценке Байрона, рассматривающего деятельность Наполеона в ряду европейских потрясений и переворотов, не принесящих народу свободы. В записи же он выразил сущность своей положительной концепции об определяющей роли всеобщих интересов в помыслах и действиях великих людей. Комментарий приобрел характер диалога, в котором Жуковский наметил выход из отчаянного пессимизма. Вместе с тем, очевидно, проявляется его скепсис в отношении форм революционного преобразования мира. Эта мысль найдет развернутое выражение в письме к наследнику цесаревичу от 1 января 1833 года. Нарисовав в письме картину обвала гор в долине, Жуковский сравнивает разрушение в природе с процессами в истории: «Вот история всех революций, всех насильственных переворотов, кем бы они производимы ни были, бурным ли бешенством толпы, дерзкою ли властью одного! Разрушать сущее, жертвуя справедливостью, жертвуя настоящим для возможного будущего блага, есть опрокидывать гору на человеческие жилища с безумною мыслию, что можно вдруг бесплодную землю, на которой стоят они, заменить другою более плодородною. И, правда, будет земля плодородною, но для кого и когда»²³.

Трагическое понимание истории достигает кульминации в размышлениях Байрона над судьбой отдельного человека. Жуковский

²³ Жуковский В. А. ПСС, т. XII, с. 29.

отчеркивает целый отрывок с 106 по 112 строфу, где история разрушения Рима приводит поэта к выводу о безвыходности и призрачности человеческого существования.

CVI

<...>Après de ce vaste tombeau d'un empire, que sont nos petits chagrins? ...je ne saurais compter les miens.

CVII

Quel est ce lieu où les cyprès, le lierre, les ronces et le violier s'entrelacent et forment une masse confuse? des monceaux de terre s'élèvent où jadis peut-être étaient de riches appartements; ces arches démolies, ces colonnes brisées, ces voûtes comblées, et ces grottes devenues des souterrains humides et obscurs, où les hiboux trouvent une éternelle nuit; ce chaos de ruines enfin, qui pourra nous dire ce qu'il remplace, Est-ce un temple, des thermes, ou un palais? la science n'y découvre, comme nous, que des murailles. Contemplez le mont Impérial? c'est ainsi que finit la grandeur des hommes.

CVIII

Voilà les leçons morales de l'histoire de tous les peuples; le présent n'est que la répétition du passé. La liberté règne d'abord, la gloire règne après elle; et lorsque la gloire n'est plus, les richesses, les vices, la corruption et la barbarie lui succèdent.

L'histoire avec nombreux volumes n'a qu'une seule page... on la lit mieux ici où l'orgueil des tyrans avait réuni tous les trésors et toutes les voluptés... mais les mots sont inutiles, approchez!

CIX

Venez admirer et vous enthousiasmer, venez sourire de mépris et verser des pleurs: tous ces sentiments peuvent se succéder dans ces lieux. O vous, mortels toujours en suspens entre un sourire et une larme, des siècles et des empires vous apparaissent pêle-mêle! cette montagne, dont le sommet est aplani, était comme une pyramide de trônes amoncelés, et si brillante des ornements de la gloire, que le soleil semblait lui emprunter un double éclat. Où sont ces palais? où sont les hommes qui osèrent les construire?

CX

Tullius fut moins éloquent que toi, colonne sans nom dont la base est ensevelie! Que me font les lauriers qui paraient le front de César? je veux me couronner avec le lierre qui tapisse les ruines de son palais. Quel est cet arc de triomphe? quelle est cette colonne que j'aperçois devant moi? est-ce celle de Titus ou celle de Trajan? Non... c'est celle du temps. Conquêtes, trophées, colonnes, le temps change vos noms en souriant, et la statue de l'héritier des apôtres a envahi la place de l'urne impériale.

CXI

Les cendres qu'elle contenait étaient comme ensevelies dans les airs au milieu du ciel azuré de Rome, et dans le voisinage des astres. L'âme qui les animait jadis était bien digne d'habiter ces régions sublimes. Auguste monarque, tu fus le dernier de ceux qui régnèrent sur le monde, le monde romain! après toi, aucun bras ne fut assez fort pour soutenir le sceptre et conserver tes conquêtes! ...tu fus plus qu'un Alexandre; tes vertus sur le trône n'ont jamais été souillées par le sang et par la débauche... nous adorons encore le nom de Trajan.

Où est la colline des Triomphes; ce temple de la gloire, où Rome embarrassait ses héros? où est la roche Tarpéienne, dernier terme de la perfidie, autre promontoire d'où les traîtres précipités étaient guéris de toute ambition? Est-ce bien ici que les vainqueurs déposaient leurs dépouilles? C'est ici... et dans cette plaine, qui s'étend au-dessous, dix siècles de factions dorment en silence. Voilà le forum où furent prononcées tant d'immortelles harangues... l'air y respire encore la brûlante éloquence de Cicéron (III, 70—73).

Человек оказывается во власти непреклонного времени, которое меняет все:

На том холме, где все руиной стало,
Как солнце, мощь империи блистала.
О, маятник — от смеха и до слез —
О, человек! Все рухнет с пьедестала. (I, 276).

Из потока горестных истин Байрона о судьбе человека Жуковский отчеркивает 125 и 126 строфы, соглашаясь и одновременно полемизируя с английским поэтом.

CXXV

Quelques-uns ... que dis-je! personne ne trouve ve qu'il aime ou ce qu'il eût pu aimer: envain le hasard, un aveugle rapprochement et l'impérieuse nécessité d'aimer, écartent toutes nos antipathies... elles reviennent bientôt envenimées par des outrages impardonnables.

La Convenance, divinité toute matérielle, qui désenchanter tout, crée les maux qui fondent sur nous, ou leur prête le secours de sa bague, semblable à une béquille, et dont le contact réduit toutes nos espérances en poussière.

CXXVI

Notre vie est une fausse nature... elle n'est pas dans l'harmonie universelle... Pourquoi ce terrible décret porté contre nous? pourquoi cette tache ineffaçable du péché? Nous sommes sous un arbre destructeur, sous un Upas aux vastes rameaux: sa racine est toute la terre; ses branches et ses feuilles sont les cieus, qui distillent sur l'homme, comme une rosée, leurs intarissables fléaux; la maladie, la mort, l'esclavage, tous les maux que nous voyons, et, plus funestes encore, ceux que nous ne voyons pas assiéger l'ame par des tortures renouvelées sans cesse (III, 79—80).

Отчеркнув полностью 125 строфу о роковом характере человеческой судьбы, Жуковский, так много и благодарно писавший о счастье духовного общения, познанного им в любви к М. А. Протасовой, против строк:

Немногим — никому не удастся —
В любви свою мечту осуществить (I, 280),—

написал: «intolérance» (нетерпимость). Но следующая 126 строфа отчеркнута без возражений и комментариев:

О наша жизнь! Ты во всемирном хоре
Фальшивый звук. Ты нам из рода в род
Завещанное праотцами горе,
Анчар гигантский, чей отравлен плод.
Земля твой корень, крона — небосвод,
Струящий ливни бед неисчислимых:

Смерть, голод, рабство, тысячи невзгод,
И зримых слез, и хуже — слез незримых,
Кипящих в глубине сердец неисцелимых (I, 280—281).

По содержанию и поэтической форме эта строфа необычайно близка стихотворению «Stanzas for music», переведенному Жуковским в 1820 году.

Таким образом, Жуковский отметил при чтении глубину философских обобщений Байрона, трагическое понимание им истории, которое он назовет в письме к Н. В. Гоголю «О поэте и современном его значении» «всеобъемлющей ненавистью», «силой, стремительно влекущей нас в бездну сатанинского падения». Но в этом же письме Жуковский заметит: «Но Байрон сколь ни тревожит ум, ни повергает в безнадежность сердце, ни волнует чувственность, его гений все имеет высокость необычайную (может быть, от того еще и губительнее сила его поэзии): мы чувствуем, что рука судьбы опрокинула создание благородное и что он прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти — перед нами титан Прометей, прикованный к скале Кавказа и гордо клянуший Зевса, которого коршун рвет его внутренность»²⁷. Жуковский видел противоречивость Байрона, существование в его концепции рядом с отчаянным пессимизмом жизнеутверждающего начала, что так ярко сказалось в «Паломничестве Чайльд Гарольда».

Жизнеутверждающее начало связано с выражением положительного идеала Байрона, просветительского по содержанию. Наиболее полно идеал реализуется при изображении Италии и картин природы.

Образ Италии эпохи Древнего Рима и Возрождения овеян представлением о духовном расцвете личности. Скорбный мотив руин при описании Рима постоянно уравновешивается мотивом величия духа людей тех эпох. Италия, по Байрону, — колыбель разума и духа человечества, центр гуманизма. Образ Италии вырастает в символ человеческого гения. Такое понимание Италии, ее значения в развитии человечества было близко Жуковскому. На нижней обложке III тома, перечислив имена и творения Италии (Гораций, Тит Ливий, Данте, Петрарка, Боккаччо, Макиавелли; Пантеон, Колизей, собор Святого Петра), он восклицает: «Если бы кто жил в это время!»

Жизненность и полнота образа Италии у Байрона обусловлены тем, что картины ее и осмысление их дается в свете двойной перспективы: исторической конкретности и вечности развития человечества. Жуковского интересовала художественная природа этой диалектики. Об этом свидетельствует, например, выбор отмеченных строф в знаменитом описании Колизея. Одной непрерывной линией Жуковский очеркивает строфы с 139 по 141.

²⁷ Там же, т. X, с. 86.

Ces lieux ont jadis retenti de la rumeur confuse des nations empressées, qui exprimaient leur pitié par un murmure sourd, ou applaudissaient par de bruyantes acclamations lorsque l'homme était égorgé par l'homme son semblable. Et pourquoi égorgé? parce que c'était la loi généreuse du cirque et le plaisir impérial. Mais qu'importe, quand nous succombons pour servir de pâture aux vers, qu'importe de tomber sur un champ de bataille ou sur d'un cirque? l'un et l'autre ne sont que des théâtres où vont pourrir les principaux acteurs.

CXL

Je vois le gladiateur étendu devant moi; sa tête est appuyée sur sa main; son mâle regard exprime qu'il consent à mourir, mais qu'il dompte sa douleur: sa tête penchée s'affaisse par degrés; les dernières gouttes de son sang s'échappent lentement de son sein entr' ouvert, et tombent une à une comme les premières gouttes d'une pluie d'orage. Déjà l'arène tourne autour de lui... il expire avant qu'aient cessé les barbares acclamations qui saluent le vainqueur.

CXLI

Il les a entendues, mais il s'en est peu ému... ses yeux étaient avec son coeur bien loin du cirque. La victoire et la vie qu'il perdait n'étaient rien pour lui; mais il croyait voir sa hutte sauvage sur les bords du Danube, et ses petits enfants jouant autour de leur mère... pendant que lui, égorgé pour les fêtes de Rome... Pensée affreuse qui se mêle à son agonie!... Mourra-t-il sans vengeance?... Levez-vous, peuples du Nord! venez assouvir votre juste fureur! (III, 86—87).

Первые три строфы (139—141) этого отрывка представляют собой описание сцены умирающего гладиатора и размышлений поэта о жестокости нравов Древнего Рима. Байрона, как и Жермену де Сталь в «Коринне», интересуется, по определению Б. Г. Рензова, «проблема национального итальянского характера и философия социальной жизни в Италии»²⁸. Картина Колизея — собора римских триумфаторов — предстает полной противоречий и динамики. Описание трагедии бессмысленной гибели человека «по знаку повелителя царей» сочетается драматическим образом с исполненной высокой поэзией картиной духовного освобождения умирающего гладиатора, переставшего быть рабом. Изображение жестокости буйных толп, жажды крови Колизеем одновременно обнаруживает мощность, единение этой массы: «прибой народов», «цирк ревел, как в океане шквал». Колизей предстает одновременно великолепным и порочным. Жуковский обратил особое внимание на содержание байроновской антитезы в восприятии Рима. На полях 89 страницы III тома он делает карандашом запись, соответствующую по смыслу байроновскому аспекту изображения:

«Колизей символ Римского мира. Из него построены новые здания, а что был он поприще, на коем гибли в удовольствии римских празднующих? Что был Рим, гладиаторы для Рима и римского Колизея? <Кресты и поклонники>».

²⁸ Рензов Б. Г. Стендаль. Л., 1978, с. 200.

Но ряд отчеркнутых Жуковским строф продолжается. В следующих строфах (142—144) изображение Рима в перспективе человеческой истории становится более отчетливым и доминирующим.

CXLII

Mais ici où le meurtre respirait la vapeur du sang; ici où les nations obstruaient toutes les avenues et mugissaient ou murmuraient comme les flots d'un torrent des montagnes quand ils rencontrent des détours et des obstacles; ici où la vie et la mort n'étaient qu'un jeu pour le peuple romain, et dépendaient du caprice de la populace, ma voix seule retentit en ce moment, les rayons palissants de la lune éclairent l'arène déserte, les gradins écroulés, les murs à demi ruinés, et les galeries souterraines ou mes pas réveillent la voix des échos.

CXLIII

Monument en ruine!... mais quelle ruine! de sa masse ont été construits des murs, des palais, des villes presque entières; et cependant vous promenez long-temps vos pas sur cet énorme cadavre, sans que rien indique encore à vos yeux surpris où pouvait être tout ce qu'on lui a ravi. N'aurait-on fait que déblayer son enceinte? Mais, lorsque vous avez entièrement examiné ce monument colossal, la brèche se développe enfin tout entière devant vous. La lumière du jour la trahit; les rayons du soleil sont trop brillants pour tous les objets sur lesquels le temps et l'homme ont exercé leurs ravages.

CXLIV

Mais lorsque la lune commence à monter dans l'horizon, et s'arrête sur la dernières des arcades; lorsque les étoiles étincellent à travers les fentes des pierres et que la brise légère de la nuit balance dans les airs la forêt qui couronne ces murs grisâtres, semblable au laurier sur le front chauve du premier César; lorsqu'une douce lumière est répandue autour de nous sans nous éblouir, alors les ombres des morts se lèvent dans cette enceinte magique: des héros ont foulé ces pierres; c'est leur poussière que foulent nos pas. (III, 88—89).

И здесь рельефно обозначается философская антитеза. С одной стороны, pessimистическая концепция неизбежного процесса гибели и разрушения всего сущего:

И там и здесь — театр, где смерть в коронной роли.

Картина гибели гладиатора в Колизее сменяется описанием руин:

Лишь гулко над ареною пустою
Звучит мой голос, эхом отражен,
Да звук шагов моих в руинах будит стон (I, 285).

Но в противоположность pessimизму явственно звучит иной голос:

В руинах — но каких!

Время, ход истории дает новые критерии. В этих руинах заключена память о великих вехах в судьбе человека. Характерен отрывок из письма Жуковского к А. И. Тургеневу от 15 января 1833 года в Италию: «<...> Теперь ты роскошествуешь посреди Италии, посреди необъятного запаса произведений человеческого гения

и воспоминаний исторических»²⁹. А. И. Тургенев, путешествующий по Италии, писал еще в ноябре 1832 года Вяземскому: «Здесь и исторические воспоминания оживили меня: каждый камень, каждая статуя, каждый дворец — памятник народный: все полно Дантом, Боккаччио, Макнавелли; неприметно знакомишься с ними и, глядя на окружающие тебя предметы, повторяешь Историю»³⁰. Такое восприятие Италии было характерно для поколения романтиков 20—30-х годов XIX века. Кульминацией поэтического восторга Байрона перед Колизеем является 144 строфа — последняя в отчеркнутом отрывке:

Но в звездный час, когда ложатся тени,
Когда в пространстве темно-голубом
Плывет луна, на древние ступени
Бросая свет сквозь арку иль в пролом,
И ветер зыблет медленным крылом
Кудрявый плющ над сумрачной степю,
Как лавр над лысым Цезаря челом,
Тогда встают мужи передо мною,
Чей гордый прах дерзнул я попирать пятою (I, 286).

Пространственная и временная организация (тема бесконечности бытия) служит утверждению величия Древнего Рима. Эта строфа не только заключительная в отрывке, но ею замыкается композиционно кольцо темы Колизея как символа Римского мира. Вычленяется эта кольцевая композиция Байрона в процессе чтения Жуковского. Дело в том, что поэтическое описание Колизея, «рудника священного, питавшего столько будущих веков сокровищами недр», описание благоухающей итальянской ночи, простершейся «над этой гигантской пустошью», размышления поэта о «скорбном и высоком строе» останков Рима, наконец, о Времени, «исцелителе всех сердец», «философе и мудреце», — Байрон начинает в 128—130 строфах, отмеченных Жуковским.

CXXVIII

Quelles sont ces arcades élevées sur d'autres arcades? on dirait que Rome, réunissant les divers trophées de ses guerriers, a voulu former un seul monument de tous ses arcs de triomphe... c'est le Colysée. Les rayons argentés de la lune y brillent comme ses lumières naturelles; il semble qu'une clarté divine peut seule éclairer cette mine inépuisable de méditations; les ombres azurées d'une nuit d'Italie, qui planent sur cet édifice vaste et sublime, semblent un voile jeté sur ses grandeurs.

CXXIX

Ici la voûte des cieux semble douée de la parole: elle proclame l'éternité. Les choses de ce monde, sur lesquelles le Temps a laissé l'empreinte de ses pas, sont animées d'une espèce de sentiment; mais les édifices à demi démolis par ses coups, et sur lesquels s'est brisée sa faux destructive, sont surtout revêtus d'un charme magique, et bien supérieur à la pompe de ces somptueux palais qui attendent encore le vernis des âges.

²⁹ Письма к А. И. Тургеневу, с. 272.

³⁰ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921, вып. 6, т. 1, с. 118.

O Temps! toi qui embellis tout ce qui n'est plus, toi qui ornes les ruines; seule consolation des coeurs affligés! toi qui corriges les erreurs de nos jugements, qui mets à l'épreuve l'amour et la vérité; seul philosophe, car tous les autres ne sont que des sophistes; ô Temps, vengeur de l'injustice, que les retards n'absolvent jamais! je lève vers toi mes mains, mes yeux et mon coeur: je te supplie de m'accorder une grace (III, 81—82).

Затем следует лирическое отступление (131—138) о судьбе самого поэта без отметок Жуковского. А с 138 строфы вновь дается описание Колизея. Таким образом, 128—130 и 142—144 строфы образуют целое, соединенное главной идеей: Рим во всей сложности и противоречивости своего конкретного исторического бытия овеян славой величия и превосходит современный мир. Не случайно Жуковский, сравнивая поэзию Байрона с современной, в письме к Гоголю «О поэте и современном его значении» использует сравнение, в котором с поразительной ясностью проявилось не только отношение Жуковского к Байрону, но и факт органического усвоения им принципов поэтического мышления английского поэта: «Это самодельное равнодушие, которым так кокетствуют в наше время поэты, относится к мрачной разочарованности Байрона, как мелкая, искусственная развалина небывалого замка к огромным обломкам Колизея, сокрушенного силою веков, набегами народов и молниями неба»³¹. Идея красоты, духовного совершенства и расцвета творческого гения, запечатленная для Байрона в римских созданиях, находит отзвук в Жуковском. Он очерчивает 155 и 156 строфы, рассказывающие о великом чувстве причастности человека ко всему миру при входе в собор Святого Петра:

CLV

Entrez: sa grandeur ne vous accable pas, et pourquoi? ce n'est pas qu'il soit rétréci; mais votre ame, agrandie par le génie du lieu, est devenue colossale, et ne peut plus trouver une demeure digne d'elle si ce n'est dans ce temple où sont consacrées les espérances de son immortalité. Un jour, si vous en êtes jugé digne, vous contemplez votre Dieu face à face, comme vous voyez en ce moment son Saint des Saints; vous le contemplez sans être anéanti par son regard (III, 95).

И здесь огромно все, но в этот миг
Твой дух, безмерно ширясь, воспаряет,
Он рубежей бессмертия достиг
И вровень с окружающим велик (I, 286)

Напротив 156 строфы:

Vous avancez... Mais l'élégance de cette enceinte vous trompe... le temple s'agrandit comme une haute montagne dont la cime paraît s'éloigner des pas de ceux qui la gravissent. En se développant, toutes les parties de son immensité se montrent en harmonie; à vos yeux étonnés s'offrent de riches marbres, des tableaux plus riches encore, des autels où brûlent des lampes

³¹ Жуковский В. А. ПСС, т. X, с. 87.

d'or, et enfin le dôme sublime qui le dispute en élévation aux plus beaux édifices, quoique leurs fondements soient posés sur la terre, et que les nuages puissent réclamer les siens (III, 95—96).

И ты идешь, и все растет кругом,
Так — что ни шаг, то выше Альп вершины.
В чудовищном изяществе своем
Он высится столичный, но единый,
Как все убранство, статуй, картины,
Под грандиозным куполом, чей взлет
Не повторит строитель ни единый,
Затем, что в небесах его оплот,
А зодчеству других земля его дает (I, 286).

Жуковский замечает: «Звездное небо». Запись интересна вдвойне. «Звёздное небо» в системе этических и эстетических представлений Жуковского на протяжении всего творчества является символом духовного совершенства и бесконечного стремления к недостижимому идеалу прекрасного. В письме к Гоголю (1848 г.) Жуковский комментирует слова о прекрасном: «Эта прощальная, навсегда остающаяся в нашем небе звезда есть знак, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе знак, что оно не к нашей жизни принадлежит! Звезда на темном небе — она не сойдет на землю, но утешительно сияет нам из дали, и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит! Жизнь наша есть, так сказать, ночь под звездным небом, — наша душа в минуты вдохновенные открывает новые звезды; эти звезды не дают и не должны давать нам полного света, но украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле!»³².

Написав «звездное небо» против 156 строфы, Жуковский выразил свое понимание и согласие с байроновским представлением о прекрасном. Но Жуковского-художника занимала проблема поэтического воплощения этой идеи. В этом отношении интересна его помета в книге английского эстетика XVIII века Х. Блера «Leçons de rhétorique et de belles-lettres», которую он изучал в период после 1830 года. Читая рассуждения Блера о Высоком, Жуковский подчеркивает строки о поэтическом выражении Высокого: «Следует заметить, что идеи торжественного и чрезвычайного рода, даже основанные на ужасном, усиливают Высокое: таковы темнота, одиночество и тишина. Какие происшествия природы возвышают разум, производят прекрасные ощущения? Не яркие ландшафты, не цветущие поля, не процветающий город, а древняя гора, одинокое озеро, старый лес и поток, падающий с утеса. К тому же ночи полны возвышенного. Небесный свод, когда наполняется звездами, рассыпанными в бесчисленном изобилии, действует на воображение с большей силой, чем небо, освещенное ярким солнцем». На полях напротив этого опуса Жуковский написал: «voûte nocturne»³³ (ночной свод). В поэме Байрона Жуковский находит худо-

³² Там же, с. 82—83.

³³ Blair H. Leçons de rhétorique et de belles-lettres. Paris, 1830, t. I, с. 52.

жественное воплощение идеи «звездное небо»: это описание процесса приобщения человеческого духа к Вечности в момент созерцания прекрасного создания. Его смогла заинтересовать поэтика пространственной организации: «звездное небо» как выражение безграничности и необъятности мира: «Ты движешься, но с движением растет безграничность, она увеличивается, создавая гармонию, подобно тому, как ты поднимаешься на самую высокую гору Альп, обманываясь её гигантской изящностью. Вся музыка в необъятности».

Таким образом, пометы Жуковского при чтении IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда» свидетельствуют о глубоком интересе Жуковского к философской проблематике поэмы и к принципам художественной системы Байрона. Столь же значительны и содержательны пометы Жуковского, касающиеся байроновских описаний природы. При этом важно учитывать тот момент, что содержание помет Жуковского становится понятным при условии, что они не являются частной реакцией на то или иное рассуждение Байрона, а носят системный характер, то есть следует говорить о «контексте чтения» поэта. Так, читая III песню, Жуковский на полях отчеркивает 72, 74 и 75 строфы, выбирая их из большого отрывка, охватывающего у Байрона 68—75 строфы. Начиная с 68 строфы, Байрон развивает мотив, полный меланхолического негодования, сознания глубокого отчуждения поэта от людского мира («А чувства вянут там, где люди рядом») и страстным желанием бежать к Природе («К тем мыслям, к тем возвышенным отрадам, которым чужд я стал, живя с двуногим стадом»). Следующие строфы, 69—71, продолжают развивать этот мотив. 71 строфа заканчивается строками:

Блажен, чья жизнь с Природою едина,
Кто чужд ярму раба и трону властелина.

Жуковский оставляет их без помет, а отчеркивает 72 строфу, где прерывается поток горестных признаний и звучит новый мотив — о духовном раскрепощении человека, оказавшегося наедине с Природой:

LXXII.

Je ne vis plus par moi-même, mais je deviens une partie de tout ce qui m'entoure. Les hautes montagnes m'inspirent de la sympathie, le bruit des villes est un supplice pour moi: la seule chose qui me paraisse odieuse dans la nature c'est de former malgré moi un anneau dans la chaîne des êtres, et de me voir classé parmi les créatures, lorsque mon ame peut prendre l'essor et se confondre avec les cieux, la cime des monts, la plaine mouvante des mers, et les étoiles de la voûte azurée (II, 214).

Я там в себе не замыкаюсь. Там
Я часть Природы, я,— её создание.
Мне ненавистны улиц шум и гам,
Но моря гул, но льдистых гор блистанье!
В кругу стихий мне тяжко лишь сознание,
Что я всего лишь плотское звено

Меж тварей, населивших мирозданье,
Хотя душе сливаться суждено
С горами, звездами иль тучами в одно. (I,227).

В 73 строфе Байрон вновь возвращается к скорбным мыслям о бесполезной борьбе в людской пустыне. И Жуковский вновь не делает помет. Зато отчеркнута вторая половина 74 и начало 75 строф — декларация байроновского пантеизма:

LXXIV

<...> lorsque les éléments se réuniront aux éléments semblables, et que la poussière ne sera plus que la poussière, ne verrai-je pas réellement, sans en être ébloui, tout ce que je crois voir maintenant, les esprits aériens, la pensée incorporelle, et le génie de chaque lieu dont parfois je partage déjà l'immortelle existence.

LXXV

Les montagnes, les vagues et les cieux ne sont-ils pas une partie de mon ame, comme je suis une partie d'eux-mêmes? l'amour qu'ils m'inspirent n'est-il pas pur dans mon coeur? Quel objet ne mépriserais-je pas si je le comparais à ces créations sublimes? <...> (II, 215).

Тогда узнаю взором ясновидца
Печать бесплотной мысли на мирах,
Постигну Разум, что во всем тантся
И только в редкий миг снисходит к нам открыться.

Иль горы, волны, небеса — не часть
Моей души, а я — не часть вселенной? (I,228).

Вторая же половина 75 строфы, говорящая о презрении к «земной слякоти, чьи глаза обращены только вниз», Жуковским не отмечена. То есть русского поэта в байроновских раздумьях и описаниях природы волнует тема приобщения человека к миру природы, прозрение смысла жизни. Жуковскому был близок байроновский пантеизм как утверждение бесконечных возможностей человека, который, погружаясь в стихию природы, ощущает в себе нерастратенные колоссальные возможности. Жуковский отчеркивает в IV песне знаменитую 178 строфу, переведенную Батюшковым еще в 1819 году: «Есть наслаждение и в дикости лесов». Таким образом, при чтении описаний природы и размышлений о ней и о судьбе человека Жуковский оставляет без внимания негодующий скепсис Байрона, а отмечает строфы, исполненные пантеистического преклонения перед природой. В принципе отбора материала сказалась особенность мироощущения Жуковского, так полно выразившаяся в статье 40-х годов «О меланхолии в жизни и в поэзии». Отмечая, что меланхолия — «одна из самых звучных струн романтической лиры»³⁴, Жуковский вместе с тем говорит об односторонности меланхолической поэзии, отвернувшейся от мира: «Пример Байрон: конечно, обстоятельства жизни помогли освире-

³⁴ Жуковский В. А. ПСС, т. X, с. 102.

петь его гордому гению; но главный источник его меланхолического негодования есть скептицизм»³⁵.

Читая байроновские описания природы, Жуковский отмечает строфы, поэтически воспроизводящие красоту мира и мощь человеческого духа. Ночной пейзаж Байрона привлек русского поэта-романтика искусством передавать текучесть таинственной жизни природы и наполнять картину ее философским содержанием. На байроновском пейзаже лежит печать обостренного интереса поэта к процессам движения, изменения в природе. В восьми строфах III песни нарисована ночь в горах над Леманом в её разных фазах, следующих друг за другом по контрасту. Сначала наступление ночи, последние звуки и краски затихающего вечера. В описании уловлена зыбкость, неустойчивость, подвижность очертаний, деталей, и это отмечено Жуковским:

Depuis tes bords jusqu'aux montagnes, tous les objets sont voilés des couleurs du crépuscule, et seront bientôt confondus dans les ténèbres pour-tant tous se distingent encore.

<Потом края гор и все предметы покрываются сумеречными оттенками и скоро смешиваются с темнотой, однако все еще различается>.

Затем наступает состояние полного умиротворения, когда «все небеса и земля в молчании». Но покой и умиротворение взрываются штормом:

XCIII

Et partout règne la nuit: glorieuse! tu ne fus pas destinée au sommeil! Laisse-moi partager tes sauvages plaisirs, et faire partie de la tempête et de toi! Le lac, comme enflammé par les éclairs, semble une mer phosphorique! La pluie tombe à flots précipités. Bientôt tout est replongé dans les ténèbres; et soudain la voix terrible des montagnes se fait encore entendre, comme si elles se réjouissaient de la naissance d'un tremblement de terre (II, 224).

Какая ночь! Великая, святая.
Божественная ночь! Ты не для сна!
Я пью блаженство грозового рая,
Я бурей пьян, которой ты полна.
О, как фосфоресцирует волна!
Сверкая, пляшут капли дождевые,
И снова тьма, и, вновь озарена,
Гудит земля, безумствуют стихии,
И сотрясают мир раскаты громовые (I, 233).

Впечатление полноты и текучести жизни природы создается не только сменой различных временных фаз, острым живописным зрением тончайших перемен в их беспрестанном потоке, но подвижностью, изменчивостью чувства поэта, сквозь призму которого дана картина природы. Байрон сплавляет собственно описания, пронизанные настроением поэта («сладостный аромат цветов», «весёлый кузнечик», «детская свежесть цветов»), с раздумьями, несущими в себе обобщения общечеловеческого, вселенского характера. Композиционное движение пейзажа определяется

³⁵ Там же, с. 103.

ростом напряженности чувства, находящегося в полной гармонии с природой. Так, картина наступающей ночи благодаря пространственной и временной организации приобретает очертания бесконечной вселенной:

LXXXIX

Le ciel et la terre sont plongés dans un calme profond, mais non dans le sommeil; on dirait qu'ils respirent à peine comme le mortel qui éprouve une émotion trop vive, et qu'ils sont muets comme celui dont l'esprit est absorbé dans de sérieuses pensées.

Depuis le cortège silencieux des astres de la nuit, jusqu'aux montagnes et au lac assoupi, tout semble concentré dans une vie de méditation partagée même par le dernier rayon lumineux, par l'air et le feuillage. Tout respire le sentiment du grand être qui a créé le monde et qui le conserve (II, 222).

Земля и небо смолкли. Но не сон —
Избыток чувств их погрузил в мечтанье.
И тишиною мир заворужен.
Земля и небо смолкли. Гор дыханье,
Движенье звезд, в Лемане — волн плесканье, —
Единой жизнью все напоено.
Все существа, в таинственном слиянье,
В едином хоре говорят одно:
«Я славлю мощь творца, я им сотворено» (I, 223).

В полной гармонии с величием открывающегося в ночи мироздания, обнаружившейся связи всего живого, оказывается чувство, охватывающее лирического героя: чувство полной причастности человека к миру, к его высокому строю:

C'est dans de semblables moments que nous sommes moins seuls que jamais; c'est alors que se réveille en nous la conscience intime de l'infini. Ce sentiment émeut et purifie tout notre être. Il est tout à la fois l'âme et la source d'une mélodie qui nous révèle l'éternelle harmonie, et répand un charme nouveau sur chaque objet, comme la ceinture fabuleuse de Cythérée. Ce charme seul désarmerait le spectre de la mort, s'il frappait les hommes avec une arme matérielle (II, 222—223).

И, влившись в бесконечность бытия,
Не одинок паломник одинокий,
Очищенный от собственного «я»
Здесь каждый звук, и близкий и далекий,
Тант всемирной музыки истоки,
Дух красоты, что в бег миров ввела
И твердь земли, и неба свод высокий,
И пояс Афродиты создала,
Которым даже Смерть побеждена была (I, 232).

Описание состояния человеческого «я», погруженного в бесконечность бытия, которое предстало в образе великой природы, является философской кульминацией. Она разрешается мощным взрывом восторга:

Какая ночь! Великая, святая,
Божественная ночь! Ты не для сна!
Я пью блажество грозowego рая,
Я бурей пьян, которой ты полна.

Это новое состояние чувства оказывается в полной гармонии с изменившимся ликом природы: молчание и тишина нарушены радостной музыкой бури.

XCII

Mais le ciel change d'aspect, et quel changement! O nuit, orage et ténèbres, vous êtes des puissances merveilleuses, mais aimables encore dans votre force, comme la lumière qui jaillit de l'oeil noir de la femme. Dans le lointain, les échos retentissent du fracas du tonnerre, qui bondit de rocher en rocher. Ce n'est plus un seul nuage qui recèle la foudre; chaque montagne a trouvé une voix; et, du milieu des sombres vapeurs qui le cachent, le Jura répond aux bruyants transports des Alpes (II, 223—224).

Но как темнеет! Свет луны погас,
Летят по небу грозовые тучи.
Подобно блеску темных женских глаз,
Прекрасен блеск зарницы. Гром летучий
Наполнил все: теснины, бездны, кручи.
Горам, как небу, дан живой язык,
Разноречивый, бурный и могучий,
Ликуют Альпы в этот грозный миг,
И Юра в ночь, в туман им шлет ответный клик (I, 233).

Две последние (92, 93) строфы, отчеркнутые Жуковским, представляют интерес не только как завершение целостной картины природы, схваченной в её таинственной жизни. Но в этих двух строфах, по контрасту с элегическим покоем спящей ночи, есть ощущение радости бытия — в стихийности, бунтарстве, могучем порыве сил, которому соответствует полнота человеческого чувства. Отчеркивания на полях 92 и 93 строф свидетельствуют о том, что русский поэт внимал «громовым раскатам», его привлекал разноречивый могучий голос природы и человеческой души, их мятежные порывы, полнота и жизненность.

Жуковского заинтересовала живопись байроновских контрастов. В этом плане характерно отмеченное Жуковским описание водопада Велино в IV песне. У Байрона описание занимает четыре строфы (69—72). Жуковский отчеркнул только три из них: 69, 70 и 72 — и в таком выборе прослеживается определенная логика. Первые две строфы (69 и 70) в своем движении развертывают контрастно две картины, рисующие стену белопенных летящих вод. В 69 строфе господствуют образы и мотивы ада, в художественном пространстве движение устремлено вниз:

LXIX

Mais quelles sont ces eaux qui mugissent au loin? De ces hauteurs escarpées, le Velino s'élançait dans le précipice qu'ont creusé ses vagues! imposante cataracte! rapide comme la lumière, cette masse éclatante et écumeuse ébranle les rochers de l'abyme! véritable enfer, où l'onde rugit avec fracas et bouillonne dans d'éternelles tortures, tandis que la sueur de ses agonies jaillit du fond de ce tartare et s'attache en flocons aux noirs rochers qui bordent le gouffre comme d'horribles et impitoyables témoins (III, 51).

Но как шумит вода! С горы в долину
Гигантской белопенною стеной —

Стеной воды! — свергается Велно,
 Все обдавая бурей водяной.
 Пучина Орка! Флегетон шальной!
 Кипит, ревет, бурлит, казнимый адом,
 И смертным потом — пеной ледяной —
 Бьет, хлещет по утесистым громадам,
 Как бы глумящимся над зловным водопадом (I, 264).

В статье «О меланхолии в жизни и поэзии» Жуковский отмечал: «Как поэтическая краска, меланхолия из всех самая сильная; поэзия живет контрастами»³⁶. Поэтическим контрастом описанному аду в 70 строфе рисуется картина ликующей жизни природы:

LXX

Voyez-la monter en écume jusqu'aux cieux, d'où elle retombe en pluie continue, formant un nuage intarissable, qui répand sur le gazon d'alentour une rosée bienfaisante comme celle du printemps, et lui donne l'aspect d'une prairie d'émeraudes. Que ce gouffre est profond! Comme ce géant des eaux bondit de hauteur en hauteur! Dans le délire qui le transporte, il écrase les rochers qui, se fendant et s'écroulant sous ses terribles pas, lui abandonnent un vaste et éifrayant passage (III, 52).

Чьи брызги рвутся к солнцу и с небес,
 Как туча громоносная в апреле,
 Дождем струятся на поля, на лес,
 Чтобы они смарагдом зеленели.
 Не увядая. В тьму бездонной щели
 Стихия низвергается, и вот
 Из бездны к небу глыбы полетели,
 Низвергнутые в глубь с родных высот
 И вновь летящие, как ядра, в небосвод (I, 264).

В 71 строфе, не отмеченной Жуковским, Байрон, продолжая описание двух контрастных стихий, стремится увидеть в их соединении философский смысл. Этот смысл диалектически сложен. Сравнивая водопад с хаосом, бьющимся в муках родовых, поэт заключает 71 строфу скептическим итогом: «Нет, он, как вечность, страшен для живых». А в 72 строфе, отмеченной Жуковским, продолжая философское обобщение, Байрон создает поэтический образ, в котором контрасты получают пантеистическое разрешение:

LXXII

Horriblement belle; mais aux premières clartés du matin Iris dessine son arc radieux au-dessus de cet abyme infernal, et, semblable à l'espérance, qui plane sur le lit d'un mourant, elle conserve ses riantes couleurs. Pendant que tout ce qui l'entoure est dégradé par les eaux furieuses, rien ne peut ternir son éclat. On croirait voir, dans cette scène effrayante, l'Amour au front serein souriant aux transports de la Démence (III, 54—55).

О. Красоты и Ужаса игра!
 По кромке волн, от края и до края,
 Надеждой подле смертного одра
 Ирида светит, радугой играя,
 Как в адской бездне луч зари, живая,
 Нарядна, лучезарна и нежна,

³⁶ Там же.

Над этим мутным бешенством сияя,
В миллионах шумных брызг стражена,
Как на Безумие—Любовь, глядит она (I, 265).

Таким образом, выбор отчеркнутых Жуковским строф говорит о приятии им жизнеутверждающего пафоса пантеистической концепции Байрона, основанной на глубоком понимании и изображении внутренней диалектики жизни природы и человеческого духа.

Чтение байроновской поэмы, судя по характеру отмеченного материала, приобщало Жуковского к особому типу романтического мышления, которому была свойственна широта философских обобщений, смелость и глубина исторических и художественных антитез. Жуковскому глубоко родственной была сложная философская и эстетическая концепция Байрона, противоречиво сочетавшая просветительское начало с романтическим ниспровержением его. Всеохватывающая диалектика и пантеизм мышления английского поэта, дававшие ключ к осмыслению противоречивой универсальности мира, его непрекращающегося процесса изменения и развития, способствовали углублению художественного мировосприятия Жуковского, выработке широкого и эпического восприятия мира. Чтение Байрона имело исключительное значение ещё и потому, что философские и исторические концепции, завоеванные романтической мыслью, предстали в творениях Байрона в художественно совершенных формах.

Для уяснения характера воздействия поэзии Байрона на Жуковского необычайно важна запись, сделанная на лицевой стороне нижней обложки III тома на французском языке.

Je le vois devant moi ce chemin; ces Alpes qui cachent l'Italie, un monde fantastique à travers eux passe ce chemin; la Nuit tout puissant m'attire. Un genie m'apparaît, il était de ce monde et sa splendeur. <нрзб.> Annibal et Souvoroff et Napoleon.— St. Bernard, Mont-Blanc et St. Gothard—Gènes Doria—Livourne—Florence. Les arts. Dante, Petrarque et Boccace—Machiavel—Rome—Campagne de Rome. Grandeur Romaine Pantheon, Colonne de Trajan, Colysée, S. Pierre. Les Barbares. Rome antique: Les Barbares, Charlemagne, les Papes, le Christianisme et la Superstition. Rome modern. Les bandits, les moines, les femmes, Tite Live et Horace.— Le Latium.

<Я вижу ее перед собой, эту дорогу, эти Альпы, которые укрывают Италию, фантастический мир, через который прошла эта дорога; Ночь всемогущая манит меня. Мне явился дух, он был судьбой этого мира. Я хочу идти по его стопам. Я представляю Венецию и ее блеск. <нрзб.> Ганнибал и Суворов и Наполеон—Сен-Бернар, Монблан, Сен-Готард—Генуя Дориа—Ливорно—Флоренция. Искусства. Данте, Петрарка и Боккаччо—Макиавелли—Рим—Римская Кампания—Величие Рима. Пантеон, Траянская колонна, Колизей, Святой Петр. Варвары. Рим античный: Варвары, Карл Великий, Папы, Христианство и Суеверие. Рим современный. Бандиты, монахи, женщины. Тит Ливий и Гораций.— Лациум.>

Ниже, через интервал в 2 сантиметра, по-русски записано: «Если бы кто жил в это время».

Содержание записи можно рассматривать как размышления, навеянные непосредственно чтением поэмы в период, когда Жу-

ковский находился в Швейцарии, а помыслы его были устремлены в Италию, куда не пускала болезнь. Но запись может представлять собой план неосуществленного замысла, на котором лежит печать чтения Байрона. В письме к Вяземскому от 24 (12) декабря 1832 года Тургенев цитировал отрывок из послания к нему Жуковского от 2 (14) декабря из Верне: «Пиши ко мне об Италии. Это, может быть, даст мне текст для поэмы, которая вертится в голове моей. Но вылезет ли оттуда — не знаю»³⁷. Название замысла «Италия» дважды написано в своде произведений на верхней книжке переплета тетради, в которой Жуковский работал над произведениями в конце 1832—1833 годов³⁸. Здесь же среди названий, возможно, переводов из английских поэтов, среди произведений В. Скотта («Дева озера», «Мармион»), Вордсворта, Саути, Шекспира («Макбет», «Отелло»), Мильтона, записано: «Отрывки из Байрона».

Запись на обложке III тома собрания сочинений Байрона, если видеть в ней будущий замысел, представляет собой огромный по масштабу охват явлений и событий, соединенных одним центром — Италией. Сюжет — странствия от снежных гор Альп и Венеции через Ливорно и Флоренцию в Рим. В замысел входит описание «золотого века» Италии, её искусства, поэтов и зодчих. Переключки с Байроном очевидна в интерпретации истории Италии, которая определяется ярко выраженной антитезой: Рим античный — Рим современный.

Масштабность охвата явлений сочетается с поистине эпическим взглядом на них, со стремлением понять мир в его всеобщности и универсальности. Основой такого понимания в замысле является пантеистическая концепция: «Ночь всемогущая манит меня. Мне явился дух, он был судьбой этого мира».

Можно предположить, что с этим замыслом воссоздания образа Италии как «золотого века» человечества связан набросок поэтического перевода 49 строфы из IV песни. Перевод сделан карандашом на нижней части 40 страницы третьего тома:

Вос здесь Богиня любит в камне
И воздух вокруг <ея> растворен красотой,
[вби] с дыханием в себя мы благовоный
вбираем образ, который [нами]
[полу]
созерцаем [зримый] бессмертья [часть вл] своего
<нам> своего нам уделяет
полуотдернуто <небесное>
покрывало;

В наброске отразился процесс перевода и направленность интереса Жуковского. В оригинале у Байрона спенсера строфа, но Жуковский имел перед глазами прозаический перевод:

³⁷ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921, вып. 6, т. 1, с. 125.

³⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 47.

C'est ici que la déesse de Paphos aime sous le marbre et remplit l'air qui l'entoure de l'éclat de sa beauté. Le regard dévore ses formes divines, dont l'aspect nous communique une partie de son immortalité; le voile des cieux est à demi soulevé pour nous: immobiles devant elle, nous contempons dans les contours de ce corps, et dans les traits de ce visage, ce que peut le génie de l'homme, plus parfait ici que la nature; nous envions aux adorateurs de Vénus cette flamme intérieure qui rendait leur ame capable de créer et d'animer une semblable divinité (III, 41).

<Именно здесь богиня Пафоса любит в мраморе и наполняет окружающий воздух сиянием своей красоты. Взгляд пожирает ее божественные формы, вид которых сообщает нам часть ее бессмертия; завеса небес наполовину приподнялась перед нами: неподвижные внутри предела, мы созерцаем в очертаниях этого тела и чертах лица то, на что способен гений человека, более искусный здесь, нежели природа; мы завидуем этому внутреннему пламени обожателей Венеры, который делал их душу способной создавать и оживлять подобное божество>.

Жуковский не окончил перевода строфы, последний знак — точка с запятой. По содержанию набросок соответствует только половине 49 строфы, но своеобразие перевода обозначилось довольно четко.

Освобожденный от черновых помет, он выглядит так:

Вот здесь Богиня любит в камне
И воздух вокруг <ея> растворен красотой,
С дыханием в себя мы благовонный
Вбираем образ, который созерцаем,
Бессмертья своего нам уделяет
Полуотдернуто <небесное>
Покрывало;

Поэтическое переложение начала 49 строфы сделано белым стихом. Исползован вольный ямб (1 строка — 4-стопный; 2 — 6-стопный, 3—4—5 строки — 5-стопный), причем внутри 6 строки размер разбит прозаическим внедрением слова «который»: «Вбираем образ, который созерцаем». Жуковский обращается к размеру и рифме, позволявшим органично передать пластику поэтического мироощущения древних поэтов. Знаменательно, что этот опыт воссоздания Италии в поэтических формах, присущих искусству Древнего Рима, перекликается с другим отрывком на тему классической поэзии античности, начатом в той же тетради конца 1832 — начала 1833 годов: «Прочь отсель, меланхолия, дочь Цербера и темной Ночи»³⁹. Изменения в тексте в процессе перевода подчинены стремлению дать образ Италии в полноте и свежести восприятия его поэтами древнего мира. В первоначальном варианте выражение «une partie de son immortalité» (соответственно английскому «part of its immortality») Жуковский перевел буквально: «бессмертья часть», но затем, зачеркнув слово «часть», придал всему образу целостность впечатления: «Бессмертья своего нам уделяет».

³⁹ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 37, л. 26. См. об этом: Бумаги Жуковского, с. 104.

В поисках поэтически точного выражения Жуковский последовательно отбирает варианты в другом отрывке:

образ, который, нами зримый
образ, который полузримый
образ, который созерцаем

В процессе перевода Жуковский трансформирует байроновский материал и поэтику, подчиняя их художественному воплощению своего эпического замысла, но вместе с тем сохраняет пафос байроновского преклонения перед созданиями человеческого гения. Пристальный интерес Жуковского к жанру лиро-эпической поэмы Байрона был связан с поисками формы для воплощения эпических замыслов в 30-е годы.

Таким образом, книги Байрона из томской библиотеки с пометами поэта дают интересный материал для осмысления вопроса о характере воздействия английского поэта на русского романтика. Содержание помет позволяет говорить об определенной общности их философских и эстетических принципов, которые предопределили глубокий интерес Жуковского к Байрону на протяжении долгого периода и явились основанием для непревзойденного перевода поэмы «Шильонский узник».

Широта и глубина мышления Байрона, диалектичность исторических и философских концепций вводили его внимательного русского читателя и переводчика в круг важнейших проблем современности и во многом способствовали формированию эпического мышления Жуковского.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ Р. САУТИ

— 1 —

Творческий интерес Жуковского к Саути разнообразен. Жуковский перевел восемь баллад Саути, и ещё одно произведение английского поэта — поэму «Родрик, последний из готов» — он начинал переводить, но ограничился начальным ее отрывком.

Жуковский читал и переводил поэзию Саути в разные периоды своей поэтической деятельности, поэтому в характере восприятия творчества Саути отразилась жанровая эволюция, движение самого Жуковского (с 1813 по 1831 гг.).

1810-е годы — время расцвета баллады в поэзии Жуковского. Саути становится интересен русскому поэту как большой и признанный мастер этого жанра. В январе 1813 г. Жуковский переводит балладу Саути «Рюдигер», озаглавив её «Адельстан». Эта баллада вообще была первым произведением английского романтизма, которое перевел Жуковский. В октябре 1814 г. им переводятся две другие баллады Саути: «A ballad, shewing how an old woman rode double, and who rode before her» и «Lord William», известные русскому читателю как «Баллада, в которой описывается, как одна старушка, ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» («Сарушка») и «Варвик».

Во всех этих переводах отразился острый интерес Жуковского к фантастико-мистическому мировосприятию, пришедшему в баллады Саути из раннехристианских хроник и отчасти из народной поэзии. Этот фантастический элемент, обуславливая сюжетное движение баллады, активно участвовал в жанрообразовании.

Определяя поэтическое своеобразие своих новых произведений, Жуковский 20 октября 1814 г. пишет А. И. Тургеневу из Белёва: «Прости. А пророс, вчера родилась у меня баллада-приемыш, т. е. перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но эта последняя в этом роде. Не думай, чтоб я на одних только чертах хотел ехать в потомство. Нет! Я знаю, что они собьют на дороге, а, признаюсь, хочу, чтобы они меня конвоировали»¹. Речь идет

¹ Письма к А. И. Тургеневу, с. 128.

о «Старушке». Через десять дней в письме к тому же А. И. Тургеневу (из Долбина, от 12 декабря 1814 г.) Жуковский, подводя итоги «долбинской осени», резюмирует: «Новые баллады, кажется, не хуже первых, и только две в страшном роде»². Эти «две» — «Старушка» и «Варвик».

Таким образом, первый этап восприятия творчества Саути тесно связан с вызреванием балладной поэтики в творчестве Жуковского. Саути-эпик интересовал его еще в середине 1810-х годов, когда Жуковский задумывал эпическую поэму «Владимир». В списке авторов и произведений, с которыми Жуковский считал нужным ознакомиться для написания «Владимира», мы встречаемся с Гомером, Вергилием, Овидием, Ариостом, Тассом, Камонисом, Вилландом, Мильтоном, Шекспиром, Саути³ и т. д. В письме А. И. Тургеневу от 1 декабря 1814 г. читаем: «Хорошо бы ты выпросил у Сергея Семеновича (Уварова. — В. К.) обещанные им мне английские книги, и еще попросил бы у него (если есть у него) *Thalaba the Destroyer by Southey* и *Arthur or Northern Enchantment by Hoole*. Все это могло бы мне пригодиться для моего «Владимира»⁴. «Талаба — разрушитель» — большая эпическая поэма Саути, написанная на ориентальный сюжет, полная разнообразных перипетий и фантастики.

Среди больших эпических поэм Саути Жуковский неоднократно выделяет, как интересную и даже образцовую, первую поэму Саути, эпико-драматическую «Жанну д'Арк».

К самому концу 1810 — первой половине 1820-х гг. относятся попытки Жуковского объективизировать жанр баллады и выйти к эпическим и эпико-драматическим формам осмысления действительности. Одновременно идет обусловленное этим укрупнение жанровой формы («Двенадцать спящих дев», «Замок Смальгольм»). В это время Жуковский переводит «Цида» (испанские романсы в обработке Гердера), «романтическую» трагедию Шиллера «Орлеанская дева», «Шильонского узника» Байрона, «Пери и ангел» Мура (вторую главу из его «Лалла-Рук»), отрывок из «Энеиды» Вергилия, озаглавленный им «Разрушение Трои».

Предпосылкой такого движения Жуковского является главным образом формирование у него особой дидактической концепции героя, человека, через страдания или ошибки приходящего к высшей добродетели. Выстраивается целый ряд героев: Громобой, Иоанна, Бонивар.

И на этом этапе эволюции Жуковского-художника творчество Саути обретает для него новую актуальность. Теперь русского поэта заинтересовала лучшая из больших эпических поэм Саути — «Родрик, последний из готов». Он начинает ее перевод в 1822 г., вся работа длится один день — 19 апреля (2 мая) — и оканчивается 41-м стихом: переведен своеобразный моралисти-

² Там же, с. 132.

³ Там же, с. 67 (комментарий И. А. Бычкова).

⁴ Там же, с. 133.

ческий зачин поэмы и описания мавританских войск на марше и стоянке. Переводу, однако, предшествовала как мы увидим ниже, большая подготовительная работа. В силу ряда причин перевод остался неоконченным: сыграл свою роль и объем переводимого произведения (около 15 000 стихов), и мнение Пушкина относительно замысла Жуковского⁵. Возможно, перевод отрывка из поэмы Саути носил экспериментальный характер.

Интерес к поэме Саути обусловлен для Жуковского фигурой главного её героя — готского короля Родрика, проходящего долгий путь от эгоизма, бесконтрольного удовлетворения своих прихотей к человеколюбию, смирению и патриотическому подвигу. Родрик как герой оказался типологически близок идеалу героя Жуковского, вошел в ряд: Громобой, Иоанна, Бонивар.

Осмысление перевода «Родрика» проясняет характер жанрового поиска Жуковского.

Наконец, последний этап восприятия поэзии Саути характеризуется новым обращением Жуковского к балладам английского поэта. В марте-июне 1831 г. он переводит пять баллад: «Dopica» («Доника»), «God's Judgement on a Bishop» («Суд божий над епископом»), «Queen Orraca and five Martyrs of Morosso» («Королева Урака и пять мучеников»), «Mary, the Maid of the Inn» и «Jasrag» (первые две «были» в «Двух былях и ещё одной»). В этом возвращении к балладе отразился опыт истекшего десятилетия: объективизируется контекст баллады, усиливаются религиозно-дидактические элементы, соответственно меняется характер фантастики.

Показательно, что в 1831 г. Жуковский находит возможным жанровое переосмысление баллад Саути. Свидетельством тому его «Две были и ещё одна». Здесь мы видим «свободное переложение» двух баллад английского романтика. «Характерный для Гёбеля тон идиллического простодушия и сентиментальной нравоучительности господствует во всем произведении: Жуковский соответственно переработал и указанные баллады Саути»⁶. Здесь баллады Саути стали двумя первыми разделами гекзаметрического триптиха-повествования нравоучительного характера.

В переводах 1831 г. отразилась дальнейшая эволюция Жуковского-эпика, они составили своеобразную жанровую параллель его «дидактическому эпосу» 1830—1840-х годов.

Обозрение «саутианы» Жуковского наводит на мысль о типологическом родстве этих двух больших поэтов в динамичной системе европейского романтизма. Это родство начинается уже с того, что Жуковский и Саути были основоположниками романтического направления в своих национальных литературах. Аме-

⁵ Подробнее об этом см.: Костин В. М. Жуковский и Пушкин (к вопросу о восприятии поэмы Р. Саути «Родрик, последний из Готов»). — В сб.: Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979, с. 123—139.

⁶ Семенко И. М. Комментарий — Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. М.—Л., 1960, с. 536.

риканские исследователи К. Х. Обер и В. У. Обер утверждают относительно Саути следующее: «Роберт Саути, подобно Жуковскому, был основателем романтизма. В 1796 г., двумя годами раньше публикации «Лирических баллад» Вордсворта и Кольриджа, эпическая поэма Саути «Жанна д'Арк» утвердила его как силу, с которой необходимо считаться в английской поэзии»⁷.

Саути вообще один из самых переводимых Жуковским авторов (наряду с Гомером, Шиллером, Уландом, Гебелем). Ф. В. Булгарин в письме А. С. Пушкину даже говорит о нем в 1825 г.: «Жуковский плохой поэт — подражатель Сутея»⁸, выделяя по-своему из всех источников творчества Жуковского именно Саути.

Этапы восприятия Саути прямо связаны с моментами эволюции творчества Жуковского, потому что очевидно сходство жанрового развития двух поэтов. Эволюция их, приходившая непрямо и сложно, отразила, в конечном счете, стремление к созданию эпической модели действительности. Жуковский и Саути строили эту модель, исходя из родственных онтологических и нравственных критериев: отсюда акцент на соответствующих темах в сюжетах, интерес к средневековью как сфере идеала и экзотики, морально-религиозный пафос их произведений, наконец, отсюда сходство в концепции личности героя произведения, главным образом и определяющее жанровую близость Жуковского и Саути.

Изучение творческого интереса Жуковского к Саути, если учитывать особую природу авторства Жуковского, конкретизирует, накладывает новые штрихи на наши представления о творческой индивидуальности Жуковского.

Нельзя сказать, что проблема «Жуковский—Саути» является совершенно неисследованной историками литературы. Так или иначе, под разными углами зрения она затрагивалась и в общих монографиях о творчестве поэта (П. Загарина, А. Н. Веселовского, Ц. Вольпе, И. М. Семенко)⁹, и в исследованиях более частного характера, посвященных его переводной практике (С. И. Шестакова, В. Каплинского)¹⁰. Однако в осмыслении проблемы остаются неясности. Это обусловлено тем, что проблема ни разу у нас не ставилась прямо, не выносилась в заголовок научного исследования, а работы, более или менее конкретно связанные с решением проблемы, уже устарели. Единственная работа, прямо посвященная

⁷ Ober K. H., Ober W. U. Zukovskiy's early translations from Southey. — Slavic and East European journal. 1965, v. 9, 2, p. 182.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти томах. Т. 13. М.—Л., 1949, с. 168.

⁹ Загарин П. (Поливанов Л. И.) В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883; Веселовский А. Н. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918; Вольпе Ц. С. Жуковский. — В кн.: Жуковский В. А. Избранные стихотворения в 2-х тт. Т. 1. Л., 1939, с. 1—64; Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975.

¹⁰ Шестаков С. П. Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. — Чтения в обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина при Казанском университете. Казань, 1903; Каплинский В. И. Жуковский — переводчик баллад. — ЖМНП, 1915. № 1, с. 1—35.

интересующей нас проблеме, принадлежит перу американских ученых К. Х. и В. У. Оберов. Однако, во-первых, они сузили рамки своего исследования, ограничив его первым периодом влияния Саути на Жуковского (1813—1814 гг.), во-вторых, в силу вполне понятных причин не располагали материалом для исчерпывающего изучения проблемы, в-третьих, далеко не все в их методологии может нас удовлетворить.

Наши изыскания в библиотеке В. А. Жуковского позволяют ввести в научный оборот некоторые новые материалы, относящиеся к указанной проблеме. Наличие этих материалов, с одной стороны, расширяет известные границы творческого интереса русского поэта к Саути, с другой, может конкретизировать и углубить представления об уже известных фактах восприятия.

Обзор этих материалов и, по мере возможности, выяснение роли и места их в изучении проблемы «Жуковский—Саути» — цель нашей работы.

Весь найденный материал сосредоточен в тринадцатитомном собрании сочинений Р. Саути из библиотеки Жуковского. Ныне оно хранится в фондах библиотеки ИРЛИ под шифрами 871/6 (1—12-й тома) и 871/7 (13-й том и конволюты к нему, другие сочинения Саути: «The lay of the Laureate, Carmen nuptiale», London, 1816 и «The poet's pilgrimage to Waterloo», London, 1816). Оно сохранило следы чтения Жуковского: подчеркивания, отчеркивания и записи.

Собрание издавалось с 1814 по 1818 год, и в подготовке его к печати активнейшее участие принимал сам поэт, находившийся в то время в зените своей популярности. Еще не вышло в свет одиозное «Видение суда», и Байрон, при всей неприязни к поэтам «озерной школы», еще довольно высоко оценивал отдельные произведения Саути (например, «Родрика») ¹¹. Саути сам редактировал тома этого издания, снабжая историко-экзотические поэмы обширными комментариями и предисловиями.

Тома собрания сочинений выходили в произвольном порядке. Так, в 1814 г. вышли 3-й и 4-й тома («Талаба — разрушитель»), в 1815 г. — 5-й и 6-й, 11-й и 13-й тома («Мэдок», «Маленькие поэмы», части 1—3, 1-й и 2-й тома вышли только в 1817 г. («Жанна д'Арк»), а завершилось издание в 1818 г. «Проклятием Кехамы» (7—8 тт.) и «Родриком, последним из готов» (9—10 тт.).

Поэмы Жуковского содержатся в 1—2, 9—10, 13 тт. Как этот материал распределяется в свете эволюции и хронологии обращения Жуковского к творчеству Саути?

Первый этап восприятия (1813—1814 гг.) в нем не отразился. Очевидно, что Жуковский в эти годы не мог пользоваться 13-томом собрания сочинений Саути, в котором находятся «Rudiger» (с. 21—33), «Lord William» (с. 46—55) и «The ballad shewing how an...» (с. 193—207). Этот том вышел в свет в 1815 г., но мог

¹¹ См. об этом, например: Сагнал J. Robert Southey. London, 1964, p. 16.

попасть в руки поэта не ранее 1816 г. Дело в том, что 13-й том представляет собой издательский конволют. В нем объединены собственно 13-й том и две поэмы Саути, вышедшие в 1816 г. (см. выше). «Британская энциклопедия» указывает возможный источник переводов Жуковского: им могло быть издание «Metrical tales and other Foenis» (London, 1805)¹². Однако этого издания в библиотеке поэта (в том виде, как она дошла до нас) нет.

В 1831 году или, возможно, позднее, работая над новыми переводами из Саути, Жуковский в оглавлении 13-го тома отметил эти переводы раннего периода (см. ниже).

— 2 —

«Романтическая трагедия» Шиллера «Орлеанская дева» переводилась Жуковским в 1818—1821 гг. С переводом этого произведения, несомненно, связано чтение поэмы Саути «Joan of Arc» (1796). Два первых тома «Poetical works» Саути, включающие под общей обложкой эту большую эпико-драматическую поэму Саути, вышли в свет в 1817 г. «Жанна д'Арк», как мы уже говорили выше, неоднократно упоминается в списках образцовых эпических произведений новой западноевропейской литературы, что свидетельствует о наличии устойчивого интереса Жуковского к этому произведению.

Жуковский внимательно читал это произведение, о чем говорят многочисленные и объемные отчеркивания в тексте «Жанны д'Арк». Пометы эти однотипны — вертикальная карандашная черта проходит вдоль колонки стихов со стороны обреза. Общее число помет — 20, различаются они и по характеру отмечаемого материала, и по своему объему. Так, например, на с. 6 второго тома Жуковский отчеркивает два стиха, а на с. 70—72 первого тома — большой монолог Жанны в 47 стихов. Объектом внимания оказываются монологи и диалоги героев, пейзажные и батальные зарисовки.

Вот как распределяются эти пометы по тексту поэмы (по страницам):

Т. 1, кн. 1: с. 5—6, 13—14, 16—17, 23—24, 25—26, 28—29;

кн. 2: с. 31, 33, 36—37, 39;

кн. 3: с. 49, 70—72;

кн. 4: с. 104—105;

кн. 5: с. 121, 132—133;

кн. 6: с. 151—152, 157, 158;

Т. 2, кн. 7: с. 6.

В переводе «Орлеанской девы» нет реминисценций из поэмы Саути, текстуально несоотносимы с трагедией Шиллера подчеркнутые Жуковским места. Но несомненно, чтение поэмы тесно связано с переводом «Jungfrau von Orleans», поэма была интересна

¹² Encyclopedia Britannica. 11-th ed., v. 25, New York, 1911, p. 511.

ему на фоне «Девы» как эпическая интерпретация история Жанны д'Арк, обладающая своими сильными и плодотворными сторонами. Датировать чтение «Joan of Arc» сейчас с точностью до года трудно. Можно утверждать наверняка, что читалась она после 1817 г. Тот факт, что своими пометами Жуковский охватывает в поэме Саути примерно тот же отрезок исторического времени, что и Шиллер, создавая свой миф о Жанне д'Арк, наводит на мысль, что читалась поэма в довольно близкий по времени к процессу перевода срок. А отсутствие текстуальных реминисценций в «Орлеанской деве», которые часто появлялись, когда Жуковский сталкивался одновременно с двумя версиями одной темы, одного сюжета, например, в «Пире Александра» (Драйден, Рамлер) или в «Трех песнях» (Уланд, Мильвуа), заставляет думать, что чтение происходило после окончания перевода в 1821—1822 гг.

Поэма «Joan of Arc» стала первой крупной удачей Р. Саути. Он вернул эпическому сюжету о Жанне его героический смысл (традиция Шаплена, как известно, была надолго заслонена ироикомиической «Орлеанской девственницей» Вольтера). Пушкин в своей статье («пастише», как назвал её А. И. Тургенев) «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» (1836 г.), надев маску «английского журналиста», оценивает поэму Саути следующим образом: «Поэма лауреата не стоит, конечно, поэмы Вольтера в отношении силы вымысла, но творение Сауте есть подвиг честного человека и плод благородного восторга»¹³.

Поэма Саути представляет собой сложное эпическое повествование, обильно включающее элементы драматизации (монологи и диалоги героев) и лиризации (монологи, авторский комментарий, лирические пейзажи и т. п.). Она буквально пронизана прямой речью персонажей, на фоне которой объективированное повествование воспринимается иногда как простая эпическая заставка. Речь героев «высока», исполнена экспрессии и пафоса, психологична. Этими своими чертами поэма сближается с «романтической трагедией» Шиллера (на которую, возможно, оказала влияние). С другой стороны, эпический контекст поэмы в целом отвечает дальнейшему жанровому поиску Жуковского. Этим, может быть, отчасти и обусловлено новое обращение Жуковского к теме Жанны д'Арк — на этот раз в качестве читателя, но читателя особого, выходящего через прочитанную книгу к собственному творчеству.

Прежде чем перейти непосредственно к обзору помет Жуковского, мы должны оговориться: весь материал помет, целиком, приведен не будет. Мы попытаемся охватить наиболее интересные и характерные из них.

Из 20 помет 14 относится к монологам действующих лиц, 1 — диалогу Дюнуа и ветерана, 5 — объективированным авторским описаниям (подобные пометы как раз невелики — до 10 стихов). Это не случайно. Жуковский читал поэму Саути как соавтор «Ор-

¹³ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 6, М., 1962, с. 225.

леанской девы», но не только. Дело в том, что монологи героев «Joan of Arc» сами по себе несценичны, если взглянуть в их строй, объем и содержание. Иногда они похожи больше на так называемый «рассказ вестника», своеобразный эквивалент эпического в классицистической трагедии. Но чаще в них раскрываются ретроспективные картины внутреннего мира героев, их психологические состояния. Иначе говоря, монологи действующих лиц, в первую очередь, Жанны, являются средством психологической ретардации действия. Они как бы восполнили для Жуковского, решающего проблему психологии героя, те моменты в его характеристике, которые объективно не воссоздавались в драматическом действии «Орлеанской девы», где особое исходное отчуждение Жанны от мира не требовало психологического комментария, было само по себе залогом движения конфликта.

Жанна, как особый высокий герой, у Саути получает подробную психологическую мотивацию. И это прежде всего интересно Жуковскому, идущему к эпосу. Поэтому треть помет, причем самых объемных, посвящена монологам Жанны.

Приведем наиболее характерные:

1

V. 1, p. 5	<p>«Doubt! The Maid exclaimed, It were as easy when I gaze around On all this fair variety of things, Green fields and tufted woods, and the blue depth Of Heaven, and yonder glorious sun, to doubt Creating wisdom! when in the evening gale I breathe the mingled odours of the spring, And hear the wild wood melody, and hear</p>
p. 6	<p>«The populous air vocal with insect life, To doubt God's goodness! there are feelings, Chief, That may not lie and I have oftentimes Felt in the midnight silence of my soul The call of God.» They listen'd to the Maid, And they almost believed.</p>

<«Сомневаетесь! — воскликнула Дева, — легко ли, когда я гляжу вокруг, на все это прекрасное разнообразие явлений, зеленые поля и встающие здесь и там чащи, и голубую глубину Небес, и вон там — славное солнце, сомневаться в созидательной мудрости! Когда в вечернюю бурю я вдыхаю смешанные ароматы весны и слышу мелодию дикого леса, и слышу густо населенный воздух, звучащий жизнью насекомых, — сомневаться в Божьей доброте! Есть чувства, Вождь, которые не могут лгать: я часто чувствовала в полночном молчании в своей душе зов Бога». Они слушали Деву, и они почти поверили>.

2

V. 1, p. 13.	<p>«Amid these wilds Often the summer pasture have I driven The flock; and well I know these mountain wilds, And every bosom'd vale and valley stream Is dear to memory. I have laid me down Beside yon valley stream, that up the ascent Scars sends the sound of waters now, and watch'd The beck roll glittering to the noon tide sun,</p>
--------------	---

And listen'd to its ceaseless murmuring,
Till all was hush'd and tranquil in my soul,
Filled with a strange and undefined delight
«That pass'd across the mind like summer clouds
Over the lake at eve, their fleeting hues
The traveller cannot trace with memory's eye,
Yet he remembers well how fair they were,
How lovely».

<«Среди этих чащ я часто выгоняла стадо на летнее пастбище, и я хорошо знаю эти горные чащи, и каждая укромная долина и дальний ручей дороги памяти. Я легла наземь возле вон того дальнего ручья, который сейчас посылает шум вод с крутизны утеса, и следила за ручьем, который капля, сверкая под полуденным солнцем, и слушала его непрестанное бормотанье. Тогда все было тихо и спокойно в моей душе, полной незнакомым и неопределимым наслаждением, которое прошло по душе, как летние облака над озером в вечернюю пору; их мимолетные оттенки путник не может охватить памятным оком, однако он помнит хорошо, как прекрасны они были, как милы сердцу»>.

«From that night I could feel my burthen'd soul
Hearing beneath incumbent Deity,
I sate in silence, musing on the days

To come, unheering and unseeing all
Around me, in that dreaminess of thought
When every bodily sense is at it slept,
And the mind alone is wakeful! have heard
Strange voices, in the evening wind; strange forms
Dimly discover'd trong'd the twilight air.
The neighbours wonder'd as the sudden change,
And call'd me crazed and my dear Uncle too.
Would sit and gaze upon me mistfully,
A heaviness upon his aged brow,
And his eye such trouble, that my heart
Sometimes misgave me. I had told him all
The mighty future labouring in my brest,
But that the hour methought not yet was come».

<«С той ночи я почувствовала, что моя отягощенная душа трепещет под давлением Божества. Я сидела в молчании, размышляя о днях, которые придут, невнимательная и слепая ко всему, что окружало меня, в той мечтательности дум, когда каждое телесное чувство как будто спит, и бодрствует один только разум. Я слышала непонятные голоса в вечернем ветре; непонятные очертания, неясно проявляясь, толпились в сумеречном воздухе. Соседи дивились такой неожиданной перемене и называли меня сумасшедшей, и мой дорогой дядюшка тоже сидел и взирал на меня задумчиво, с горем на отягощенном годами челе, и в его взоре такое беспокойство, что мое сердце говорило мне временами о дурных предчувствиях. Я рассказала ему про могучее будущее, зреющее в моей груди,— но тот час, казалось мне, еще не настал»>.

«Lonely the forest spring; a rocky hill
Rises beside it, and on aged yew
Burst from the rifted crag that owerbrows
The waters; cavern'd there unseen and slow
And silently they well. The adder's tongue
Rich with the wrinkles of its glossy green,
Hangs down its long bank leaves, whose wavy dip
Just breaks the quiet beauties of the place,
Nor ever sound profanes it, save such sounds

As silence love to hear, the passing wind,
 Or the low murmuring of the stream scarce heard.
 A blessed spot! Oh, how my soul enjoy'd
 Its holy quietness, with what delight
 Escaping from mankind I hasten'd there
 To solitude and freedom! thitherward
 On a spring eve I had betaken me,
 And there I sate, and mark'd deep red clouds
 Gather before the wind... the rock rising wind,
 Whose sudden gusts, each wilder than the last,
 Appcars'd to rock my senses soon the night
 Darken'd around, and the large rain drops fell
 Heavy; anon tempestuously the gale
 Howl'd o'er the wood. Methought the heavy rain
 Fell with a gratefull coolness on my head,
 And the hoarse dash of waters, and the rush
 Of winds that mingled with the forest roar,
 Made a wild music. On a rock I sat;
 Hung durable in heaven, and on my sight
 Spread the gray forest, memory, thought
 Were gone» <...>

<«Пустынен лес весной: скалистый утес подымается рядом, и древний тис вырастает из расщепленной скалы, которая таит в себе потоки; пробываясь там, невидимые и медленные и тихие, они выходят на волю. Кандык, весь в морщинах из глянцевои зелени, свешивает свои длинные гладкие листья, которые, колеблясь, погружаются в воду, делая круги на спокойной поверхности. Древние чаши хранят тихую красоту этого места. Ни малейший звук не потревожит их, звуки поглощаются, ибо молчание любит слушать — проносющийся ветер или низкое, еле слышное бормотание ручья. Блаженное место! О, как моя душа наслаждалась его святым покоем, с каким наслаждением, убегая от людей, я торопилась туда, к одиночеству и свободе! туда в весенний вечер я отправлялась, и там я сидела и следила за густыми красными облаками, сбившимися в кучу перед ветром... подымающийся ветер, вдруг задувший, все более крепчая, заставил волноваться мои чувства. Скоро ночь сгустилась вокруг, и тяжело упали большие дождевые капли; вскоре буря разъяренно завывала над чащей. Мне казалось, что сильный дождь, павший приятным холодом на мою голову, и хриплый плеск воды и напор ветров, которые смешались с лесным шумом, создали дикую музыку. Я сидела на скале, величие урагана переполняло мою душу; и когда молнии блистали и долгий раскат гремел продолжительно в небесах, и перед моим взором простирался седой лес,— память, мысль уходили!...>

«Father, she replied,
 The forms of worship in mine earlier years
 Wak'd my young mind to artificial awe,
 And made me fear my God. Warm, with the glow
 The threshold of the house of prayer I felt
 A cold damp chill me, I beheld the flame
 That with a pale and feeble glimmering
 Dimm'd the noon-light, I heard the solemn mass,
 And with strange icelings and mysterious dream
 Felling my beads, gave to the mystic prayers

Devoutest meaning. Often, when I saw
 The pictured flames writhe round a penanced soul,
 Have I retired, and knelt before the Cross,
 And wept for grace, and trembled, and believed
 A God of Terror. But in riper years,
 When as my soul grew strong in solitude,

I saw the eternal energy pervade
 The boundless range of nature, with the sun
 Pour life and radiance from tis flamy path,
 And on the lowliest flowret of the field
 The kindly dew-drops shed. And then I felt
 That he, who form'd his goodly frame of things
 Must needs be good, and with a Father's name
 I call'd on Him, and from my burthen'd heart
 Pour'd out yearnings of unmingled love.
 Methinks it's not strange then, that I fled
 The house of prayer, and made the lonely grove
 My temple at the foot of some old oak
 Watching the little tribes that had their world
 Within the mossy bark; or laid me down
 Beside he revulet, whose murmuring
 Was silence to my soul, and mark'd the swarm
 Whose light-edged shadows on the bedded sand
 Mirror'd their mazy sports, the insect himn,
 The flow of waters, and-the song of birds
 Making a holy music to mine ear:
 Oh! Was it strange, of for such scenes as these,
 Such deep devoutness, such intense delight
 Of quiet adoration I forsook
 The house of worship? Strange that when I felt
 How God had my spirit quick to feel
 And love whate'er was beautiful and good,
 And from ought evil and deform'd to shrunk
 Even as with instinct; father! was it strange
 That in my heart I had no thought of Sin
 And did not need forgiveness?»

<«Отец,— ответила она,— обряды богослужения в ранние мои годы пробудили мою юную душу к благоговейному трепету и заставили меня бояться моего Бога. Был нагрет солнцем порог дома молитв, я чувствовала, как холодная сырость освежила <меня>, я глядела на пламя, которое с бледным и слабым блеском мерцало в полутьме, я слушала торжественную мессу и с непонятными и таинственными мыслями перебирала мои четки, придавая загадочным мольбам благочестивейшее значение. Часто, когда я видела, как нарисованные языки пламени заставляют грешную душу корчиться от боли, я уходила и преклоняла колени перед Крестом и, плача, просила милости, и трепетала, и верила в Бога Наказующего. Но повзрослев, когда моя душа выросла и окрепла в одиночестве, я видела, как вечная энергия наполняет беспредельное пространство сущего солнцем, изливающим жизнь и сияние со своей огненной стези, роняющим добрые капли росы на скромную растительность поля. И тогда я почувствовала, что Он, который создал этот прекрасный мир явлений, обязательно должен быть добрым, и я воззвала к нему как к Отцу, и из моего отягощенного сердца излилась тоска о беспредельной любви. Мне не кажется странным то, что я покинула дом молитв и сотворила свой храм в одинокой роще у подножья старого дуба, наблюдающего за маленькими племенами, которые обитали в его мшистой коре; или то, что я ложилась у ручья, бормотание которого успокаивало мою душу; и наблюдала за стаей; заостренные лучами тени которой отражали на песке ее непонятные игры; гимн насекомых, течение вод и песни птиц создавали святую музыку для моего слуха; о! было ли странно, если для таких сцен, как эти, такого глубокого благоговения, такого острого наслаждения от тихого преклонения я отказалась от дома молитв? Странно ли это, когда я чувствовала, как Бог творил в моей душе способность к чувству и любви ко всему, что было прекрасно и хорошо, и все злое и уродливое исчезало из моей души; отец!

было ли странно, что в моем сердце не было мысли о грехе, и я не нуждалась в прощении?»>

Жуковский отмечает в тексте поэмы Саути ключевые монологи, важнейшие для характеристики Жанны. Эти ретроспективные монологи, взятые вкуче, складываются для нас в цельную картину рождения особой личности — мессии с неповторимым и высоким складом души. И важно, что главный воспитатель Жанны — природа, через которую воздействует на нее бог. Молодой Саути был руссоистом, как был им и Жуковский. Близость к природе — важнейшая нравственно-психологическая характеристика героя. Вот почему в монологах Жанны так много пейзажей, лиричных и вместе с тем конкретных и разнообразных описаний природы, с которой Жанна постоянно находится в контакте. В природе она находит ответы на свои запросы и стремления, поэтому природа — её храм.

Природа как объект изображения и особая нравственная стихия в творчестве Жуковского занимает важнейшее место. Вспомним его знаменитые элегии «Вечер», «Славянка», его баллады, замысел описательной поэмы на основе контаминации текстов Сен-Ламбера, Э. Клейста, Томсона. Особое эстетическое значение в контексте творчества Жуковского природа имеет в начале 1820-х гг. Связано это с постановкой проблемы положительного эпического героя, выработкой критериев его «положительности» (отношение к природе — один из главнейших). Отсюда особая роль пейзажа (подчеркнутая Жуковским в переводе) в «Шильонском узнике», переводе «Орлеанской девы» Шиллера. На такое понимание природы оказал влияние и личный опыт Жуковского, его «общение» с альпийским ландшафтом в Швейцарии. (См. изумительные зарисовки природы в его «Дневниках» 1821-го г.). Поэтому в поэме Саути русский поэт нашел то, что искал.

Эстетическое значение природы в поэме Саути разнообразно. В монологах Жанны природа — воспитатель и одновременно экран, на который проецируется ее личность. Жуковский отмечает в шестой книге эпизод, где природа имеет другую функцию — комментирует происходящее, выступает параллельно ему и поэтому придает ему масштабность.

V. 1, p. 157.

O'er the host
Howl'd the deep wind that ominous of storms
Rolled on the lurid clouds the blacken'd night
Frown'd, and the thunder from the troubled sky
Roar'd hollow. Javelins clash'd and bucklers rang;
Shield prest on shield; <>

<Над войском завыл сильный ветер, предвещая бурю, он взвихрил грозные облака, чернеющая ночь нахмурилась, и со встревоженного неба гулко ударил гром. Дротики с треском сталкивались, и звенели баклеры, щит давил на щит...>

В то же время стихии природы выступают здесь во всей своей динамике как субъект действия.

Ландшафтом обычно начинает и часто кончает свои «episodes» Р. Саути. Эти картины природы (эпические заставки) у Саути как бы связывают повествование, во-первых, тонируют его — во-вторых. Такая эпическая ландшафтная рамка подчёркивает особую оценочную, нравственно-этическую функцию пейзажа. И это не проходит мимо внимания Жуковского. Начало второй книги:

V. 1, p. 31.

And now beneath the horizon westering slow
 Had sunk the orb of day: o'er all the vale
 A purple softness spread, save where the tree
 Its giant shadow stretch'd, or winding stream
 Mirror'd the light of Heaven, still traced distinct
 When twilight dimly shrouded all beside
 A grateful coolness freshen'd the calm air,
 And the hoarse grasshoppers their evening song
 Sung shrill and ceaseless, as the dew of night
 Descended.

<И вот у горизонта на западе село медлительное светило дня: через всю долину разлилась багряная нежность, кроме тех мест, где деревья раскинули гигантскую тень, или несущийся ручей отразил свет неба, украсясь пестрыми узорами, когда сумерки тускло окутали округу. Приятная прохлада освежила спокойный воздух, и кузнечики хрипло запели резкую и нескончаемую вечернюю песню, как только выпала роса ночи>.

Развернутый умиротворенный пейзаж здесь контрастирует с последующим содержанием книги, оттеняет безнравственность и горести войны (см. также: с. 49, начало 3-й кн.).

Другое направление помет Жуковского связано с антивоенным пафосом поэмы Саути: осуждением зачинщиков войны, описаниями её ужасов. К нему имеют отношение почти все на упомянутые нами выше отчеркивания. Приведем ряд наиболее развернутых и характерных:

V. 1, p. 16.

«More frequent now
 Sought I the converse of poor Madelon,
 For now she needed friendship's soothing voice.
 All the long summer did she live in hope
 Of tidings from the war; and as at eve
 She with her mother by cottage door
 Sat in the sunshine, if a traveller
 Appear'd at distance coming o'er the brow,
 Her eye was on him, and it might be seen
 By the flush'd cheek what thoughts were in her heart,
 And by the deadly paleness which ensued
 How her heart died within her. So days
 And weeks and months pass'd on, and when the leaves
 Fell in the autumn, a most painful hope
 That reason own'd not, that with expectation
 Did never cheer her as she rose at morn,
 Still linger'd in der heart, and still at night

p. 17.

Made disappointment dreadful. Winter came,
 But Arnaud never from the war return'd,
 He far away had perished, and when late
 The tidings of his certain death arrived,
 Sore with long anguish underneath that blow

She sunk. Then would she sit and think all day
 Upon the past, and talk of happiness
 That never would return as tho' she found
 Best solace in the thoughts which ministered
 To sorrow: and loved to see the sun
 Go down, because another day was gone,
 And then she might retire to solitude
 And wakeful recollections, or perchance
 To sleep more wearying far than wakefulness,
 Dreams of his safety and return, and starts
 O! agony; so neither night nor day
 Could she find rest, but pin'd and pin'd a way <...>».

<«Ныне чаще искала я беседы с бедной Мадлон, ибо сейчас она нуждалась в успокоительном голосе дружбы. Все долгое лето она жила в ожидании вестей с войны; и так вечерами она сидела с матерью у двери дома, под лучами солнца; если вдалеке появлялся путник, идущий через мостки, ее взор вивался в него, и можно было увидеть по ее вспыхнувшим щекам, какие мысли были в ее сердце, а по смертельной бледности, которая следовала затем, как ее сердце умирало в ней. Так проходили дни и недели, и месяцы, и листья опали осенью. Мучительная надежда, которая не имеет оснований, которая в ожидании никогда не ободряла ее, когда она вставала утром, по-прежнему надеясь в сердце; но ночная тишина делала разочарование ужасным. Прошла зима, но Арно не вернулся с войны, он погиб где-то далеко, и когда запоздалые вести о его смерти пришли, тяжело с долгой мукой она упала от этого удара. Потом она сидела и думала весь день о прошлом и говорила о счастье, которое никогда больше не вернется; так она нашла лучшее утешение в мыслях, которые помогли страдать; она любила смотреть на садящееся солнце, потому что еще один день кончался, и тогда она могла вернуться в одиночество и бессонные воспоминания, или, быть может, к сну, более утомляющим, чем бодрствование, мечтам о его спасении и возвращении; и началась агония: ибо ни ночью, ни днем не могла она найти покоя, но чахла и чахла все более»...>

V. 1, p. 23.

«I could not strike a lamb.
 He answer'd me,
 Maiden, thou hast said well. I could not strike
 A lamb., but when the invader's savage fury
 Spares not gray age, and mocks the infants shriek
 As it doth writhe upon his cursed lance,
 And forces to his foul embrace, the wife
 Even on her murder'd husband gasping corpse!..
 Almighty God! I should not be a man
 If I did let one weak and pitiful feeling
 Make mine arm impotent to cleave him down.
 Think well of this, young man! he cried, and seized
 The hand of Theodore, «Think well of this,
 As you are human, as hope to live
 In peace, amid the dearest joys of home;
 Think well of this! you have a tender mother,
 As you wish, that she may die in peace
 As you would even to madness agonize
 To hear this Maiden call on you in vain

p. 24.

For aid, and see her dragg'd and hear scream
 In the blood-reeking soldier's lustful arms,
 Think that there are such horrors; that even now,
 Some city flames, and haply as in Roan,
 Some famish'd babe on his dead mother's breast
 Yet hands and pulls for food! woe to him,...

For little less him guilt,... Who dwells in peace,
When every arm is needed for the strife!»

«Я не могу обидеть и ягненка.» — Он ответил мне: «Девушка, ты сказала хорошо. Я не могу обидеть и ягненка,... Но когда дикое неистовство захватчиков не жалеет поседелой старости и смеется над детским криком, когда дитя корчится на его проклятой пике, и тащит в свои грязные объятия жену прямо на распростертом теле ее убитого мужа! Всемогущий Боже! Я не был бы человеком, если бы разрешил себе слабое и жалостливое чувство, делающее мою руку бессильной поразить его: «Подумай об этом хорошенько, молодой человек!» — вскричал он и схватил Теодора за руку, — подумай об этом хорошенько, ибо ты человек, ибо ты хочешь жить в мире, среди дорогих тебе радостей дома; подумай хорошенько об этом, у тебя нежная мать — ты же хочешь, чтобы она могла умереть в мире. Разве ты не владеешь в неистовство, когда услышишь, как эта девушка взывает к тебе напрасно за помощью, и услышишь ее крик из окровавленных солдатских похотливых рук, подумай, что там за ужасы; что вот сейчас горит какой-то город, и, возможно, как в Руане, изголодавшийся ребенок еще лежит на груди мертвой матери и тянется за пищей! Горе ему... Ибо малыш безгрешен.: Кто живет в мире, когда каждая рука необходима для борьбы!»>

V. 1, p. 39.

«<...> My poor children! A hard fate
Had they! but oft and bitterly I wish
That God to his mercy taken me
In childhood, for it is a heavy lot
To linger out old age in loneliness!
Ah me! when war the masters of mankind,
Woe to the poor man! if he sow the field,
He shall not reap the harvest, if he see
His offspring rise around, his boding heart
Aches at the thought that they arc multiplied
To the sword; Again from England the fierce foe
Rush'd on our ravaged coasts. In battle bold,
Merciless in conquest, their victorious King
Swept like the desolating tempest round.
Dambieres submits; on Caen's subjected wall
The flag of England waved. Roan still remained,
Embattled Roan, bulwark of Normandy; ...>»

«...«Мои бедные дети! Тяжкая у них судьба! но часто и горько, я желаю, чтобы Бог удостоил меня милости, взяв к себе в детстве, ибо это тяжкая участь — владеть одинокою старостью! Увы мне! когда война правит человечеством, горе бедняку! Если он засевае поля, он не пожнет урожая! если он видит свое потомство, возрастающее вокруг него, его всеще сердце изнывает от мысли, что его искрошат мечом! Вновь из Англии нахлынули лютые враги на наши опустошенные берега. Смелый в битве, безжалостный в покорении, их победоносный король уничтожил, подобно опустошительному урагану, все вокруг: подчинил Дамьер, на завоеванной стене Канна развевался английский флаг. Руан лишь остался, защищенный стенами и бойницами, Руан — оплот Нормандии;»...>»

V. 1, p. 131.
p. 132.

«<...> Frequent and fierce the garrison repell'd
Their far out-numbering foes. From every aid
Included, they in Orleans groan'd beneath
All ever and anon the ponderous stone
Ruining where'er it fell, with hideous crash
Came like an earthquake, startling from his sleep
To affrighted soldier. From the brazen slings
The wild-fire balls shower'd thro' the mid-night sky;
And often their huge engines cast among us

The dead and loathsome cattle of their camp,
 As tho' our enemies, to their deadly league
 Forcing the common air, would make us breathe
 Poisonous pollution. Thro' the streets were seen
 The frequent fire, and heaps of dead, in haste
 Piled up and steaming to infected heaven.
 For ever the incessant storm of death
 Pours down, and shrouded in unwholesome vaults
 The wretched females hide, not idle there,
 Wasting the hour in tears, but all employ'd,

Or to provide the hungry soldier's meal,
 Or tear their garments to bind up his wounds —
 A sad equality of wretchedness!
 Now came the worst of ills, for Famine came:
 The provident hand deals out its scanty dole,
 Yielding so little its supply to life
 As but protracted death. The loathliest food
 Hunted with eager eye, and dainty deem'd
 The dog is slain that at his master's feet
 Howling with hunger lay: with jealous fear,
 Hating arrival's look, the husband hides
 His miserable meal; the famish'd babe
 Clings closely to his dying mother's breast;
 And... horrible to tell! were thrown aside
 There lay unburied in the open streets
 Huge heaps of carcasses, the soldier stands
 Eager to mark the carriou crew for food <...>

<«...Сильный и жестокий гарнизон отбросил намного превосходивших его численно врагов. Отрезанные от любой помощи, они в Орлеане стенали внизу, и тут увесистый камень, обрушивая все на пути, где он ни несся, с ужасным грохотом прошел, подобно землетрясению, разбудив от сна испуганного солдата. Из медных пращей через полночное небо бросали пылающие шары; и часто их огромные машины сеяли среди нас мертвечину и отвратительную падаль из их лагеря как бы прибавляя к смертельному союзу наших врагов наш воздух, заставляя нас дышать ядовитыми испарениями. На улицах часто был виден огонь и груды мертвых, сваленные в суматохе и выпускающие смрад к зараженному небу. Долго непрерывный ливень смерти лился и пробрался под сырые своды, где укрывались несчастные женщины; там не было праздных; проводя время в слезах, все, однако, занимались делом: или снабжая голодного солдата пищей, или разрывая свои одеянья, чтобы перевязать ему раны — печальное равноправие несчастья! Но вот пришла худшая из болезней — Голод пришел: осторожная рука раздаёт скудные подачки, уступая лишь малую толику припасов: для жизни, которая стала лишь затянувшейся смертью. За отвратительнейшей пищей охотились с горящими глазами, и лакомством считалась убитая собака, которая лежала у ног хозяина, воя от голода; с ревнивой злобой, ненавистью взгляды соперников, люди прятали свою жалкую еду; голодный ребенок крепко прижимался к груди умирающей матери; и... страшно рассказывать! Там, где лежали как попало непогребенные кучи трупов, стоял солдат, пытаясь поймать едящего падаль ворона, чтобы съесть его...»>

Жуковский последовательно выделяет у Саути повествовательные монологи — «рассказы вестника». Они позволяют предельно психологизировать контекст поэмы: в монологах объемно воссоздаются события Столетней войны — и взволнованно, экспрессивно, с яркими подробностями. Здесь много эмоционально-оце-

ночных элементов, они являются, естественно, характеристиками личности того, кто их произносит: крестьянин ли Бертран, Теодор или королева Изабелла.

Таким образом, в 1821 или в 1822 г. происходит новая встреча Жуковского с Саути. Жуковский, расширяя родовые и жанровые границы своего творчества, пробует драматическую форму на пути к своему дидактическому синтетическому эпосу. Этот переходный момент в его поэтике и отразился в чтении поэмы Саути о Жанне д'Арк.

С одной стороны, поэма интересна ему как переводчику «соавтору» «Орлеанской девы». С другой — характер помет говорит о том, что Жуковский читал поэму Саути даже более как эстетик эпоса. Ему важны не столько принципиальные соответствия или несоответствия в трактовке Жанны у Саути, в сравнении с Шиллером, сколько то, что нового в плане поэтики может принести эпическая интерпретация её истории. Жуковский подчеркивает монологи героев. Монологи Жанны раскрывают ее духовный мир, монологи других героев главным образом повествовательны. Это их качество позволяет объединить в эпическом контексте картины действительности и лирическую патетику. То есть концепция героя, принципы его изображения в синтетическом жанровом контексте — вот что прежде всего интересует Жуковского в поэме Саути.

«Родрика» Саути, как мы уже говорили, Жуковский начал переводить весной 1822 г., вслед за «Девой» и «Шильонским узником». Начало перевода — 22 белых стиха — впервые опубликовал в своем «Описании бумаг В. А. Жуковского» И. А. Бычков¹⁴, а затем А. С. Архангельский в полном собрании сочинений поэта 1902 г.¹⁵ В результате изучения рукописи перевода «Родрика» нам удалось найти, прочитать и опубликовать недоработанное, черновое его продолжение — 19 строк. Герой Саути, несомненно близкий идеалу эпического героя Жуковского, так и не появился в переводе. Перевод обрывается на описании мавританского лагеря перед битвой. Работа над переводом велась всего день.

Между тем материалы библиотеки поэта свидетельствуют о том, что перевод «Родрика» — лишь частичное воплощение первоначально большого замысла.

Поэма Саути находится в 9—10 тт. «Поэтических произведений Роберта Саути», вышедших под одной обложкой в 1818 г. На обороте верхней крышки переплета рукой Жуковского написаны карандашом четыре строчки. По прочтении они оказались планом перевода:

Пролог. Роман и Родриг.
1 акт. Бегство
2 акт. Восстание
3 акт. Спасение и победа.

¹⁴ Бумаги Жуковского, с. 89.

¹⁵ Жуковский В. А. ПСС, т. XI, с. 135.

План явно драматургический. Материал большой эпической, в 24 песни поэмы Саути Жуковский собирался воплотить в трех актах с прологом. Жанровая инерция перевода «Орлеанской девы» совершенно очевидна.

Судя по всему, материал поэмы Саути распределен бы по актам более или менее равномерно. Наиболее напряженные в психологическом смысле, в смысле мотивации дальнейшего повествования 1—2 песни должны были лечь в основу «пролога». Сама наличие пролога, выделение материала 1—2 песен в особую композиционно-драматическую единицу является явным повторением сюжетно-композиционного новшества, проведенного Жуковским в переводе «Орлеанской девы».

Однако эпическая интерпретация сюжета «Родрика», предложенная Саути, победила. Об этом говорят и дошедшие до нас строки «Родрика», и второй план перевода, который Жуковский набрасывает на обороте нижнего форзаца книги и продолжает его на обороте бумажной обложки 10-го тома. Этот план эпической поэмы также написан карандашом и читается с большим трудом: отдельные слова стерлись, многие написаны вполголоса, для себя. Этот план охватывает 17 песен поэмы из 24, на 18-й песне он обрывается. Жуковский пишет цифру «XVIII», но и только. Этот план не предусматривает композиционной перестройки материала — Жуковский идет по содержанию песен поэмы Саути, составляя краткий, в одну — три фразы конспект каждой

Приводим его в том виде, в котором он на настоящее время нами прочитан.

Оборот нижнего форзаца книги

- I. Бегство. Впервые с Романо, Пеш <ера> <нрзб.> в пустыне.
- II. Уединение. Сон. Отшель <ник>.
- III. Путешествие. Вначале месть. <нрзб.>.
Адозинда. Убийство мавр <окончание нрзб.>
Клятва <нрзб.> на Родрика.
- IV. Обет Родрига. Они разлучаются <нрзб.>
<нрзб.> Описание визита к аббату Одоару. <нрзб.>
<нрзб.> Педро. Евдон. Пелайо.
Родриг <нрзб.>
- V. Родриг и Сивериан. Рассказ Сивериана. Убийство Мавра у <нрзб.>
Сивериан рассказывает зачем он живет в Кордове. <нрзб.>
<нрзб.> Приезд в Кордову.
- VI. Родриг и Сивериан. <нрзб.>
- Теодофреда. Смерть Витизы.
- VII. Впервые с Пелайо. Родриг <нрзб.> ему <нрзб.>
<нрзб.>
- VIII. Альфонс. Клятва.
- IX. Является Флоринда. Одоар ее преследует.
- X. Отклики. Встреча с Родригом. Исповедь Флоринды.
- XI. Приезд его в замок Педро. Свидание Альфонса с отцом.
- XII. Примирение. Посвящение Альфонса. Клятва Родрика.
- XIII. Первая битва. Евдон в плену. Опустошенный (?) замок Пелайо.

XIV. Явление Адозинды. Скорбь Пелайо. Адозинда <изрб.> и Ру-
силла.

XV. Свидание Родрига и матери. Собака.

XVI. Свидание Пелайо с женой и детьми <?>

XVII. Разговор Родрига и Сивериана.

XVIII.

Наличие двух столь разных концепций сюжета «Родрика» подтверждает мысль о том, что на рубеже 10—20-х гг. эпическое и драматическое не противопоставлены в творчестве Жуковского, а сопоставлены в противовес лирическому и взаимопроницаемы в жанровом мышлении поэта. Эпическая версия победила потому, что проблему положительного героя он решает теперь средствами эпического психологизма (т. е. синтезируя в эпическом лирическое, когда лиризм имеет эпический источник): и через авторское описание внутреннего мира героя, и через его поведение и контакты с миром, и через его исповедальные монологи. Пометы Жуковского и отражают его интерес к психологическим решениям образа Родрика у Саути. Пометы находятся в тексте 9-го тома (1-я часть поэмы). Их 23, и располагаются они так:

Песнь 1-я («Родрик и Романо»). С. 3 (две), 5, 6—7.

Песнь 2-я («Родрик в одиночестве»). Помет нет.

Песнь 3-я («Адозинда»). С. 27 (три), 28 (три), 29 (три), 30 (четыре), 31 (две), 31—32, 33 (две), 34.

Эти пометы уже другого рода, нежели в тексте «Жанны д'Арк», что обусловлено другим характером подхода к источнику. Жуковский читает «Родрика», намереваясь его перевести, и пометы целенаправлены. Их можно разделить на три типа:

1. Жуковский подчеркивает одно слово (с. 30, 31). Это слово — опорное в психологическом контексте, интересующем его, т. е. чтобы понять смысл отчеркивания, необходимо анализировать весь этот контекст.

2. Жуковский подчеркивает горизонтальной чертой одну или несколько строк (одно—два предложения), интересных в экспрессивно-психологическом плане (с. 3, 27, 28, 29, 30, 33).

3. а. Знакомый уже тип пометы: вертикальная черта идет вдоль колонки стихов у обреза. Так отмечаются фрагменты психологического или повествовательного характера. Материал помет, как правило, объемён (с. 6—7, 28, 29, 31—32, 33, 34).

б. Жуковский обводит фрагмент карандашом, не смыкая линии до конца (с. 3, 5). Содержание и объём помет — аналогичны предыдущим.

Большая часть всех помет, независимо от их формы, посвящается психологическому решению образа Родрига в контексте 1-й и 3-й песен поэмы — в психологическом плане самые выразительные, напряженные, они отражают самый критический этап в жизни героя, когда происходит резкий поворот в его судьбе и мировоззрении. Дальнейшее развитие сюжета в этом смысле уже не так интересно. Момент душевного перелома, с его эмоциональными перепадами от

оптимизма к скорби и наоборот, и зафиксирован пометами Жуковского.

На с. 5 Жуковский обводит карандашом 7 стихов. Родрик-беглец, усталый и измученный, не видящий перед собой будущего. Внезапно он слышит «потаенный божий глас». Этот «глас», предвещающий спасение души грешника, каким оказался Родрик, внезапно смолкает, кажется Родрику порождением его большого воображения. Отчаяние героя достигает кульминации.

p. 5.

Twas agony
And yet twas hope; ...a momentary light,
That flashed through utter darkness on the Cross
To point salvation, then left all within
Dark as before. Fear, never felt till then,
Sudden and irresistible as stroke
Of lightning, smote him.

<Это была агония, и однако это была надежда;... мгновенный свет, который блеснул сквозь крошечную тьму на Крест, чтобы указать путь к спасению, затем вокруг стало темно, как прежде. Страх, никогда до этого незнаемый, внезапный и непреодолимый, как удар молнии, охватил его>.

Налицо определенная тонкость в характеристике текучего сознания героя. Стилистически это достигается с помощью развернутой метафоры (агония — надежда — мгновенный свет) и психологизации синтаксиса.

На страницах 6—7 Жуковский четко выделяет в тексте описание бушующих в душе Родрика жутких видений:

p. 6.

All night
He fled, the sound of battle in his ear
Ringing, and sighs of death before his eyes,
With dreams more horrible of eager fiends
That seemed to hover hound, and gulphs of fire
Opening beneath his feet. At times the groan
Of some poor fugitive, who bearing with him
His mortal hurt, had fallen beside the way,
Roused him from these dread visions, and he called
In answering groans on his Redeemer's name,
That word the only prayer that past his lips
Or rose within his heart...Then would he see
The Cross whercon a bleeding saviour hung,
Who called on him to come and cleanse his soul
In those all healing streams, which from his wounds,
As from perpetual springs, for ever flowed,
No hart e'er panted for the water-brooks
As Roderick thirsted there to drink and live.
But Hell was interposed; and worse than Hell,
Yea to eyes more dreadful than the fiends,

p. 7.

Who flocked like hungry ravens round his head,...
Florinda stood between, and warned him off
With her abhorrent hands... that agony
Still in her face, which, when the deed was done,
Inflicted on her ravisher the curse,
That it invoked from Heaven <...>

«Он бежал всю ночь, в его ушах звучал шум битвы, перед глазами стояли картины смерти, с ужасными видениями иступленных демонов, которые, казалось, кружились вокруг него, открывая под его ногами пылающие бездны. Временами тяжкий вздох какого-нибудь изгнанника, причиняя ему смертельную боль, пронесился у дороги, пробуждая его от этих ужасных видений, и он взывал в молящих стенаниях к имени Искупителя, со словом молитвы, которое исходило из его губ или трепетало в сердце. Тогда он увидел Крест, на котором висел истекающий кровью Спаситель, который звал прийти и очистить свою душу в тех всенселяющих потоках, которые всегда изливаются из его ран, как из вечных источников. Запаленный олень так не хочет пить, как Родрик жаждал пить и жить. Но вмешался Ад; и худшее, чем Ад; более ужасное очам, чем демоны, которые толпились, как голодные вороны, вокруг его головы. Флоринда стояла между ними и отталкивала его ненавидящими руками... то страдание все еще на ее челе; она, когда дело было сделано, бросила своему насильнику проклятие, прося Небо отвернуться от него...»>

Здесь появляется очень характерный как для Саути, так и для Жуковского мотив очищения через молитву: герой спасается через свое пробудившееся религиозное чувство. Молитва приносит герою состояние очистительного экстаза, за которым вновь следует ужасное видение — Родрик за свои грехи ещё не рассчитался.

Психологизация повествования достигается яркой образностью, динамическим нагнетением образов-видений зла в смятенной душе героя.

Контекст первых трех песен предельно психологизирован. Осмысливая его, идя по сюжету, поэт отмечает показавшиеся важными ему детали в оценках состояния Родрика. Песнь третья начинается с того, что ранним утром после битвы мы застаем Родрика в пути, он идет без остановки, подгоняемый раскаянием. Он устал. «Медленной стопой Родрик продолжает свой путь», — констатирует Жуковский.

p. 27. | With slow foot
| Roderick pursued his way.

Но солнечный луч, свежесть утра — все это приводит к тому, что «теперь светлее мысли поднялись».

p. 27. | Now brighter thoughts arose.

Герой — и это важно в его характеристике — не остается равнодушен к утреннему пейзажу, природа поддерживает его дух, питает его. Мысль о возмездии подгоняет Родрика. Он доходит до стен Лейрии. Но здесь его ждет новое потрясение. Жуковский подчёркивает ключевые 11 стихов.

p. 28. | Substained by thoughts like these, from morn till eve
| He journeyed, and drew near Leiria's walls.
| 'Twas even-song time, but not a bell was heard,
| Instead thereof, on her polluted towers,
| Bidding the Moors to their unhallowed prayer,
| The cryer stood and the sonorous voice

Filled the delicious vale where Lena winds
Thro' groves and pastoral meads. The sound, the sight
Of turban: girdle, robe, an scimitar
And tawny skins, awoke contending thoughts
Of anger, shame, and anguish in the Goths; <...>.

<Поддерживаемый мыслями, подобными этим, с утра до вечера он шел, и довлечился до стен Лейрни. Было время молебна, но не был слышен колокол, вместо него на оскверненных башнях, приглашая мавров к их нечестивой молитве, стоял глшатай и звучным голосом наполнял восхитительную долину, где Лена струится через рощи и живописные дуга. Звук, вид турбана, кушак, халат и кривая сабля, и порыжелые меха — поднимали в Готах противоречивое чувство гнева, стыда и муки; ...>.

Потрясенный Родрик идет по улицам Лейрни с таким выражением лица, что «вид его мутит рассудок или сбивал с толку». «Все, кто встречал его, оборачивались и дивились его шествию».

p. 28.

Crazed or bewildered. All who met him turned
And wondered as he past.

За первым последовали новые удары. Жуковский отмечает характерный эпизод: какой-то мавр, считая его сумасшедшим, просит у короля благословения, как это принято у мусульман, и подает милостыню. Взгляд Родрика останавливается на монете.

p. 29.

Fell on the money, and the fallen king,
Seeing his own royal impress on the piece,

p. 29.

Broke out into a quick convulsive voice,
That seem'd like laughter first, but ended soon
In hollow groans suppress: the Musselman
Shrunk at the ghastly sound and magnified
The name of Allah as he hastened on.
A Christian woman spining at her door
Beheld him, and, with sudden pity touched
She laid her spindle by, and running in
Took bread, and following after called him back,
And placing in passive hands the loaf,
She said: Christ Jesus for his mother's sake
Have mercy on thee! With a look that seem'd
Like idiotcy he heard her, and stood still,
Staring awhile, then bursting into tears
Wept like a child <...>.

<Взгляд короля> Упал на монету, и павший король, увидев свой королевский лик на монете, разразился резким конвульсивным звуком, который казался похожим на смех, но закончился тут же глухими подавленными стонами: мусульманин отпрянул при этом странном восклицании, восславил имя алаха, заторопясь прочь. Христианка, прядущая у дверей дома, увидела его и, охваченная внезапной жалостью, отложила веретено и побежала за хлебом, и, вернувшись, окликнула его, и, вложив в безвольные руки булку, сказала: «Христос Инсус во имя его матери да явит тебе свою милость!» Со взором, который, казалось, был взором слабоумного, он слушал ее, стоя перед ней некоторое время, взирая на нее, затем разразился слезами, рыдая, как дитя...

Моральные силы героя подорваны. Он уходит из города в открытое поле. Жуковский отмечает психологическую характеристи-

ку его движения: Родрик идет «слабым и однако поспешным шагом».

p. 29. With feeble yet with hurried step.

Здесь, на лоне природы, «под звездным куполом небес», он чувствует облегчение. Жуковский отмечает:

p. 29. The sense of Solitude, so dreadful late,
Was then repose and comfort.

<Чувство одиночества, столь ужасное впоследствии, было отдыхом и комфортом>.

Саути широко применяет новый психологический прием: изображение-характеристика внутреннего состояния героя дается через непосредственное восприятие других, как бы специально введенных для этого в поэму персонажей. Жуковскому этот прием оказывается интересен. Вид Родрика вызывает жалость и «чувство почтения также».

p. 30. The goat-herd on hills
Opened his scrip for him, the babe in arms,
Affrighted at his visage, turned away

p. 31. And clinging to its mother's neck in tears
Would yet look up, and then again,
With cry renewed, shrunk back. The bolder imps
Brake off their sport for wonder and stood still
In silence, some among them cried, a Saint!

<Козопас на холмах открывал свою суму для него, младенец на руках испугался его вида, отвернулся, и, обхватив шею матери, в слезах вновь взглянул и затем вновь, с обновленным криком отвернулся. Дерзкие пострелята, которые играли возле дороги, при его появлении бросили свою игру в изумлении и тихо стояли в молчании, некоторые из них воскликнули: «Святой!»>

Это калейдоскопическое множество восприятий, различных реакций, свидетельствует об одном: герой поэмы переживает глубокий внутренний перерождение.

Однако сильнейший удар ждал его впереди.

p. 33. | Twas not the ruined walls of church or tower,
| Cottage or hall or convent, black with smoke;
| 'Twas not the unburied bones, which, where the dogs
| And crows had strewn them, lay amid the field
| Bleaching in sun or shower, that wrung his heart
| With keenest anguish: 'twas when he beheld
| The turban'd traitor shew his shameless front
| In the open eye of Heaven, ...the renegade <...>

<Не разрушенные стены башни или церкви, сельского дома или здания, или монастыря, черные от дыма; непогребенные кости, которые лежали посреди поля <где собаки и вороны растерзали их>, отбеливаясь на солнце или под ливнем, терзали его сердце остреейшей мукой: это случилось, когда узрел он изменника в тюрбане, показавшего свое бесстыдное лицо открытому оку небес, предателя>...

Родрик видит Юлиана, но он бессилен что-либо сделать. Он горит негодованием. Он хотел бы снова оказаться королем, чтобы

He might inflict due punishment, and make
These wretches feel his wrath. But when he saw
The daughters of the land, ...who as they went
With cheer step to church, were wont to shew
Their innocent faces to all passers eyes <...>

<он мог воздать должное наказание и заставить этих негодяев почувствовать его ярость, но когда он увидел дочерей страны, которые, когда они идут бодрой стопой в церковь, открывают невинные лица всем взорам <...>,>

ярость оставляет его, он испытывает умиление, вместе с тем укрепляясь в решении продолжать борьбу...

Как видим, 16 помет из 23 связаны с описанием психологических перипетий героя и с приемами создания его облика. В центре внимания Жуковского — герой и его душевный мир. Пометы не случайно обрываются тогда, когда заканчивается духовная эволюция Родрика в поэме, когда его характер утверждается в своих новых «координатах». Прочтение помет позволяет выявить природу неосуществленного замысла Жуковского, акцентирует внимание на герое, который так и не появится в его переводе.

Таким образом, контакты Жуковского с поэзией Р. Саути оказываются на рубеже 10—20-х гг. глубже и шире, чем казалось до сих пор. Жуковский вырабатывает принципы психологического эпического повествования, в чем ему во многом помогает чтение больших поэм Саути.

— 3 —

Пометы Жуковского в собрании сочинений Саути, связанные с переводами 1831 г., — лаконичней, имеют иной характер. Здесь нет помет в тексте, отчеркиваний и подчеркиваний стихов, тем более маргиналий.

Это, во-первых, два списка баллад Жуковского, написанных им по 1831 г. включительно на нижнем форзаце 13-го тома. Во-вторых, это оглавление тома с пометами Жуковского (с. 1—2). В-третьих, список баллад Саути, переведенных в 1831 г. (оборот бумажной обложки 13-го тома).

Начнем по порядку. Первые списки, традиционные для Жуковского, можно датировать довольно точно. В них нет ни одного произведения, которое было бы написано после начала лета 1831 г. Это позволяет сделать вывод, что записи делались в начале лета 1831 г.

Старушка
Горжество победителей
Доника

Людмила
Альсим
Варвик

Поликратово кол<ьцо>
 Жалобы Цереры
 Кубок
 Епископ Гаттон
 Оррака
 Черный монах

Пустын<ник>
 Адельстан
 Ивик<овы> журавли
 Кассандра
 Гаральд
 Эмми
 Перчатка
 Мщение
 Граф Гапсб<ургский>
 Рыцарь Тогенбург
 Светлана
 Арфа
 Ахилл
 Узник
 Двенад<цать> спящ<их> дев
 Старушка
 Победители
 Доника
 Гаттон
 Церера
 Поликр<атов> <перстень>
 Кубок
 Алонзо
 Ленора
 Покаяние
 Королева Урака
 Цид

Правый список включает переводы 1808—1831 гг. Здесь 30 произведений. (Расшифруем некоторые наименования: «Эмми» — перевод баллады Саути «Mary, the Maid of the inn», в котором героиня получила имя Эмми; «Арфа» — «Эолова Арфа», «Победители» — «Торжество победителей»; «Гаттон» — «Суд божий над епископом»; «Церера» — «Жалобы Цереры»). Произведения, указанные в левом списке (9), приведены уже в правом («Черный монах» — перевод баллады В. Скотта «The gray Brother» — черновое название «Покаяние»). Зачем Жуковский повторил список в сокращении? Если он хотел выделить лучшие, по его мнению, баллады-переводы, то показательно, что среди них — 4 баллады Саути.

Обратимся к оглавлению тома:

р. 1.	Page
<u>Mary, the Maid of the inn</u>	3++
<u>Donica</u>	12+
<u>Rudiger</u>	21—
<u>Jaspar</u>	34++
<u>Lord William</u>	46—
<u>God's Judgement on a Bishop</u>	66—
<u>The Pious Painter, First Part</u>	73
<u>The Pious Painter, Second Part</u>	78

St; Michail's Chair	
King Henry V and the Hermit of Dreux	87—
A Ballad of a Young Man that would read unlawful Books, and how he was punished very pithy and profitable	92—
King Charlemain	96
St. Romuald	105
The King of Crocodiles	111
The Rose	116—
The lover's Rock	122
Garci Ferrandez	128
King Ramiro	138
The unchape Rock	148
The Well of St. Keyne	153
Bishop Bruno	162—

p. 2.

A true Ballad of St. Antidius, the Pope, and the Devil	171
Queen Orraca and the five Martyres of Morocco	181
The Surgeon's Warning	208
Henry the Hermit	220
St. Gualberto, addressed to Friend	224

Как видим, названия одних баллад Жуковский подчеркивает, одновременно делая пометку напротив цифры, указывает страницы, штрихом или крестиком, или ограничивается только штрихом напротив цифры. Думается, пометы имеют свою логику. Баллады, подчеркнутые горизонтальной чертой (их 7), переведены Жуковским в 1813, 1814 и 1831 гг. Однако помимо горизонтальной черты они сопровождаются пометкой у цифры. Но такие же пометки имеют баллады, которые, насколько нам известно, Жуковский не переводил никогда. Что может связывать эти две группы баллад? Видимо, только одно. Эти 14 баллад (плюс пропущенная в оглавлении, переведенная «Old Woman») он намеревался перевести. Перевел же только половину баллад, отметив их горизонтальной чертой.

Мы нашли косвенное подтверждение своей мысли в архиве В. А. Жуковского. Конкретно это связано с замыслом перевода баллады «Bishop Bruno» (с. 162). В папке № 25 из фонда Жуковского (ф. 286, оп. 1, ед. хр. 25, л. 41 об.) в списке переводных замыслов Жуковского наряду с «Jaspag'ом», «2 книгами Энеиды», «Рыцарем Ромуальдом» и др. читаем: «Епископ Бруно» (Материалы папки относятся к 1810-м гг.). В 1831 г., на обороте обложки альбома в красном переплете (ф. 286, оп. 1, № 30) Жуковский составляет очередной список своих баллад. Под № 23 в нем значится «Бруно». Любопытно вот что: в списке приведено 26 названий баллад. 25 из них переведены поэтом. 26-е название — данной баллады Саути. На листе 1 в том же альбоме в разных вариациях Жуковский записывает названия все тех же баллад, иногда добавляя новые. Но и эти названия нам известны: это все переведенные и изданные Жуковским произведения. Названия записаны в две колонки, в левой, рядом с «Гаттоном» и «Пустынником»,

«Уракой» стоит «Бруно» (см. также л. 1 об.). Наконец, ещё один список баллад Жуковского — тот, который составлен на обороте бумажной обложки 13-го тома.

Мученики.
Доника.
Епископ.
Гаттон.
Яспар.
Мари.

Очевидно, что в этот список сведены баллады Саути, переведенные Жуковским весной 1831 г. Известно, что их было 5. Но в списке указано 6 названий, это несомненно. 3 и 4-е названия можно было бы принять за одно — «Епископ Гаттон» (т. е. «Суд божий над епископом»), если бы они не шли через точку. Из списка выпадает «Епископ». В томе баллад Саути две посвящены епископам: «God's judgement on a Bishop» и «Bishop Bruno». Следовательно, поскольку первая — это «Гаттон», то вторая — «Епископ». Многозначительно, что на тексте баллады «Bishop Bruno» в 13-томе сохранились сделанные Жуковским характерные «предпереводные» подсчеты количества стихов баллады (с. 162). Может быть, это произведение было переведено Жуковским, но по каким-то причинам до нас не дошло?

Как бы то ни было, существует веский аргумент против: Жуковский не отмечает балладу «Bishop Bruno» как переведенную в тексте оглавления тома. Но очевидно, что замысел этого перевода имеет свою историю, восходящую к 1810-м гг., что перевод несколько раз стоял на повестке дня перед Жуковским (это особенно ярко показывает последний список). Таким образом, немногие пометы в оглавлении, дополненные архивными материалами, позволяют говорить о наличии широкого и разнообразного интереса Жуковского к Саути. В 1831 г. он перевел 5 баллад Саути и еще 7 намеревался перевести. Замыслы свои он осуществил лишь наполовину — как это часто и бывает.

Изучение 13-томного собрания сочинений Саути из библиотеки В. А. Жуковского позволяет, таким образом, во-первых, существенно расширить известный до сих пор круг материалов, связанных с восприятием творчества Саути, и, следовательно, увидеть в восприятии качественно новый масштаб; во-вторых, конкретизировать на материале чтения некоторые моменты в эстетических исканиях поэта.

Р а з д е л III

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ
В. А. ЖУКОВСКОГО

ОБРАЗЦЫ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ЧТЕНИИ И ОСМЫСЛЕНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО (1830—1840-е гг.)

В творческом наследии В. А. Жуковского опыты в эпическом роде занимают важное место, а между тем они исследованы совершенно недостаточно. Особенно в этом отношении не повезло произведениям 1830—1840-х гг. Многочисленные переложения образцов мирового эпоса, повести в стихах, были, сказки Жуковского интересны с различных точек зрения. Во-первых, они дают более конкретное представление о творческой эволюции поэта. Во-вторых, изучение их жанровой специфики позволяет глубже понять некоторые особенности развития русской поэзии вообще. Наконец, они органично вписываются в русский историко-литературный процесс этого периода, уточняя и дополняя материалы споров о путях развития русской поэзии, в частности эпоса.

Первым этапом на этом пути должна стать систематизация всех опытов поэта в эпическом роде, их предварительное рассмотрение. Существенный материал для этого содержат книжные пометы Жуковского, запечатлевшие широту замыслов поэта в эпическом роде, его глубокое внимание к образцам эпической поэзии всех времен и народов. Читательские пометы на различных изданиях произведений мирового эпоса значимы сами по себе, но в совокупности с набросками переводов на страницах книг, архивными материалами они становятся органической частью творческой лаборатории поэта, отражением его размышлений об эпосе.

Уже одно изучение состава библиотеки приводит к мысли об усилении интереса Жуковского к эпосу в середине 1830-х гг. Большинство изданий образцов мирового эпоса, имеющих здесь, относится к 1830—1840-м годам, в том числе поэмы Гомера на различных языках, произведения Вергилия, Данте, Тассо, Ариосто, Мильтона, Клопштока и других эпических поэтов. Жуковский внимательно следит за выходом немецких эпических поэм. Так, им были приобретены два переложения «Froschmäuseler» Ролленгагена (1831 и 1841 гг.), новая обработка «Reineke-Fucks» (1846), издание сказок братьев Гримм (1846), переиздание комической поэмы Карла Кортума «Jobsiade» (1839) и т. д.

Но, пожалуй, особое внимание русского поэта привлекает эпос народов мира. В его библиотеке имеются многочисленные издания «Песни о Нибелунгах» и немецких сказаний¹, а также эпические песни и сказания Украины, Польши, Чехии, Сербии, Швейцарии, Скандинавии, народов Востока в самых различных переложениях. Назовём некоторые из них:

1. Маркевич Н. А. Украинские мелодии. М., 1831².
2. Polnische Volkssagen und Märchen. Aus dem Polnischen des K. W. Woycicki von F. H. Lewestam, Berlin, 1839.
3. Ганка В. Краледворская рукопись. Собрание древних чешских эпических и лирических песен. Перевел Н. Берг. М., 1846.
4. Сербские народные песни. Переложены М. Касторским. М., 1838.
5. Сербские народные песни. Перевел Н. Берг. М., 1847.
6. Schweizer Sagen in Balladen, Romanzen und Legendcn. Von Friedrich Otte. Basel, 1842.
7. Skandinavische Bibliothek. Eine Auswahl des Anziehendsten und des Neuesten aus der Dänischen, norwegischen und schwedischen Litteratur in sorgfältig bearbeiteten Uebertragungen. Th. 1—2. Kopenhagen, 1836.
8. Sakuntala oder der Erkennungsring. Ein indisches Drama von Kalidasa. Aus dem Sanskrit und Prakrit übersetzt von B. Hirzel. Zürich, 1833.
9. Sieben Bücher morgenländischer Sagen und Geschichten. Von Friedrich Rückert. Bdn. 1—2. Stuttgart, 1837.
10. Schi-King. Chinesisches Liederbuch, gesammelt von Confucius, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert, 1833.
11. Märchenschatz. Sammlung der schönsten Märchen und Sagen aller Zeiten und Völker. Bearbeitet und herausgegeben von O. L. B. Wolff. Bdn. 1—2. Leipzig, 1845—1846.

Даже этот далеко не полный список эпических произведений и лирической фольклорной поэзии, имеющихся в библиотеке Жуковского, позволяет говорить о его глубоком и заинтересованном изучении эпоса разных народов. Контакты со многими собирателями фольклора, переводчиками обогащали его представление об эпической поэзии.

Общее движение русской литературы к народности и прозе в 1830—1840-е гг. не могло не захватить и Жуковского. Его дружеские и творческие отношения с Пушкиным и Гоголем, постоянный интерес к их поискам в эпическом роде стимулировали его собственные эксперименты. Весь путь Жуковского к переводу «Одиссеи» по праву можно назвать творческой Одиссеей самого поэта. Проба различных форм «повествовательной поэзии», «стихов без рифмы», опыты по сближению поэзии и прозы — всё это было неразрывно связано с овладением эпической формой. Чте-

¹ Их описание см. дальше, в специальном разделе.

² О контактах Жуковского с собирателем украинского фольклора Н. Маркевичем см.: Перетц Л. Н. Два украинских корреспондента В. А. Жуковского. — Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л.: Изд-во АН СССР, 1934, с. 92—101.

ние и осмысление образцов эпической поэзии — закономерное и важное звено в этом процессе.

Многочисленны материалы библиотеки поэта, раскрывающие определённые моменты и особенности этого явления. В данной работе мы выделим лишь то, что со всей очевидностью показывает путь Жуковского к эпосу, отражает взаимосвязь его поэтического развития с процессом творческого освоения образцов мирового эпоса.

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ЧИТАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК «ПОТЕРЯННОГО РАЯ» ДЖ. МИЛЬТОНА

— 1 —

В многочисленных списках задуманных произведений Жуковского постоянно присутствует «Потерянный рай» Мильтона. Так, на первом же листе «Конспекта эпической поэмы», относящегося к 1805 г. и содержащего список образцов мирового эпоса, встречаем название этой поэмы³; в «Росписи во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты» (1805) читаем: «XVIII. Поэзия. <...> Miltons Paradise Lost»⁴. В рукописи с названием «На что делать примечания в Эшенбурговой теории» поэт записывает: «NB. Сравнить Гомера, Вергилия, Мильтона, Тасса, Клопштока»⁵.

Осмысляя историю и теорию эпической поэмы в «Конспекте», Жуковский по различным поводам обращается к поэме Мильтона. Уже в самом начале его Жуковский приводит два авторитетных мнения об этой поэме. Первое принадлежит Вольтеру и извлечено Жуковским из его «Опыта об эпической поэзии». Вот как оно выглядит у Жуковского:

«Мильтон. Драма итальянца Андриенно, названная Грехопадением Адамовым, подала Мильтону мысль сочинить его поэму Потерянный рай. Сперва он хотел написать трагедию, написал полтора акта, но его идея расширилась, и он решил писать поэму. Он подражал в некоторых местах многим латинским поэмам, на сей предмет написанным, и сие подражание не есть похищение. Кто так подражает, тот борется с своим оригиналом, как гов<орит> Буало; тот обогащает сей язык красотою других языков и питает свой гений, расширяя его гением других поэтов. — То, что в поэме Тассовой составляет один эпизод, то в Мильтоне есть содержание целой поэмы: но дьяволы в обеих поэмах не прельстили бы никого без описания любви Адама и Евы, Ринадо (Ринальдо) и Армиды. Первою причиною постоянного успеха Потерянного рая, конечно, будет всегда этот интерес, соединенный с участью двух невинных творений, подвер-

³ См.: ГПБ. ф. 286, оп. 2; ед. хр. 46, л. 1.

⁴ Резанов В. И., с. 246.

⁵ Там же, с. 252.

женных искушениям злобного и завистливого существа; второю — красота и превосходство подробностей. Пышность и изобилие воображения, украшающего такой предмет, по-видимому, неблагоприятный; черты, в которых поэт осмелился представить Бога; характер Дьявола, изображение Эдема и любви, невинной и прелестной, представленной добродетельною и не в виде слабости, очарование поэзии, согласной с предметами: вот достоинства Мильтоновой поэмы.

Ее недостатки: однообразие в словах Сатаны, который слишком часто и долго говорит об одном и том же предмете; странность и натяжка во многих идеях; нелепые выдумки; отвратительные картины, безумство и необузданность воображения; невероятность чудесного; ошибки против вкуса; характеры духов, существ мечтательных, о которых нельзя составить в голове никакой ясной идеи и которые не могут привлечь интереса; непристойность в разговорах ангелов, которые шутят и бранятся; все сии недостатки заставили сказать Драйдена, что Мильтон не стоит Шапелена и Лемуана и что душа его составлена из душ Гомера и Вергилия» (гл. 6 об. — 7).

Эта оценка Вольтера не содержит никаких комментариев Жуковского, но, словно нейтрализуя её строгость, поэт обращается к мнению соотечественника Мильтона — критика Хью Блера. Его позицию он излагает следующим образом:

«Мильтон выбрал совершенно новую для себя дорогу, и, читая Потерянный рай, переносимся в новый мир; видим себя в кругу новых незнакомых нам существ. Здесь Ангелы и Демоны суть действующие лица, а не составляют чудесное в поэме. Мильтон выбрал предмет, приличный его гению, который стремился к необыкновенно возвышенному. В его эпопею находят места темные и сухие, иногда он больше метафизик и теолог, нежели поэт, но вообще он привлекает и поражает воображение, и занимает сильнее по мере своего приближения к развязке, что есть оселок эпического сочинения. Он переменив и всегда умеет сохранить единство плана. Конец его только может похвастаться слишком незначительным для эпопеи. Сюжет Мильтонов не принимал большого разнообразия характеров; но поэт выдержал те, которые имел случай изобразить. Он дал Сатане смешанный характер, от чего он сделался интересен. Изображение божества не так удачно. Первобытная невинность первых людей изображена искусно и привлекательно. Высота есть главное достоинство Мильтона. Оно другого рода нежели Гомерово. Гомер жив и стремителен. Мильтон имеет некоторое спокойное величие. Гомер поражает изображением подвигов, Мильтон изображением высоких предметов. В Мильтоновой поэме находим красоты трогательные и приятные.

Последняя часть сей поэмы слабее первой; но вообще стиль Мильтона имеет великое достоинство; он всегда приличен сюжету: всякого рода красоты находятся в Мильтоне, но он весьма неровен. Он блуждает иногда в теологии и метафизике; и тогда язык его груб. Он часто употребляет технические термины, и любит высказывать свою ученость. Но если он часто бывает ниже самого себя, зато часто бывает выше всех поэтов, древних и новых» (гл. 12—12 об.).

Жуковский не останавливается на изложении существующих точек зрения. Он достаточно творчески воспринимает поэму Мильтона, осмысляя её не только как образец эпической поэмы, но и как материал для полемики с правилами и канонами этого жанра. Так, к размышлениям одного из теоретиков французского классицизма Ш. Баттё о развязке эпической поэмы Жуковский делает следующее примечание:

«NB. Сатана Мильтонов есть разительный характер его Потерянного рая, но не он возбуждает сильнейший интерес; не ему желают успеха; напротив Адам и Ева, против которых он вооружается, привлекают все сожаление и любовь читателя, следовательно, заставляют его желать, чтобы все козни Сатаны были разрушены. И в том-то и состоит неудовлетворительность развязки Потерянного рая, что в нем торжествует та сторона, которая противна читателю, и гибнет та, которой он желает торжествовать. Конец эпической поэмы, кажется мне, должен быть всегда счастлив, то есть в ней должен торжествовать тот, кто интересуется более читателя и кто, следовательно, достойнее торжества» (л. 16 об.).

Материалы «Конспекта» позволяют прежде всего говорить о творческом осмыслении Жуковским поэмы Мильтона с точки зрения эстетики эпического рода. Высказывая свои наблюдения о характере Сатаны, о развязке поэмы, Жуковский выступал как самостоятельный и интересный её критик.

Все эти ранние следы интереса русского поэта к произведению Мильтона получают повое осмысление во время его работы над переводом «Мессиады» Клопштока (1812—1814 гг.). Чутко уловив генетическую связь поэм Мильтона и Клопштока, Жуковский пытается разобраться в этом на практике. Перевод «Абадонны» сопровождается планами обращения к Мильтону. В заметках и списках этого периода под названием «что сочинить и перевести» обнаруживаем следующие записи: «Эпическая поэма. Отрывки из Мессиады и Мильтона»⁶ и «Перевести. Из Гесснера. Юнга. Гервея. Мильтона. Клопштока. Клейста»⁷.

Можно только гадать об осуществлении этого замысла, ибо никаких следов этой работы пока не обнаружено. Несомненно одно: интерес к поэме Мильтона не только не ослабевает в последующие годы, но и намечается качественно новый этап этого интереса — стремление к поэтическому освоению материала. В списках, щедро разбросанных на форзацах книг, в рукописях почти неуловимо появляется название поэмы среди других произведений из репертуара мировой эпической поэзии. Библиотека поэта позволяет говорить, что осмысление этого произведения продолжалось и позже.

— 2 —

В библиотеке Жуковского имеются три издания поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай»:

1. Johann Milton's verlornes Paradies. Uebersetzt von S. G. Bürde. Theile 1—2. Berlin, 1793;

2. Milton J. The poetical works of John Milton. From the text of Dr. Newton. To which are prefixed the life of the author; a criticism on his works by Dr. S. Johnson, and a critique on Paradis lost by J. Addison. Vol. 2. London, 1803;

3. Le Paradis perdu, de Milton. Trad. nouv. par M. de Chateaubriand. T. 1—2. Paris, 1836.

⁶ Резанов В. И., с. 252.

⁷ Там же, с. 256.

Уже первый взгляд на этот список дает возможность говорить об устойчивом интересе поэта к «Потерянному раю»: во всяком случае и в 1830-е годы Жуковский обращался к ней. Во-вторых, как это обычно бывало при серьезной работе, он приобрел произведение в различных переводах, в том числе в широко известном и вызвавшем бурные споры переводе Шатобриана. На верхнем форзаце английского издания заслуживает внимания владельческая надпись: Н. J. von der Heim. В библиотеке Жуковского книг с такой надписью несколько: это английские издания сочинений Оссана (1806) и А. Попа (1807).

Очевидно, это книги из большой и хорошо известной библиотеки профессора всемирной истории, статистики и географии Московского университета Ивана Андреевича Гейма (1759—1821), немца по происхождению. Всю свою огромную библиотеку он оставил Московскому университету, но некоторые книги, вероятно, осели в частных библиотеках. Трудно сказать, когда и при каких обстоятельствах они попали к Жуковскому, но можно предположить, что скорее всего после смерти их владельца.

Немецкое издание помет внутри текста поэмы тоже не содержит, но на нижнем форзаце и нижней обложке книги (обе части находятся в одном переплете) имеется запись, представляющая характерный для поэта список. Вот как он выглядит:

нижний форзац	нижняя обложка
Из Мильтона	Рюккерт
— Шекспира — Макб<ет>. Отел- до.	Тик —
— Томпсона —	Данте —
— Попа	Тассо —
— Гольдсмита. Desert<ed> vill <age>	Арносто —
— Вальтер Скотта. Татий	Гомер — XXIV. Одиссея
— Бейрона — Манф<ред>.	Эсхил — Прометей.
IV Песнь. Сон.	Софокл — Филок<тет.> Эдип.
— Мура	Эврипид —
— Саути — Родриг	Виргилий —
— Вордсворта — The travail	Горац<ий> —
— Крабба —	Овидий —
Геге —	Лукан —
Шиллер —	Корнель —
Лессинг — Натан	Расин — Аталия. Британнк.
— Клопшток —	Андромаха.
Уланд —	Вольтер — Меропа. Семирамида.
Клаудиус —	

Трудно что-либо определенно сказать о предназначении этого списка. Не исключено, что это один из списков предполагаемых переводов, которые Жуковский составлял в течение всей жизни. Во всяком случае почти вся мировая литература представлена здесь достаточно полно. Сбоку от записей на нижнем форзаце Жуковский, дополняя список, пишет: «Цид. Нибелунги. Сакон-тала. Дамаянти. Froschmäuseler. <Нрзб>». Возникает круг эпи-

ческих произведений разных народов, к которым поэт обращался в 1830-е годы.

Точной датировке этот список не поддается из-за невозможности определить его назначение, но во всяком случае он был сделан не ранее 1819 года, так как именно в этом году появился байроновский «Манфред». Если учитывать, что работа над «Цидом», «Войной мышей и лягушек», «Налем и Дамаянти» происходила у Жуковского в 1831—1832 гг., то есть основания говорить и о более позднем появлении этого списка. Во всяком случае поэма Мильтона в эти годы была в руках поэта, а замысел перевода стрывков из неё не покидал Жуковского и позднее.

Перевод немецкого поэта Самуэля Готтлиба Бюрде (1753—1831), по всей вероятности, не взволновал Жуковского, так как никаких следов чтения книга не содержит. Но поэт всегда в переводческой деятельности использовал немецкий текст-посредник, поэтому и данный перевод он не оставил без внимания. Список лишь нагляднее демонстрирует не угасающую мысль поэта о работе над мильтоновской поэмой.

— 3 —

Доказательством этой работы и является обнаруженный нами автограф поэта во французском издании «Потерянного рая». Перевод Шатобриана вышел в 1836 году и почти сразу же стал известен в России. В конце 1836 — начале 1837 г. в связи с полемикой, возникшей в английских и французских журналах по поводу этого перевода, Пушкин пишет статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»⁸, а в начале 1837 года разговор об этом переводе и книге Шатобриана «Опыт английской литературы» («Essai sur la littérature anglaise. T. 1—2. Paris, 1836) продолжается в кругах, близких Жуковскому. Так, А. И. Тургенев в дневнике от 21 января 1837 г. записывает: «Зашёл к Пушкину: о Шатобриане и о Гёте»⁹. Характерно, что вечером этого же дня Тургенев встречался с Жуковским. 24 января Тургенев вновь возвращается к Шатобриану: «Кончил чтение Шатобриана «Английской литературы». Сколько прекрасных страниц, гармонических и трогательных: но где английская литература? Везде он, а Мильтон редко выглядывает из-под Шатобриана»¹⁰. М. И. Гиллельсон справедливо говорит о связи этой тургеневской оценки с пушкинскими мыслями: «Сравним оценку Пушкина с суждением Александра Ивановича: невольно возникает мысль, что дневниковая запись является конспектом того, что развернуто

⁸ Об этой статье и ее датировке см.: Гиллельсон М. И. Статья Пушкина «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая». — Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979, с. 231—241.

⁹ Тургенев А. И. Из «Дневника». — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах. М., 1974, т. 2, с. 175.

¹⁰ Там же.

в статье Пушкина. Подобное совпадение предопределено чертами интеллектуальной близости Пушкина и Тургенева»¹¹.

Думается, что можно говорить о такой же близости Жуковского, Пушкина и Тургенева. В январские дни 1837 года их общение было особенно интенсивно. В библиотеке Жуковского кроме шатобриановского перевода имеется и указанное издание «Опыта английской литературы». Постоянно встречаясь в это время с Пушкиным и Тургеневым, Жуковский не мог не высказать свою точку зрения и свое отношение к переводу.

Наконец, Жуковскому пришлось после гибели Пушкина готовить к печати рукопись его статьи «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»¹², а это давало возможность самым тщательнейшим образом вдуматься в размышления Пушкина о характере данного перевода. Вряд ли Жуковского не взволновали следующие слова Пушкина: «Нет сомнения, что стараясь передать Мильтона слово в слово, Шатобриан, однако, не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами»¹³.

Следствием всех этих моментов восприятия шатобриановского перевода и явилась, вероятно, попытка Жуковского дать свой вариант переложения «Потерянного рая», который он сделал на страницах перевода Шатобриана. Обе части этого издания разрезаны полностью. На нижней обложке второй части чёрными чернилами сделаны следующие арифметические подсчеты:

I	805
II	1055
III	740
IV	1015

¹¹ Гиллельсон М. И. От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л., 1977, с. 192.

¹² Вот что об этом говорит М. А. Цявловский: «Что из рукописей Пушкина брал к себе на этот раз Жуковский — неизвестно, но в конечном счете у него осталось не менее ста двадцати пяти листов автографов Пушкина, из которых 32 листка без жандармских цифр, а именно: 10 листов со статьей «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая», напечатанной Жуковским в V томе «Современника»; два листка с переводом из Шатобриана («Порядок общественный вне порядка политического»), которые Жуковский, вероятно, хотел приложить к статье «О Мильтоне». — Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 320.

Вообще вопрос об отношении Жуковского к Шатобриану заслуживает специального исследования. Переводы из Шатобриана (статья «Образ жизни и нравы рыцарей» в ВЕ, ч. 53, № 20 за 1810 г.; стихотворение «Там небеса и воды ясны...», 1816 г.), упоминания о нем, пометы в его книгах, наброски переводов из его прозы — все это представляет несомненный интерес для осмысления отношения Жуковского к французскому романтизму.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. I—XVII. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959, т. 12, с. 144.

V	905
VI	910
	<hr/>
	5430
VII	640
VIII	650
IX	1190
X	1050
XI	900
XII	650
	<hr/>
	5080
	<hr/>
	10510

Все эти цифры легко расшифровываются. Это подсчёт стихов мильтоновского «Потерянного рая»: 5430 — количество стихов первой части, включающей первые шесть песен; 5080 — количество стихов второй части; 10510 — общее количество стихов. Сами эти подсчеты симптоматичны: они отражают серьёзность замысла поэта. По всей вероятности, ещё до того, как в голове Жуковского оформилась идея работы над «Одиссеей», он искал материал из репертуара мирового эпоса для поэтического созидания. Одним из первых этапов на этом пути и была поэма Мильтона.

Работа над переводом ее отражена на с. 6, 8 первой части. Перевод Шатобриана и английский текст Мильтона даны en regard. Жуковский на с. 6 сначала между строк английского текста карандашом набрасывает перевод первых восьми и начало девятого стиха I песни:

Грехопадение, плод запрещен<ный>
 От древа жизни, коим смерть на землю
 Пришла, и с тратою Эдема
 Все бедствия земли, доколь велик<ий>
 <Муж не> <нас муж не искупил, отдав>
 Спаситель <нам> не возвратил нас небу.
 Воспой, небесная <нрзб.>
 На высотах Горева и Спяя...

Затем на нижнем чистом поле страницы он достаточно аккуратно, но не без исправлений и поправок переписывает эти стихи и добавляет к ним ещё: получается всего 11 стихов. Из-за недостатка места перевод переносится на верхнее чистое поле этой же страницы. Появляется ещё 6 стихов. Эти 17 стихов и являются переводом 16 стихов (1 строфы) мильтоновской поэмы. Однако работа на этом не закончена.

На с. 8, где продолжается текст поэмы (на нечётных страницах дан текст шатобрианова перевода), записаны всего две строки. Одна — между 2 и 3 строфой, другая внизу страницы. Первая соответствует 1 строке III строфы («Say first, for Heaven hides nothing from thy view ...»), вторая — 6—7 строке II строфы («what in me is dark//illumine, what is low raise and support»). Возникает следующий текст перевода:

Грехопадение, плод запрещенный
От древа <жизни>, коим смерть <на землю> <приведена>
была на землю

Приведена и с тратою Эдема
Все бедствия людей, доколь великий
Спаситель не пришел <их> отдать <им> их небу.
Воспой <небесная певица> святая муза, ты издр<евле>
На высотах Синая и Горева
Вдохнувшая все песни пастырю,
Который первым избранникам рая
Поведал, как в начале создал небо
И землю Бог. И если холм сионский
Тебе угоден или силоамский
<Ключ> Пророчеств ключ, приди прошу
И оживи <меня для песни вдохновенья> мне голос
вдохновенья...

Не человеческим полетом я
С высот Аний хочу парить, но <петь>
О недоступном знанью человека.

.....
Ты ведаешь все тайны неба, все пути.
.....

То освети, что низко, подними и поддержи.

Сам процесс работы Жуковского над переводом — свидетельство того, что поэма давалась ему не просто. Мучительный поиск слова, целых строк — всё это очевидно. И всё-таки возникает ощущение какой-то поэтической лёгкости и внутренней законченности фрагмента. Любопытно, что, сделав перевод первой строфы, поэт дополняет его двумя строками из II и III строфы, причем и сама последовательность их написания, и логическая связь, и цельность заключённой в них мысли, и характер их выбора предполагают определённую эстетическую организацию материала.

Само обращение к Музе («Воспой, святая муза»), сделанное в духе эпических поэм Гомера¹⁴, позволяет Жуковскому все последующие строчки подчинить этому мотиву — утверждению высоты и святости избранного пути: «Оживи мне голос вдохновенья» (первоначально: «оживи меня для песни вдохновенья»), глагол «петь» — все эти отклонения Жуковского от текста подлинника не случайны. Поэт настойчиво усиливает мотив великой и ответственной миссии, выпавшей на его долю. В связи с этим закономерно звучат после многоточия как итог его раздумий слова: «Не человеческим полётом я // С высот Аний хочу парить, но петь // О недоступном знанью человека» (ср. у Мильтона: «Things unattempted yet in prose or rhyme*»; у Шатобриана: «des choses qui n'ont encre été tentées ni en prose ni en vers»)** . Жуковский

¹⁴ И в поэме Мильтона, и в переводе Шатобриана оно выглядит иначе: у Мильтона — «Sing, heavenly Muse» (пой, небесная муза), у Шатобриана — «chante, Muse céleste!» (пой, небесная муза!).

* Предметы, не опробованные еще ни в прозе, ни в стихах (англ.);

** Вещи, которые не были еще испробованы ни в прозе, ни в стихах (фр.).

своеобразно включает в текст своего перевода идею «невывраженного», подчёркивая в двух последующих строках, специально отобранных из 10 стихов, мысль о всезнании Музы. Эти строки, вырванные из контекста поэмы и присоединенные к предыдущим, воспринимаются именно как обращение к Музе, в то время как у Мильтона и соответственно у Шатобриана уже изменился объект обращения (O Spirit; o Esprit!). Таким образом, небольшой фрагмент перевода мильтоновской поэмы получает у Жуковского определённую эстетическую законченность и говорит о творческом отношении как к подлиннику, так и к переводу Шатобриана.

Отказавшись от точного «подстрочного перевода», Жуковский вместе с тем смело пошёл по пути поэтического переложения. И это тоже была полемика не только с переводом Шатобриана, сделанным прозой, но и с достаточно устойчивой русской традицией переложения «Потерянного рая» прозой¹⁵. Поэт обращается к размеру подлинника, пытается передать ритмический рисунок «героического стиха» английской эпической поэзии. В целом ему это удаётся, хотя и в этом отношении он проявляет поэтическую самостоятельность.

Уже первая строка, включающая шестисложное и четырехсложное слова, задаёт особую ритмическую окраску стиха, которую замедленность, обусловленную целой системой пиррихий. Само слово «грехопадение», не имеющее соответствия ни у Мильтона, ни у Шатобриана¹⁶, всей своей структурой и звуковой окраской передает почти физическую трудность выговаривания первого слова. Вторая строка с её чёткой ритмической организацией позволяет как бы отрешиться от этой сложности выговаривания, но тенденция к переносу опорных слов в первых пяти стихах почти наглядно раскрывает путь к поиску главного, нужного слова; его графическое выделение способствует тому. Так, в поиске пятого стиха Жуковский не только настойчиво отказывается от слова «муж» (у Мильтона «Man», у Шатобриана «Homme»), но и отыскивает место для удовлетворившего его слова «Спаситель». Закончив четвёртый стих эпитетом «великий», он начинает пятый этим определяемым словом, тем самым даже графически (начало стиха и заглавная буква) подчёркивая его значимость.

Белый пятистопный ямб с женским окончанием сохраняется в большинстве стихов (в 12 из 17). Два отдельно выделенных стиха отличаются в этом отношении, но это можно объяснить или их особым местом в отрывке, или просто поэтической неотделанностью. Несомненно одно: «героический стих» Мильтона при-

¹⁵ Материалы для библиографии переводов из Мильтона, в том числе «Потерянного рая» см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. Приложение. — В кн.: От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970, с. 277—279.

¹⁶ Ср. у Мильтона «Of Man's first disobedience» (О человека первом непослушании); у Шатобриана: «La première désobéissance de l'Homme» (первое неповиновение человека).

шёлся по душе русскому поэту, тяготеющему в своих эпических опытах к белому пятистопному ямбу на пути сближения поэзии с прозой¹⁷.

Говоря о переводе Жуковским начала поэмы Мильтона, необходимо сделать ещё некоторые замечания. На верхнем форзаце первой части французского издания имеется достаточно чёткий отпечаток чернильной записи. Это воспроизведение даты какого-то послания поэта. Как это нередко бывало у Жуковского, оказавшаяся под рукой книга выполнила функцию промокательной бумаги. Если число и месяц прочитать невозможно, то год читается совершенно ясно — «1836». Думается, это косвенное доказательство в пользу предполагаемой датировки перевода: конец 1836 — начало 1837 года. Во всяком случае в конце 1836 года эта книга уже привлекла интерес поэта и была в его руках.

Шатобриановский перевод не мог не взволновать поэта, потому что разговоры о нём были в сознании Жуковского связаны с именем Пушкина. Заслуживает внимания следующий факт: вскоре после его гибели Жуковский отправляется в путешествие с nasledником. При посещении Крыма, в Орланде, он ведёт разговор с Карлом Фикельмоном¹⁸, петербургским знакомым Пушкина, о чём оставляет следующую запись в дневнике: «21, вторник, сентябрь 1837 г. Приезд ночью в Орланду. <...> Интересный разговор о политике, Пушкине, драме, романах, В<альтер> Скотт, Шатобриан, Тургенев, истории»¹⁹. Совмещение в этом разговоре имён Пушкина, Тургенева, Шатобриана как бы воскрешает в памяти события конца 1836 — начала 1837 года, когда в центре внимания Жуковского и его друзей был появившийся перевод «Потерянного рая» Шатобриана. Память о Пушкине, слишком ещё живая в Жуковском, отзывалась в его душе во время работы над переводом «Потерянного рая» и подготовки к печати статьи «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая». Это был своеобразный долг памяти.

Работа Жуковского над переводом «Потерянного рая» происходила в атмосфере выработки новых принципов перевода этого произведения. Дело в том, что в 1830-е годы на смену прозаическим переложениям «Потерянного рая» с «французского перевода

¹⁷ Исследователь стиха Жуковского говорит о преобладании в эпосе Жуковского «двух размеров — пятистопного ямба и гекзаметра: они составляют 3/4 произведений и строк эпоса», а активизацию белого пятистопного ямба относит к V периоду творчества поэта (1834—1852) в связи с «торжеством эпического начала». — М а т я ш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского. — В кн.: Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 24, 90.

¹⁸ Карл Фикельмон (1777—1857), муж пушкинской собеседницы и приятельницы Долли Фикельмон, австрийский посланник в Петербурге (1829—1839). О его отношении к Пушкину см.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 441—442

¹⁹ Дневники, с. 362.

Н. Ф. Дюпре де Сен Мора» и «с аглинского подлинника» приходят поэтические переложения размером подлинника. Среди них необходимо прежде всего отметить опыт одного из популярнейших переводчиков этого времени М. Вронченко. В 1831 году он печатает «начало первой песни мильтоновой поэмы». Для сравнения приведём часть этого перевода, соответствующую фрагменту перевода В. А. Жуковского:

Начальную ослушность человека
И заповедный, им вкушенный плод,
Смерть внесший в мир и бедствия, и Рая
Утрату, вновь дарованного мощным
Ходатая великого посредством,
Воспой, божественная Муза, ты,
Чьим вдохновеньем на вершине тайной
Хорива иль Снная, древле Пастырь
Избранным пел восстанье из Хаоса
Земли и Неба, иль, когда Сион
Ты любишь более, и Силуамский ток,
У прорицалищ текший Бога, к песни
Тебя оттоль зову я смелой; выше
Лонских скал взнестись она стремится,
Зане гласит не петое донныне,
Ни речью мерной, ни простой, сказанье!

.....
зане и Ад и Небо
Твой взор от века зрит
.....

Свет мне в темном
Пошли, восстанье и подпору в низком...²⁰

Сопоставление этих переводов позволяет ощутимее почувствовать своеобразие поэтики Жуковского. Прежде всего перевод Жуковского более современен по своему лексико-синтаксическому оформлению. Поэт по существу избегает архаизации, пытаясь добиться эпической возвышенности за счет особого подбора слов и создания единого настроения фрагмента. Этой же цели способствует и разветвлённая синтаксическая фраза, но в отличие от Мильтона расчленённая на четыре предложения, каждое из которых заключает законченную по настроению и содержанию мысль. Такая поэтическая структура даёт возможность не только более точно выразить чувство, но и передать этапы его развития.

В отличие от Жуковского Вронченко стремится к воссозданию особого архаического колорита. Этому способствует и архаическая лексика, и синтаксическая инверсия, и неделимая на предложения поэтическая строфа.

Сравнение этих переводов даёт возможность говорить об особой экспрессии и внутренней эмоциональности манеры Жуковского, что связано с его пониманием эпического. Сюжеты эпического мирового репертуара погружаются в его собственное настроение

²⁰ Московский телеграф, 1831, ч. 37, № 1, с. 35—36.

и обретают новую тональность и дополнительный смысл. Происходит своеобразная лирическая подзарядка известных эпических сюжетов.

Поэтому не случайно Жуковский ограничивается переводом лишь отдельных фрагментов-зачинов. Так, в переводе 19 стихов «Потерянного рая» возникла важная для Жуковского тема особой миссии поэта в познании мира. Тема выбора пути и сомнения в его правильности звучит в переводе первых трёх терцин «Божественной комедии» Данте²¹. Жуковский не просто переводит отрывки из величайших образцов мирового эпоса, но и наполняет их своими раздумьями о жизни. Жизнь и поэзия неразделимы в этом процессе.

«ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ» И «РЕЙНСКИЕ СКАЗАНИЯ» В ВОСПРИЯТИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

— 1 —

Глубокий интерес Жуковского к литературному эпосу был неразрывно связан с освоением народного эпоса. В этом смысле закономерным было его обращение в 40-е годы к одному из значительнейших памятников немецкой народной поэзии — «Песни о Нибелунгах». В библиотеке поэта сохранилось четыре различных издания этого произведения:

1. Das Nibelungenlied. Ins Neudeutsche übertragen von A. Zeune. Berlin, Maurer, 1814;

2. Das Lied der Nibelungen. Metrisch übersetzt von J. G. Büsching. Altenburg und Leipzig, 1815;

3. Les nibelungen, ou les bourgignons chez Attila, roi des huns. Poème traduit de l'ancien idiome teuton avec des notes historiques et littéraire par Mme Ch. Moreau de la Meltiere. Publie par Fr. Riaux. Parties 1—2. Paris, Charpentier, 1837;

4. Das Nibelungenlied als Volksbuch. In neuer Verdeutschung von H. Beta. Mit einem Vorwort von F. H. von der Hagen. Mit Holzstücken von F. W. Gubitz. Heft 1—2. Berlin, 1840—1841.

Прежде чем характеризовать каждое из них, обратимся к свидетельствам самого поэта по поводу его знакомства с «Песней о Нибелунгах». Пока известно немного таких фактов. Вот дневниковая запись Жуковского от 4 июня 1840 года: «После обеда у Рейтерна. Чтение Нибелунгов»²². В этот же день в Майнце во время посещения Академии художеств поэт знакомится с кар-

²¹ Об этом см. нашу статью «Жуковский и Данте», готовящуюся к печати в томе «Литературного наследства» — «Россия и Италия». Этот перевод был осуществлен поэтом в начале 1840-х годов.

²² Дневники, с. 525.

тинами Генриха Мюке²³ по мотивам «Песни о Нибелунгах». В дневнике читаем: «Микке: Коронование Барбароссы; Барбаросса в Милане. Сон Хримхильды. Св. Елизавета и нищий»²⁴. Вероятно, чтение «Нибелунгов» не было столь кратковременным, но в опубликованных дневниках о продолжении чтения свидетельств нет. Другой интересный факт раздумий Жуковского о «Нибелунгах» заключён в статье «Иосиф Радовиц», появившейся ровно через 10 лет после дневниковой записи. Рассказывая биографию своего друга, Жуковский вспоминает, как Радовиц объяснял в кругу родных, в вецларском уголке «народную немецкую Илиаду, песни Нибелунгов», и далее говорит об «изъяснении безыменного Гомера Германи»²⁵ (выделено везде мною. — А. Я.). В этом воспоминании интересен прежде всего краткий, но ёмкий эстетический комментарий поэта к «Песне о Нибелунгах»: её сравнение с «Илиадой», образцом эпической поэзии для Жуковского. В период раздумий и непосредственной работы над античным эпосом он пытается перебрать почти весь репертуар мирового эпоса, но и в этом ряду «Песнь о Нибелунгах» удостоена самой высокой оценки. Разумеется, Жуковский не забывает включать это произведение в свои многочисленные списки, создаваемые по различным поводам и в разное время.

Особенно часто «*Nibelungen*» появляются в списках 1840-х годов. Так, в одном из них (датируется на основании находящейся здесь же дневниковой записи от 8 (20) октября 1841 г.) наряду с целым рядом эпических замыслов появляется и «Песнь о Нибелунгах»²⁶. К этому же периоду относится и другой список, содержащий более 50 названий эпических произведений, предназначенных для работы. После имён авторов античных эпоей идёт список произведений немецкой литературы («*Knaben Wunderhorn, Fouque Undine, Tieck Ecbert, Goethe Herman, Reinecke*» и др.), который Жуковский открывает «Песней о Нибелунгах»²⁷. И таких списков с упоминанием «немецкой Илиады» множество. Всё это лишь подчёркивает неслучайность обращения поэта к этому произведению.

Видимо, следы первого обращения поэта к «Песне» содержит издание 1814 года. И хотя точных свидетельств о времени чтения

²³ Мюке (Карл-Генрих-Антон Мюске, 1806—1891) — немецкий исторический живописец, получивший образование в Берлинской академии художеств под руководством В. Шадова. В 1826 г. вместе со своим учителем переселился в Дюссельдорф, где ему было поручено графом Шпэ украсить замок Гельтоф фресками, изображающими сцены из истории Фридриха Барбароссы. К числу лучших его произведений принадлежит и большая композиция в виде фриза на сюжеты Нибелунгов и рейнских сказаний.

²⁴ Дневники, с. 525.

²⁵ Жуковский В. А. ПСС, т. XI, с. 62.

²⁶ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 40, л. 1.

²⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 37 (верхняя крышка переплета).

книга не имеет, пометы в ней косвенно дают возможность предположить связь этого чтения с историей создания эпической поэмы «Владимир». Так, на нижнем переплёте книги рукою Жуковского записано:

+Русские песни

Игорева свадьба
Гарольд в лесу. Выход Святосл<ава>
Изяслав оруженосец.
Изяслав.
Тугарин.

Думается, что в этих сюжетах русского эпоса Жуковский прежде всего искал переклички с мотивами «Песни о Нибелунгах». Так, возможные параллели возникли при сравнении некоторых моментов героических деяний Зигфрида (его блуждание в лесу, приключения в кузнице, борьба со змеем, его женитьба) с перечисленными поэтом эпизодами. В свою очередь такие предполагаемые песни «Владимира», как «Приготовление к празднеству брачному», «Добрыня едет путём дорогою. Он въезжает в очарованный лес», «Осада Киева Тугарином (Полканом)». «Сражение с Полканом»²⁸, включаются в общую цепь творческих импульсов поэта: «Русские песни» — «Песня о Нибелунгах» — «Владимир».

Не совсем ясна связь записи Жуковского на нижнем форзаце книги с чтением «Нибелунгов»: «Когда <вождь>, побежденный силою, принял у князя власть, тогда <нрзб> отыскивать красавицу». Но в связи с планами «Владимира» (история Милолики) эта запись как бы соединительное звено между чтением «Нибелунгов» (история Зигфрида и Кримхильды) с планами эпической поэмы Жуковского²⁹.

Чтение и осмысление «Нибелунгов» как образца для сравнения подтверждается и следующим фактом: в 4 авантюре «Sachsenkrieg» («Война с саксами») на с. 21 отчёркнут небольшой отрывок, повествующий о поединке Людегаста и Зигфрида. Рядом с отчёркиванием — запись Жуковского: «ср.<авнить>». Вот этот отрывок:

«Nun hatte auch ihn Herr Lüdegast zum Feinde sich erkoren. Sie gaben beide ihren Rossen die Sporen in die Seiten, und legten an mit aller Kraft die Spere gegen die feindlichen Schilde; droh kam der reiche König in grosse Noth. Die Rosse trugen zum Stich die reichen Königsöhne so hurtig an einander, als wehte sie der Wind. Die zwei grimmen Männer wendeten nun viel ritterlich ihre Thiere mit den Zäumen, und versuchten es mit Schwerten. Da schlug Herr Siegfried zu, dass das Feld ertosete, es stoben aus dem Helme gleich grossen Bränden die rothen Feuerfunken durch des Helden Hand; jeder fand an den andern seinen tüchtigen Menn, denn auch

²⁸ Письма к А. И. Тургеневу, с. 66. (Заметка о поэме «Владимир»).

²⁹ Вообще все немногочисленные пометки и записи в книге как бы спроецированы на русский материал. Так, в предисловии Жуковский делает всего одну пометку: двойной чертой выделяет абзац на с. VIII, но и она свидетельствует об этой особенности чтения. Здесь идет речь о связи имени Аттила с русской историей: «Etzel ist Attila, denn er hat seinen Namen von der Wolga (Wolgakönig, wie Reingraf)».

ihm schlug Herr Lüdegast manchen grimmen Schlag; jedweder wendete seine Kraft auf die Schilde»³⁰.

<Тогда Людегаст также избрал его (Зигфрида — А. Я.) противником. Они оба дали своим коням шпоры в бока и со всей силой направили копы во вражьи щиты, при этом богатый король встревожился. Кони несли для столкновения могучих королевских сынов проворнее, чем их бы нес ветер. Оба яростных мужа только с рыцарским умением поспедали их поворачивать за уздечки и наконец сшиблись мечами. Так ударил Зигфрид, что дрогнуло поле, из-под рук героя над шлемом Людегаста разлетелись большим пожаром красные искры огня; каждый нашел в другом достойного противника, потому что и Людегаст нанес в свою очередь ему несколько сильных ударов, каждый обращал свою силу на щит другого>.

Эта сцена, отличающаяся своим динамизмом, яркостью деталей, несомненно, привлекла поэта как образец для многочисленных сцен сражений, намеченных в планах «Владимира», и прежде всего одной из кульминационных — единоборство Добрыни и Полкана. То, что такой приём сравнения был свойствен Жуковскому, подтверждает его ориентация при написании «Владимира» на многочисленные произведения мировой литературы, в том числе и на «Песнь о Нибелунгах». Характерно, что при чтении «древних и новых стихотворцев» поэт замечает «места и идеи достойные подражания, которыми бы можно было воспользоваться в поэме»³¹. Этот свой принцип он проводит достаточно последовательно, отмечая в Гомере «Каталог войск», в «Энеиде» — эпизод о Ниве и Эвриале, в Тассо — описание Арминды сада. Своё развитие этот принцип получает в записях типа «Сравнить с Тассом и Виргилием»³². Можно думать, что и отчёркивание с пометой «ср. <авнить>» находится в этом же ряду.

Одним словом, чтение «Нибелунгов» в издании 1814 года имело непосредственную связь с оригинальными творческими замыслами поэта в области лиро-эпической поэмы.

Издание 1815 года никаких помет не содержит и можно только догадываться о его назначении. Вероятнее всего, оно привлекло внимание поэта как опыт поэтического переложения «Песни о Нибелунгах» и необходимо было для сравнения с прозаическим переложением.

Никаких помет нет и во французском переводе Шарлотты Моро, но эта книга заслуживает особого разговора, ибо имеет интересную историю. С автором перевода Шарлоттой Моро де ла Мелтиер Жуковский был давно знаком. Он познакомился с нею в Муратове, вероятно, сразу же после событий 1812 года и принял горячее участие в её судьбе. Так, в письме к А. Ф. Воейкову от 13 февраля 1814 г. он просит помочь ей и ее мужу. Её же Жу-

³⁰ Das Nibelungenlied ins Neudeutsche übertragen. Von August Zeune. Berlin, 1814, S. 21.

³¹ Заметка к поэме «Владимир». — Письма к А. И. Тургеневу, с. 67. См. также: Бумаги Жуковского, с. 150, 155.

³² Там же.

ковский характеризует следующим образом: «<...> жена его, знающая Немецк. <ий>, Франц. <узкий> и Итальянский языки, большая музыкантша, мастерица петь, да к тому же и литератор»³³. В свою очередь позднее, во время парижского путешествия 1827 года, Шарлотта Моро познакомила Жуковского с семьёй Гизо. В письме к Моро от июня 1827 года поэт пишет: «Благодаря вам, я очутился в кругу давнишнего знакомства: говорю о любезном семействе Гизо, которое я уважал издали и люблю вблизи». И далее, обращаясь уже прямо к своим воспоминаниям о встречах с Шарлоттой Моро, Жуковский замечает: «Письмо ваше для меня было как бы голосом прошедшего. Дни, проведённые нами вместе, принадлежат к тому времени моей жизни, которое ни в чём не сходствует с моим нынешним временем. Муратово — это место, где протекал мой золотой век»³⁴.

В 1837 году после посещения родных мест, в том числе Муратова, поэт посещает старую знакомую, о чём оставляет следующую запись в дневнике: «1 (августа) 1837 г. Визиты. У М-ме Moreau»³⁵. Эта лаконичная запись может быть уточнена через дарственную надпись Ш. Моро на её переводе «Песни о Нибелунгах», вышедшем в июле 1837 года. Есть все основания предполагать, что именно в этот день как залог памяти о муратовских днях и «золотом веке» переводчица преподнесла поэту, интересующемуся «Нибелунгами», совсем ещё свежую книгу со следующей надписью: «Souvenir, offert à Monsieur de Joukowsky, par l'estime, par la reconnaissance, par Charlotte Moreau de la Meltiere»³⁶.

Эта книга несёт в себе следы связи её автора с русской жизнью. Во-первых, она посвящена русской императрице Александре Фёдоровне, что уже указано на обложке и на специальном листе после обложки: «Dédié a sa majesté l'impératrice de Russie, Alexandra Feodorovna»*. Во-вторых, в предисловии, написанном профессором философии Франсисом Рио, чувствуется хорошая осведомлённость в вопросах славянского, в частности, русского фольклора и литературы. Так, на с. XXXV в первой сноске говорится о П. В. Киреевском как собирателе фольклора и о «Песне о Полку Игоре» как «поэтической картине, полной славы и отваги». Здесь же указано, что вдохновителем Моро был Франсуа Гизо, а работа над переводом продолжалась целое десятилетие.

³³ РА, 1900, кн. 3, с. 20. Позднее она вполне оправдала свою характеристику, создав целый ряд переводов, оригинальных романов, драм, некоторые из них посвятив Жуковскому (см.: РА, 1875, кн. 3, с. 320).

³⁴ Сочинения В. А. Жуковского под ред. П. А. Ефремова. Изд. 7-е, т. 6. Спб., 1878, с. 513—514

³⁵ Дневники, с. 346.

³⁶ На память господину Жуковскому в знак признательности и уважения. Шарлотта Моро де Мельтер (фр.).

* Посвящается Ее Величеству Императрице России Александре Федоровне (фр.).

Все эти факты в своей совокупности и в соотношении с биографией Жуковского позволяют предположить, что и поэт был хорошо осведомлён о работе своей старой знакомой, а во время парижской встречи с Гизо в 1827 году, то есть как раз за десять лет до выхода перевода в свет, мог вести разговор об этом. Несомненно одно: этот подарок по-своему был символическим. Он словно подогревал интерес Василия Андреевича к замечательному памятнику немецкой народной поэзии.

1840 год стал следующим этапом в знакомстве Жуковского с «Песней». 4 июня он читает «Нибелунгов», о чём оставляет соответствующую запись в дневнике. Есть основания думать, что в руках поэта была только что появившаяся первая часть берлинского издания «Нибелунгов» в переводе Генриха Беты и с предисловием Хагена. Пометы позволяют говорить о недлительном знакомстве Жуковского с этой книгой. Не исключено, что все они были сделаны именно в этот день. Все пометы сосредоточены в первых четырёх авантюрах и самом начале пятой и кончаются на 40 странице. В этих пределах они охватывают почти половину текста (из 281 строфы — 150).

Жуковский отчёркивает целые страницы, отдельные строфы, делает подчёркивания, касающиеся конкретных имён, названий мест, деталей. Из этих отчёркиваний возникает своеобразный цитатный конспект первых четырёх авантур «Песни». Поэт пропускает некоторые описания, зато подробно фиксирует всё, что связано с делами и поступками Зигфрида. Характерно, что Жуковский как бы старается выделить героическое начало в нём, показать истоки формирования характера. Так, на с. 11, отчеркнув отрывок, повествующий о решении Зигфрида идти к бургундам и его бескомпромиссности, рядом со словами:

«Das ist nicht meines Sinnes», — fiel ihm Herr Siegfried ein,
Dass ich mit vielen Rittern hinreite zu dem Rhein,
Als sei es eine Heerfahrt wie thate mir das Leid.
Wenn ich dadurch erzwänge die schöne Königsmaid!
Ich will sie so erwerben mit meiner eignen Hand...»

««Это не в моем духе», — обрушился на него Зигфрид, — чтобы я с многочисленными рыцарями отправился на Рейн, другое дело, если бы это был поход. Как же я себя унижу, если добыть силой прекрасной королевской дочери! Я хочу ее добыть своей собственной доблестью...»»

Жуковский записывает: «Я правилу и почести следую. Подвиги». Эта запись становится центром, соединяющим весь отчёркнутый и подчёркнутый материал. Воссоздаётся своеобразный портрет эпического героя, реестр его деяний. Поэтому не случайно Жуковский вычленяет из текста «Песни» всё то, что снижает облик героя. Например, в 3 авантюре он в специальные скобки заключает 21 строфу — рассказ о притязаниях Зигфрида на бургундские земли (с. 17—20). Вероятно, это должно было означать снятие с характеристики героя некоторых моментов, компрометирующих его.

Зато последовательно в четвёртой авантюре о битве Зигфрида с саксами поэт подчеркивает мужество героя, его самоотверженность и бескорыстность. Не случайно единственный раз во всём тексте он двумя вертикальными чертами выделяет первые же слова Зигфрида, узнавшего о нападении саксов на Бургундию и предлагающего свою помощь:

|| «Er sagte zu dem König:
|| «Ich bin zu helfen bereit
|| Und will euch wenden helfen all euer Herzeleid.
|| Wenn ihr Freunde suchet, so biet'ich euch mich an,
|| In Allem treu zu helfen, so lang'ich immer kann».

<Он сказал королю: «Я готов помочь и хочу вам предложить помощь во всех ваших бедах. Если вы ищете друга, то я предлагаю вам свои услуги во всем верно помогать до тех пор, пока я смогу это»>.

Эти слова звучат как клятва и девиз героя, поэтому Жуковский их словно акцентирует и даже в тексте находит неоднократно подтверждение их истинности. Вот некоторые отчёркивания и подчёркивания, составляющие у Жуковского определённую характерологическую систему: «Mit diesen und den Meinen beschlüss'ich euer Land.// Euch soll mit Treue dienen immer Siegfrieds Hand»; «Da sah das Heer der Feinde, das auf dem Felde zog// Und seine einz'gen Kräfte gewaltig überwog; //Es waren vierzig Tausend oder wohl noch drüber// Die sah der kühne Siegfried und freute sich darüber»; «Man hiess den Burgunden: «Die Fahnen bindet an!// «Wohlauf!» sprach Siegfried, «hier wird noch mehr gethan»; «Man hörte laut, erschallen den Helden an der Hand// Die haarscharfen Waffen, da die von Niederland// Dem Herren nachgedrungen in das dichte Heer// Im ritterlichen Muthe hinter Siegfried her.//³⁷ и т. д.

Но Жуковский пытается системой отчёркиваний как бы воссоздать и само эпическое действие. Поэтому он столь тщательно подчёркивает все детали рыцарского снаряжения, а особенно все моменты боя. Характерно, что отчёркиваниями выделяя целые законченные фрагменты боя (IV—VI строфы), поэт подчёркиваниями внутри них отмечает наиболее динамичные моменты, высшие точки напряжения сил. Видимо, поэтому в подчёркиваниях возникает своеобразная партитура боя, отражённая в глаголах и глагольных формах. Вот некоторые показательные примеры:

³⁷ Ср.: «И недругов принудить сумею к бегству я//Всегда вам будет преданно служить рука моя»; «Неизмеримо меньше у Зигфрида бойцов.//Но храбреца лишь радует обилие врагов»; «Поднять знамена Зигфрид бургундам дал приказ.//«Вперед!» — воззвал он к войску. — Ждет нынче слава нас»; «А в самой гуще боя стоял немолчный стук — //То Зигфрид Нидерландский крушил щиты вокруг.//Стих. перевод Ю. Б. Корнеева в кн.: «Песнь о Нибелунгах». Серия «Литературные памятники». Л., 1972, с. 22, 25, 27, 28. Во всех остальных случаях для точности передачи данного текста дается прозаический перевод-подстрочник.

«Jetzt schlug der Degen Siegfried, dass rings das Feld erklang

Und aus dem Helme stoben, als wenn man Brände schwang,

Die feuerrothen Funken durch Siegfrieds Heldenhand.

Doch Jeder an den Andern'n tücht'gen Streiter fand.

Ihm schlug auch Lüdegast gar manchen grimmen Schlag.

Von denen jeder wuchtig aus dem Schilde lag.

Jetzt hatten es wohl dreissig gesehn aus seinem Bann,

Doch noch vor ihrer Ankunf't Siegfried der Sieg gewann».

<Вот ударил мечом Зигфрид так, что вокруг зазвенело поле сражения и над шлемом поднялись, как если бы взметнулся пожар, огненнокрасные искры из-под геройской руки Зигфрида. Ведь один в другом нашли достойного противника. Ему также нанес Людегаст сильный удар, который тот с большим трудом отразил щитом. Сейчас же это тридцать воинов увидели из своей засады, но еще до их прибытия Зигфрид одержал победу>.

Или:

«Auch die vom Dänenlande gebrauchten ihre Hand.

Von harten Stössen dröhnte mancher Schildesrand

Und auch von scharfen Schwerdtern, deren man viel zerschlug

Die streitkühnen Sachsen thaten Wunder auch genug.

Als die Burgunden drangen in den Streit,

Ward von ihnen gehauen manche Wunde weit,

Draus sah man über Sättel stiessen rothes Blut.

So warb um Kampfesehre der Helden kühner Muth.

Man hörte laut erschallen den Helden an der Hand

Die haarscharfen Waffen, da die von Niederland

Dem Herren nachgedrungen in das dichte Heer

Im ritterlichen Muth'e hinter Siegfried her».

<Датчане тоже не сидели сложа руки, от жестоких ударов гудели многие щиты, а также острыми мечами, которых было много разбито, воинственные саксы нанесли множество ран. Когда бургунды ворвались в битву, они наносили такие глубокие раны, что можно было видеть, как по седлам течет красная кровь. Мужественная отвага героев боролась за боевую честь. Громко раздавался в руке героя звук оружия острого, как бритва, потому что нидерландцы стремились за своим господином, вторгались в самую гущу войска в рыцарском мужестве за Зигфридом>.

Первый фрагмент, отличающийся предельной экспрессией, уже привлекал внимание Жуковского в издании 1814 года. На этот раз отчеркнув его, поэт системой подчёркиваний отмечает детали картины. Происходит проникновенне в самую гущу боя, поэтому читатель «Нибелунгов» выделяет и «что вокруг зазвенело поле сражения», и взметнувшиеся огненно-красные искры от удара Зигфрида, которые сравниваются с пожаром. Сцена поединка Зигфрида и Людегаста в тексте разрывается массовым действием — боем бургундов и саксов. Жуковский и здесь отмечает смену различных состояний, последовательно подчёркивая глаголы экспрессивной окраски: возникает картина отливов и приливов боя. 20 строф, выделенных поэтом, воссоздают во всей полноте эту картину, которая была для поэта своеобразной школой батальной поэзии. Не случайно с такой поразительной экспрессией будут переданы через несколько лет три боя Рустема и Зораба. Уроки

«немецкой Илиады» не пройдут бесследно. Сам процесс осмысления принципов изображения героической личности и эпического действия был необходим для последующей поэтической деятельности Жуковского.

— 2 —

Что касается намерений поэта в отношении «Песни», то, видимо, он собирался начать работу по её переложению. В пользу этого говорят следующие факты: на нижней обложке первой части «Песни о Нибелунгах» (изд. 1840 г.) Жуковский набрасывает следующий план двух первых аэвентур:

1. Кримхильда, ее отец, мать, братья и двор. — Сон — обет девства.
2. Сигфрид. Его отец и мать. Праздник рыцарства.

Но если этот план мог стать лишь прологом к работе, то записи Жуковского в «Рейнских сказаниях», изданных Альфредом Реймонтом³⁸, свидетельствуют о творческом осмыслении истории Зигфрида. В числе разнообразных сказаний, собранных и изданных немецким историком и фольклористом, есть и сказание «Siegfried und die Nibelungen», являющееся предысторией главного героя и известное среди источников «Песни о Нибелунгах» под названием «Чудеснейшая история о роговом Зигфриде»³⁹. Жуковский уделяет ей самое пристальное внимание, видимо, прежде всего осмысляя ее как органическую часть характеристики Зигфрида, его героической жизни. Именно эта история помогала выявить истоки такого типа личности, создать более полную концепцию эпического героя.

Не случайно, не делая никаких помет в тексте, поэт сразу же начинает перелагать это прозаическое сказание в стихотворную повесть. Первое же предложение: «Auf der Berg zu Xanten am Rhein herrschte Siegmund, ein König im Niederlande» получает у Жуковского такое оформление:

На Рейне Ксантен <город> <древний> <горный>
<Богатый> Старинный град стоит;
Столица Нидерландов
Земли он...

На этом переложение обрывается, но и черновая работа, и стремление найти стихотворный ритм позволяют говорить о попытке создать свою версию этой предыстории. Характерно, что на верхней обложке этот замысел как бы обнажается. Жуковский

³⁸ Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden. Herausgegeben von Alfred Reumont. Köln und Aachen, 1837.

³⁹ В библиотеке поэта есть еще один вариант этой истории: Görres Guido. Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen. München, 1842. Правда, эта книга не содержит помет, но сам факт ее существования — свидетельство того, что поэт тщательно готовился к работе над переводом.

составляет достаточно подробный план всего сказания, акцентируя каждым его пунктом этапы деяний эпического героя. Возникает своеобразный рэстр подвигов Зигфрида (у Жуковского написание имени различно: то Зигфрид, то Сигфрид). Вот как это выглядит:

Зигелинда. В лесу. <Нрзб.>
Успехи мужа и занятия Сигфрида.
Воспитание Сигфрида.
Он идет отыскивать меч.
Мимер. Меч <нрзб.>
Сражение с змеем.
<Нрзб.>
Суд божий.
Возвращение в Ксантен.
Сигфрид идет отыскивать невесту.
Карлик Альберих.
Сражение с Альберихом.
Дракон и клад Нибелунгов.
Зигфрид угождает Гюнтеру.
Игры. Сватовство.
Путешествие к Нибелунгам.
Брунгильда.
Свадьба и возвращение.
Ссора.

Этот план динамичен по своей сути, так как он вмещает в себя путь эпического героя от его ухода из дома до его последнего часа. Заключительный пункт плана — «Ссора» подготавливает трагический финал. Момент движения подчеркивается двукратным повторением глагола «идёт» и отглагольными существительными: «возвращение», «путешествие», ещё «возвращение». Вместе с тем динамичность плана проявляется и в расчленении этого пути на этапы-поступки. Момент действия оказывается в этом смысле внутренне связанным с моментом движения. Два сражения, игры, ссора, занятия — всё это позволяет раскрыть героическую природу эпического характера.

Архивные материалы позволяют говорить о серьёзности намерений Жуковского в отношении повести о юности Зигфрида. В списках начала 1845 года постоянно рядом с уже осуществлёнными повестями и сказками стоит «Повесть о Зигфриде Змееборце». Поэт вначале вписал её в число уже осуществлённых произведений («Капитан Бопп», «Неожиданное свидание», «Маттео Фальконе» и др.), но затем вычеркнул и назначил исполнение замысла на июнь 1845 года⁴⁰. Показательно, что эта повесть должна была предназначаться для задуманного поэтом собрания произведений для детей. Во всех тщательно разрабатываемых проектах этого предприятия повесть фигурирует неизменно то

⁴⁰ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, верхняя обложка. Характерно, что рядом с замыслом «Повести о Зигфриде Змееборце» находится замысел «Повести о Иосифе Прекрасном». Проблема идеальной личности в ее различных вариантах прежде всего волновала поэта.

под названием «Повесть о Зигфриде Змееборце», то «Повесть о Зигфриде и Нибелунгах»⁴¹. По всей вероятности, поэт так и не осуществил этот замысел, но сам факт внимания поэта к героической истории Зигфрида Змееборца в период подготовки «Повестей для юношества» свидетельствует о том, что этот эпический сюжет имел для него воспитательный смысл. В истории деяний героя «Песни о Нибелунгах» он искал материал для своей «воспитательной проповеди».

Соотношение записей в «Рейнских сказаниях» с пометами в «Песне о Нибелунгах» даёт возможность расширить наше представление об эпических замыслах поэта 1840-х годов. Сам процесс осмысления немецкого героического эпоса важен для понимания эстетики эпической поэмы у Жуковского. Включая наблюдения над «Нибелунгами» в творческий процесс, Жуковский обогащал свою поэтическую палитру.

— 3 —

Интерес к классическому произведению немецкого эпоса у Жуковского в 1830—1840-е годы сопровождался проникновенным в мир немецких сказаний, историй, легенд, многочисленными изданиями их, находящимися в библиотеке поэта,—свидетельство глубокого внимания Жуковского к народной поэзии. Вот наиболее характерные образцы немецких сказаний, содержащиеся в своём большинстве пометы их читателя:

1. Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes. Gesammt von D. Aloys Schreiber. Heidelberg, 1829⁴²;

2. Sagen aus den Rheingegenden, dem Schwarzwalde und den Vogesen. Gesammelt von Dr. A. Schreiber. Heidelberg, 1839;

3. Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter. Für Schule, Haus und Wanderschaft. Zweite Auflage. Von K. Simrock⁴³. Bonn, 1837.

4. Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden. Herausgegeben von Alfred Reumont⁴⁴. Köln und Aachen, o. J.;

⁴¹ Там же, л. 1, 2.

⁴² Шрайбер (Алоиз Вильгельм Schreiber, 1761—1841) — немецкий писатель, был профессором эстетики в Гейдельберге, затем баденским историографом. Написал много стихотворений и рассказов («Poetische Werke», 1817; «Novellen», 1839). Его собрание «Рейнских легенд», одно из самых ранних и популярных, выдержало несколько изданий. В библиотеке Жуковского есть два первых издания.

⁴³ Зирок (Иосиф-Карл Simrock, 1802—1876) — немецкий поэт и филолог. Один из неутомимых исследователей, комментаторов и реставраторов немецкого героического эпоса. Его переводы «Песни о Нибелунгах» (1827), «Бедного Генриха», «Рейнеке Фукс», «Эдды» выдержали десятки изданий. Особое место в его деятельности занимают переложения легенд и сказаний Рейна, поэтом которого он был всю свою жизнь.

⁴⁴ Реймонт (Альфред фон Reumont, 1808—1887) — немецкий историк, занимал разные дипломатические должности, был прусским министром-резидентом во Флоренции. Поэтому многочисленные его труды посвящены истории Италии. Большую известность приобрели собранные и обработанные им «Рейнские ска-

5. Die Sagen und Geschichten des Rheinlandes von Karl Geib⁴⁵. Mannheim, 1844;

6. Legenden. In Bearbeitungen der namhaftesten Dichter Deutschlands. Bd. 1—2. Leipzig, 1846;

7. Die Sagen des Rheinlandes. Im umfänglicher Auswahl gesammelt und bearbeitet von F. I. Kiefer⁴⁶. Köln, 1845.

Уже беглый взгляд на эти издания позволяет сделать, во всяком случае, два очевидных вывода. Во-первых, большинство изданий уместается в хронологические рамки 1830—1846 годов и в этом смысле отражает и подтверждает интенсивность исканий поэта в эпическом роде именно в это время. Во-вторых, многие из них связаны с фольклором Рейна и представляют классические образцы народного сказания в обработке известных немецких поэтов. Характерно, что именно в них сделаны пометы Жуковского.

Каждое из этих изданий имеет свои отличительные особенности: различно количество сказаний, есть отличия в их обработке. Но многие сказания переходят из одного сборника в другой и выражают суть рейнского фольклора, его главные мотивы и своеобразие поэтики.

Жуковский не оставил в этих сборниках записей (исключая уже упоминавшиеся, связанные с историей Зигфрида), но зато книги насыщены его читательскими пометами. Они четырёх типов: в общем оглавлении названия некоторых легенд подчёркнуты, около других — горизонтальная черточка; прямо в тексте сказаний, возле их названий, имеется специальный значок — косой крестик и, наконец, есть случаи отчёркивания непосредственно в тексте. Нужно заметить, что имеются примеры сочетания этих помет.

Все эти пометы сосредоточены в четырех сборниках: двух изданиях «Рейнских сказаний» А. Шрайбера, у К. Зимрока и А. Реймонта. В общей сложности поэт отметил около 50 сказаний и легенд. Если учесть, что каждый сборник в среднем содержит 70—80 произведений, то станет очевидным внимание Жуковского к их абсолютноному большинству. На форзацах все отмеченные сказания переписываются в специальные списки. Видимо, наибольшее внимание поэта привлекли те из легенд и сказаний, которые выделены в нескольких сборниках и внесены в списки. Кстати, именно эти рейнские истории отмечены Жуковским слож-

зания, истории и легенды» (Кельн и Аахен, 1837, 2-е изд., 1844). В библиотеке Жуковского, хотя на обложке год и место издания не указаны, находится первый выпуск 1837 года. Об этом говорит предисловие именно к первому изданию.

⁴⁵ Гейб (Карл Geib, 1808—1864) — известный криминалист и историк, профессор в Цюрихе и Тюбингене. Его собрание «Рейнских сказаний» — эпизод в биографии, свидетельствующий как о разносторонности увлечений, так и об общем увлечении в Германии 1830—1840-х гг. собиранием и обработкой фольклора.

⁴⁶ Сведений о личности и деятельности Ф.-И. Кифера обнаружить не удалось.

ной системой помет: сочетание значка в оглавлении и в тексте или подчёркивание названия в оглавлении и значок в тексте. Исходя из этого критерия интереса Жуковского к произведениям народного эпоса, можно выделить следующие произведения:

1. «Drachenfels und Rolandseck» (отмечено в первом издании Шрайбера, у Зимрока и Реймонта);
2. «Die Brüder» (там же);
3. «Loreley» (в двух изданиях Шрайбера, у Реймонта);
4. «Die Königin Hildegardis» (там же);
5. «Friedrich und Gela» (первое издание Шрайбера, у Зимрока и Реймонта);
6. «Der Dombau zu Köln» (у Зимрока и Реймонта);
7. «Pfalzgrafenstein» (там же);
8. «Hennengraben» (первое издание Шрайбера, Реймонт);
9. «Die Stolzenburg» (второе издание Шрайбера, Реймонт);
10. «Karl der Grosse zu Heilbronn» (у Зимрока, Реймонт);
11. «Richmodis von Aducht» (там же);
12. «Die Braut vom Rheinstein» (там же);
13. «Der Münsterbau zu Aachen und der Loosberg» (там же).

Следы этого чтения должны были отразиться в творчестве поэта. Характер помет наводит на мысль о работе над своеобразной поэтической антологией рейнских сказаний. И действительно, в рукописях поэта нами обнаружено несколько отзвуков изучения народных сказаний.

Прежде всего, в многочисленных списках 1840-х годов нередко возникает запись «Рейнские сказания», или просто «Рейн»⁴⁷. Но поэт не просто суммарно обозначает своё внимание к этому произведению. Он пытается конкретизировать свой интерес. Так, в одном из списков читаем следующее:

Рейнские сказания.
Дидрих. Ксантен.
Ингельгейм. Карл и разбойник.
Бремзер.
Рейнштейн.
Лурлей.
Борнгофен.
Рыцарь Роланд.
Лаах.
Рыцарь Лебеда.
Гела.⁴⁸

Нетрудно установить из названных выше изданий «Рейнских сказаний», что речь идёт о легендах, отмеченных поэтом. В данном списке Жуковский называет часто не их названия, а «географические циклы сказаний», следуя в таком обозначении за Зимроком.

⁴⁷ См. например: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, л. 2; ед. хр. 40, оборот последнего листа.

⁴⁸ Там же, ед. хр. 40, оборот последнего листа.

В одном из списков 1840-х годов (здесь же находится дневниковая запись от 8(20) октября 1841 г.)⁴⁹ в ряду произведений, выполненных или намеченных к работе, встречаем название рейнского сказания «Falkenburg». Появление в списке именно этого произведения далеко не случайно: ещё в дневнике (запись от 27 января 1833 года) Жуковский писал о чтении этой легенды: «Читал Радовица. Потом повесть Фалкенбург»⁵⁰. Вероятнее всего, в руках поэта в это время было первое издание «Сказаний областей Рейна и Шварцвальда» Алоиза Шрайбера, вышедшее в 1829 году. Повесть «Falkenburg» отмечена в оглавлении специальным значком (кривой крестик) и находится на с. 149—163. В других изданиях «Рейнских сказаний» этой повести нет.

Однако знакомство с повестью не ограничилось её чтением. Через несколько дней (1—3 февраля) Жуковский набрасывает 67 стихов, которые являются поэтическим переложением сказания⁵¹. Произведение получает название «Эллена и Гунтрам». Приводим этот отрывок, ранее не публиковавшийся⁵²:

- Эллена в сумерках сидела
 За самопрялкой у окна;
 В окно задумчиво глядела
 Работу позабыв она.
 Перед окном дорога вьется.
 Она глядит — вдруг видит там
 Пыля, на вороном несется
 Коня жених ее Гунтрам.
 Эллена, вскрикнув, покраснела,
 10 Из замка выбежать хотела
 Навстречу милому она;
 Заторопилась, зашпешила
 И самопрялку уронила,
 И видит нить перервана.
 И душу злое предвещанье
 Невольно возмутило в ней,
 И затуманилось сиянье
 Ее лазоревых очей;
 Не разогнал ее печали
 20 И вид молодого жениха;
 Была грустна, была тиха
 И перлы слез в глазах сверкали.
 Не унывай, сказал Гунтрам,
 Не долго быть в разлуке нам.
 Отдав фальцграфу долг вассала,

⁴⁹ Там же, л. 1.

⁵⁰ Дневники, с. 254.

⁵¹ На этот набросок обратил внимание еще А. Н. Веселовский, следующим образом характеризую его: «отрывок, всего 67 стихов, какой-то немецкой пьесы с действующими лицами Элленой и Гунтрамом» (Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918, с. 362).

⁵² У И. А. Бычкова в «Бумагах Жуковского» приводится всего лишь четыре начальных строки (с. 105).

- Я возвращусь, путь недалек.
 Неделя самый длинный срок.
 Элдена грустно промолчала.
 Ночь подоспела той порой.
- 30 Гунтрам с невестою простился,
 Сел на коня, поехал, скрылся;
 И долго с тайною тоской
 Элдена у окна стояла
 И взор на небо устремляла,
 На коем звезды перед ней
 В обычной тишине своей
 Воспламенялись как лампы,
 Но сердцу грустному отрады
 Не принесла их тишина.
- 40 В свой терем возвратясь, она
 Всю ночь ту плакала, молилась
 И к утру лишь утомлена,
 Смятанным, тяжким сном забылась.
 Прошла неделя, но Гунтрам
 Не возвратился по словью.
 Напрасно, волю дав мечтам,
 С нетерпеливою любовью
 Элдена под окном сидит,
 И на широкий путь глядит —
- 50 Конь вороной там не пылит.
 И нет Гунтрама. Обещанью
 Он против воли изменил.
 В Бургундию фальцграфом был
 Он послан. Кончив все, к свиданью
 С невестой, напоследок в свой
 Обратный путь Гунтрам пустился.

II.

- Давно был вечер. В лес густой
 Заехавши, в потемках сбился
 Гунтрам с дороги. Тщетно он
- 60 Найти свободный путь старался.
 Непроходим со всех сторон
 Был лес и только что сгушался.
 Вот наконец взошла луна.
 И просветлела понемногу
 Густого леса глубина;
 В кустах заглохшую дорогу
 Сквозь сумрак разглядел Гунтрам»⁵³.

Для понимания характера работы поэта, её творческого начала обратимся к соответствующему отрывку прозаического сказания «Falkenburg»:

«Die schöne Liba sass am Spinnrocken, und schaute manchmal durch das Erkerfenster der Falkenburg hinaus auf den Weg, der aus dem Eichenwald führte. Sie war mit Guntram verlobt, einem jungen Ritter aus der Nachbarschaft, und hing an ihm mit treuer Liebe. Guntram wollte an das Hoflager des Pfalzgrafen ziehen, um dort sein Lehen zu empfangen, und noch vorher von seiner Braut Abschied nehmen. Eine Stunde mochte

⁵³ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 37, л. 24 об. — 25 об. Нумерация стихов принадлежит Жуковскому.

sie so gegessen haben, als er, auf seinem Grausehimmel, das Thal heraufsprengte. Sie warf in der Freude die Spindel aus der Hand, und wollte ihm entgegenlaufen, verwickelte sich aber in das Gespinnst, und eh sie sich noch losmachen konnte, trat Guntram schon zur Thüre herein. Liba würde in diesem Augenblicke von einer Bangigkeit ergriffen, welche sie nicht zu meistern musste, und Guntram hatte Mühe, sie durch Worte und Liebkosungen in etwas zu beruhigen. Er schied, mit dem Versprechen, in vierzehn Tagen wieder bey ihr zu seyn, und trug ihr noch viele Grüsse an ihre Mutter auf, die in der Kirche war.

Guntram hatte den festen Vorsatz, so bald als möglich zurückzukommen, denn auf der Falkenburg blieben sein Herz und seine Gedanken zurück; allein es geschah nicht, wie er wünschte und dachte. Der Pfalzgraf wollte eben, als er dort anlangte, eine Gesandtschaft nach Burgund schicken, und wählte unter andern dazu auch Guntram, denn er besass eine einnehmende Gestalt und adeliche Sitten. Sechs Wochen gingen über der Reise hin; auf dem Heimwege verirrte sich Guntram mit seinen Gefährten in einem dicken Walde; die Nacht brach ein, und der Ritter sah sich zuletzt von den übrigen getrennt, und musste den Weg in der Finsterniss und durch das Gestrüpp auf gut Glück suchen. Endlich vernahm er das Rauschen eines Bachs, und ritt darauf zu»⁵⁴.

<Прекрасная Либа сидела за прялкой и иногда смотрела через эркер Фалкенбурга на дорогу, которая вела из дубовой рощи. Она была обручена с Гунтрамом, молодым рыцарем из соседней области, и испытывала к нему верную любовь. Гунтрам хотел отправиться ко двору фальцграфа, чтобы там получить свое ленное поместье и перед этим проститься со своей невестой.

Она просидела так около часа, когда он на своем вороном коне проскакал через долину. Она от радости выронила из рук веретено и хотела бежать ему навстречу, но запуталась в пряже, и прежде чем смогла освободиться, Гунтрам уже вошел в дверь. Либу в это мгновение охватил страх, который она не знала, как преодолеть, и Гунтрам с трудом успокоил ее немного словами и ласками. Он простился с обещанием через четырнадцать дней снова быть у нее и передал ей еще много приветов для ее матери, которая была в церкви.

Гунтрам имел твердое намерение вернуться как можно скорее, потому что в Фалкенбурге остались его сердце и его мысли; однако случилось не так, как он желал и думал. Когда он прибыл к фальцграфу, тот как раз хотел отправить посольство в Бургундию, и среди других для этого также выбрал Гунтрама, потому что у него была привлекательная внешность и благородные манеры.

Шесть недель длилось путешествие; на обратном пути Гунтрам со своими спутниками заблудился в густом лесу; спустилась ночь, и рыцарь в конце концов оказался в одиночестве и должен был наугад искать дорогу в темноте, пробираясь через валежник. Наконец он услышал журчание ручья и поскакал к нему>.

Сравнение текста отрывка рейнского сказания и поэтического переложения, соответствующего ему, позволяет говорить о некоторых особенностях эстетики трансформации прозаического текста в поэтический. Поэт не изменяет принципиально самого сюжета (пожалуй, единственное отступление от источника — замена имени героини). Он, правда, опускает некоторые детали, связанные с путешествием Гунтрама. Зато текст переложения предельно насыщается описанием психологического состояния героини

⁵⁴ Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwalds. Gesammelt von D. Aloys Schreiber. Heidelberg, 1829, S. 149—150.

ни. То, о чём в сказании говорится буквально в одном предложении, у Жуковского получает развитие на протяжении всей первой части. Можно без преувеличения сказать, что вся эта часть посвящена Элене⁵⁵, в то время как в сказании образ Либы находится на заднем плане. Создавая свою стихотворную повесть, о чём свидетельствует деление повествования на части, Жуковский прежде всего стремится к психологическому обогащению характеров героев и их поступков. Повествование в сказании достаточно динамично и острозащётно, а Жуковский с самого начала как бы замедляет его, фиксируя внутренние побуждения героев, психологическую подоплёку событий. Его в большей степени интересует не само событие, а психологические мотивы поступков.

«Фалкенбург» в этом отношении давал интересный материал для стихотворного переложения. История пребывания Гунтрама в таинственном замке, невольное приобщение к зловещим его тайнам, обручение с умершей, но живой как призрак дочери хозяйина замка Эрлиндой, возвращение в Фалкенбург к Либе, свадьба с ней, заканчивающаяся смертью героя,— все эти события, окутанные атмосферой сказочной фантастики и романтической тайны, привлекли Жуковского.

Рейнское сказание, включающее в себя поэтические вставные истории, песни, давало интересный материал для создания романтической стихотворной повести. Опыт переложения шиллеровских и улановских баллад, вальтерскоттовской «Мармион» позволил поэту обратиться к прозаическому источнику. Жуковский ищет новые возможности стихотворной повести, находя их в переложении народного эпоса в прозе на язык поэзии.

Любопытно, что созданию «Элены и Гунтрама» предшествует большая работа по выработке новых принципов баллады и повести. В той же тетради, где находится рукопись переложения начала сказания «Фалкенбург», расположены следующие произведения, датированные самим автором:

31 октября 1832 г.	«Плавание Карла Великого»
4 ноября	«Роланд-оруженосец»
8—12 ноября	«Нормандский обычай»
2—3 декабря	«Братоубийца»
3 декабря	«Наль и Дамаянти» (первые стихи)
5—6 декабря	«Рыцарь Роллан»
7 декабря	«Царский сын и поселянка»
8 декабря	«Старый рыцарь»
8—9 января 1833 г.	«Уллин и его дочь»
10—12 января	«Элевзинский праздник»
13 января	«Орел и голубка»
14—17 января	«Элевзинский праздник» (окончание)
	Наброски для стих. «Картина жизни»
1—3 февраля	«Элена и Гунтрам».

⁵⁵ Видимо, не случайно поэт в начале работы и озаглавил свой перевод «Элена» (Дневники, с. 255).

Прежде всего поражает удивительная по своей интенсивности работа. Поэт «переводил с каким-то лихорадочным сходом»⁵⁶, пробуя различные лиро-эпические жанры. Баллада, стихотворная повесть, драматическая повесть, басня, стихотворение под условным, но характерным названием «Картина жизни» и наконец стихотворное переложение прозаического народного сказания — такова палитра этих поисков.

Обратившись к рейнскому сказанию, Жуковский по законам уже освоенной им стихотворной повести вносит в него изменения. Прежде всего, работая над экспозицией (а первая часть выполняет именно эту функцию), поэт не случайно углубляет именно психологическую характеристику героини. В «Фалкенбурге» о героине и её переживаниях не говорится почти ничего. Поэтому вся трагическая история Гунтрама оказывается недостаточно мотивированной психологически. Жуковский сразу же заостряет ситуацию, внося в экспозицию важный момент, отсутствующий в сказании, — состояние высокой любви героини, её страданий. Важное значение имеет и провиденциальный момент, «злое предвещанье» и сопутствующие ему переживания углубляют драматизм действия. Сама система поэтической выразительности (анафорическое «и», повторение отдельных мотивов, насыщенная глагольность, отглагольные рифмы) способствует этому. Такая экспозиция становится точкой отсчёта для осмысления дальнейших событий. Вся история Гунтрама, его муки и сомнения на этом фоне обретают большую психологическую мотивацию.

Вторая часть переложения только начата. Её 11 стихов своеобразно передают соответствующий отрывок сказания (8 строк прозаического текста). Жуковский опускает всё то, что связано непосредственно с сюжетным действием: совершенно исчезает из переложения упоминание о спутниках Гунтрама, о журчании ручья. Зато поэт краткое сообщение о том, что Гунтрам оказался в «густом лесу» и «спустилась ночь», предельно распространяет. Он достаточно подробно описывает этот лес, передаёт сложности поиска пути. Характерно, что важный для поэта мотив пути-дороги обретает здесь хотя и вполне конкретный в данной ситуации, но во многом символический для дальнейшего повествования смысл. Гунтрам сбился с дороги, «тщетно он найти свободный путь старался», «заглохшую дорогу сквозь сумрак разглядел Гунтрам» — все эти детали как бы предсказывают дальнейшую судьбу героя: его измену Либс-Эллспс, «заколдованный круг» жизни в лесном замке, попытки вырваться на свободу, путь через тёмный лес и встречу с ведьмами, возвращение к любимой, закончившееся гибелью героя.

Появление в этих 11 стихах постоянной спутницы баллад Жуковского — луны, отсутствующей в сказании, стремление в небольшом отрывке передать изменения, происходящие в природе, позво-

⁵⁶ Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 362.

лили поэту и начало второй части драматизировать и обогатить психологическими наблюдениями. В этом смысле вторая часть своим мироощущением продолжает настроение предчувствия, какого-то душевного смятения, наметившееся в первой части. Даже общее движение времени суток внутренне закрепляет эту связь: «Эллена в сумерках сидела» — «Ночь подоспела той порой» — «И к утру лишь, утомлена...» (1 часть) и «Давно был вечер» — «Вот наконец взошла луна. И просветлела понемногу густого леса глыбина» — «Сквозь сумрак разглядел Гунтрам» (2 часть).

Характерно, что стихотворный размер (четырёхстопный ямб) Жуковский использует в переложении уже как закреплённую им самим традицию стихотворной повести и баллады. «Эллена и Гунтрам» в этом отношении продолжает такие опыты Жуковского, как «Суд в подземелье», «Плаванье Карла Великого», «Роланд оруженосец» и др. По точному замечанию С. Матяш, «в этом периоде (1831—1833) ... сохраняет свои позиции только универсальный четырёхстопный ямб»⁵⁷. Чередование женских и мужских окончаний создает особый прерывистый ритм, как бы соответствующий изменениям психологического состояния героини — от надежды к сомнению и тревоге.

Таким образом, обращение к «рейнскому сказанию» — «Фалкенбургу» можно считать одним из первых опытов переложения прозаического текста в стихотворную повесть. Этот опыт важен и интересен как для понимания общего характера эпической эстетики поэта 1830—1840-х годов, так и для осмысления его пути к «Ундине».

— 5 —

В этом отношении интерес представляют и другие наброски переложений «Рейнских сказаний», сделанные в 1840-е годы и обнаруженные в архиве поэта. Среди сказаний, привлёкших внимание Жуковского и отмеченных в нескольких сборниках, нужно прежде всего назвать историю о любви легендарного Фридриха Барбароссы к дочери кастелана Геле.

Как уже указывалось, сказание «Friedrich und Gela» трижды отмечено Жуковским (в издании А. Шрайбера 1829 г. и в изданиях Реймонта и Зимрока 1837 г.). Это одно из известнейших рейнских сказаний, посвящённых Фридриху Барбароссе, рассказывает о великой силе любви. Сюжет его таков: молодой принц Фридрих Гогенштауфен горячо полюбил простую девушку Гелу и предложил ей быть его женой. Но она отказалась, благословив рыцаря на великие подвиги, о которых он мечтал. Верность ему Гела пронесла через всю жизнь. Всегда помнил ее и Фридрих, став вскоре знаменитым Барбароссой. И когда в очередной раз он пришел просить руку Гелы, то узнал, что в одеянии монахини она пошла по его следам в Палестину, чтобы оказывать помощь нуж-

⁵⁷ М а т я ш С. А. Указ. соч., с. 74.

дающим. Долго искал ее Фридрих, но так они больше и не встретились. В ее честь Барбаросса основал город Гелагаузен. Память о их любви пережила их⁵⁸.

Эта непритязательная история привлекла поэта чистотой своего чувства. Неслучайно в списках начала 40-х годов появляется рейнская легенда «Гела»⁵⁹. В бумагах поэта обнаружено начало поэтического переложения этой легенды (30 стихов), являющееся лишь экспозицией ее:

Рыцарь Фридрих Барбаросса
После бывший Герцог Швабский,
А потом известный Римский
Император; дни молодые
Проводил в отцовском замке,
Там, где катит светло воды
По долинам Веттерау.
В этом замке ежедневно
Или рыцарские игры,
Иль охота, или чтение
Вдохновенных сказаний
О делах времен минувших
Иль искусство трубадуров
Занимало палладина.
Он прекрасен был лицом,
Но душа еще прекрасней.
В этой рыцарской душе
Созревал уже великий
Император, обещавший
Быть красой и честью века
Своего и всех веков.
В том же замке, где наш Рыцарь
Жил, была у кастелана
Дочь, прекрасная, как ангел,
Было ей шестнадцать лет.
Фридрику было двадцать.
И при первой встрече с Гелой
Первой, чистой, но безмолвной
И застенчивой любовью
В нем наполнилась душа⁶⁰.

Датировать этот набросок позволяет его местоположение в рукописи. Ему предшествуют записи черновиков стихотворений «Всесилен Бог» и «Помнишь ли друг мой Егора Петровича Щетку», под которыми имеется следующая запись: 8(20) октября 1841. Дюссель. <дорф>. После наброска идут черновые варианты стихотворения «1 июля 1842». Видимо, в промежутке между 8 октября 1841 г. и началом июля 1842 г. и было начато Жуковским переложение сказания. Источником для этого переложения явилась, как

⁵⁸ Переложение этого и некоторых других сказаний см. в кн.: «Рейнские легенды» Е. Балобановой. СПб., 1897, с. 15—18. В этой книге есть переводы таких сказаний, как: «Эппштейн», «Лебединая башня», «Кельнский собор», «Дракенфельс», «Замок Шванау», «Нотбург», «Куриный ров», многие из которых в свое время заинтересовали Жуковского.

⁵⁹ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 40, оборот последнего листа.

⁶⁰ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 40, лл. 6 об. — 7.

было сказано выше, рейнская легенда «Фридрих и Гела». Несмотря на общность сюжета, во всех изданиях, имеющих пометы Жуковского, эта история получает различное оформление. Особенно это касается начала сказания, переложение которого мы находим у поэта.

Текст сказания в издании К. Зимрока в этом смысле наиболее отличается от наброска Жуковского, ибо совершенно не содержит предысторию любви Фридриха и Гелы⁶¹. Больше точек соприкосновения с переложением поэта имеют версии А. Шрайбера и А. Реймонта. Вот как это место легенды выглядит у Шрайбера:

«Der edle, ritterliche Hohenstaufe, Friedrich Rothbart, lebte noch bevor er Herzog von Schwaben geworden, auf einer väterlichen Burg in der anmuthigen Wetterau. Er war damals erst drei und zwanzig Jahre alt, und in ihm ruhte die ganze herrliche Kraft eines künftigen Heldenlebens.

Einer seiner Burgmänner hatte eine Tochter, Gela mit Namen. Die Schönheit und Anmuth der Jungfrau entzündeten in der Brust des Jünglings eine heftige Liebe, die bald sein ganzes Wesen erfüllte»⁶².

<Благородный, рыцарственный Гогенштауфен, Фридрих Барбаросса, жил еще прежде чем стал герцогом Швабским, в отцовском замке в прелестном Веттерау. Ему было тогда только 23 года, и в нем еще покоилась вся прекрасная сила будущей героической жизни.

У одного из его дворовых была дочь по имени Гела. Красота и грация девушки зажгли в груди юноши страстную любовь, которая скоро наполнила все его существо. Однажды он встретил ее на винтовой лестнице, которая вела из капеллы во двор замка».

А такое оформление сказание получает у А. Реймонта:

«Hier, wo ein freundlicher Gebirgszug die Hohen des Rhöngebirges mit dem Vogelgebirge der Wetterau eint, und die anmuthigste, üppige Natur das Herz des deutschen Vaterlandes aufs reichste gesegnet, verlebte Friedrich, des Schwaben-Herzogs Friedrich des Einäugigen Sohn, der Jugend schönste Blüthenzeit. In allen ritterlichen Tugenden gewandt, machte der edle Jüngling ihre Uebung auch zur ersten Aufgabe seines Lebens. Seinem Speer und Bolzen entgingen selten die grimmen Bewohner der dichten Forsten, die rings die Höhen bekränzten. Das gefahrvollste Jagd-Abenteuer war ihm immer das Liebste, denn so konnte er ja seinen Muth und seine Kühnheit immer am besten erproben. Selten besuchte er irgend ein Ritterspiel, von dem er nicht als Sieger schied, und allenthalben war der schmucke Jüngling ein willkommenener Gast.

Bannten des Winters Weiter ihn an den Heerd, so erfreuten ihn die Zeitbücher und Sagen vergangener Tage, und fromm und treu übte er dann auch, wie es dem Ritter ziemte, des Sanges schöne Kunst»⁶³.

⁶¹ См.: Rhainsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter. Von Karl Simrock, № 95. Переложение принадлежит известному немецкому поэту и историку изящных искусств Куглеру (Франц-Теодор Kugler, 1808—1858). Его труды по истории и теории искусства, по истории Германии переводились в России.

⁶² Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes. Gesammelt von D. Aloys Schreiber. Heidelberg, 1829, S. 1.

⁶³ Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden, Herausgegeben von Alfred Reumont. Köln und Aachen, 1837, S. 297—298.

Данному отрывку у Реймонта предшествует пейзажная зарисовка (с. 296), которую Жуковский отчеркнул (об этом ниже), но не включил в свое переложение.

<Там, где приветливая горная гряда объединяет высоты рейнских гор с Фогельгембурге Веттерау и которые прелестная пышная природа сердца немецкой отчины щедро одарила, провел Фридрих, сын швабского герцога Фридриха Одноглазого, лучшие дни цветущей юности. Во всех рыцарских добродетелях готовил себя благородный юноша к первым заданиям своей жизни. Его конь и стрел редко избегали дикие обитатели густых чащ, окружающих холмы. Полные опасностей приключения охоты всегда были его любимым развлечением, потому что в них он мог наилучшим образом испытать свое мужество и отвагу. Изредка он посещал какой-нибудь турнир, с которого всегда возвращался победителем и повсюду прекрасный юноша был желанным гостем.

Когда же зимняя непогода загоняла его к очагу, то радовали его летописи и сказания прошлых дней, и набожно и верно занимался он, как и подобает рыцарю, прекрасным искусством пения>.

Из сравнения переложения Жуковского с различными вариантами «Фридриха и Гелы» становится очевидно творческое отношение поэта к материалу. В целом следуя повествованию Реймонта, Жуковский тем не менее сделал его концентрированное, убрав лишнее и подчеркнув всё то, что необходимо для дальнейшего действия. Уже в этой предыстории поэт высвечивает облик будущего «великого императора», обещавшего быть «красой и честью века». Вместе с тем в его характеристике он своей излюбленной поэтической формулой подчёркивает то, что определит его нравственный облик: «Он прекрасен был лицом, //Но душа ещё прекрасней» (ср. в «Эоловой арфе»: «Душа же прекрасней и прелестей в ней»).

Но, видимо, поэта не в меньшей степени интересовал облик и судьба героини. Ведь не случайно в списках это рейнское сказание имеет название «Гела». Сама история любви великого императора и обыкновенной девушки, запечатлённая в народных преданиях, была для Жуковского больше чем легендой. Он в ней увидел воплощение своей мечты о равенстве людей всех сословий и о монархе, носителе этой идеи. В данном случае сам выбор этого сказания для поэтического переложения и его включение в план книги «Повестей для юношества» представляется далеко не случайным. Идея дидактического, воспитательного эпоса обростала у поэта самым разнообразным материалом.

— 6 —

Заслуживает внимания и еще один набросок Жуковского, органически связанный с «Рейнскими сказаниями». Речь идёт об отрывке, озаглавленном И. А. Бычковым по первой строке «Карл Великий дал однажды...»⁶⁴. Вот его текст:

Карл Великий дал однажды
Обещание построить
Церковь в Ахене во имя

⁶⁴ См.: Бумаги Жуковского, с. 120. Приводится первая строфа (описание № 53).

Богоматери — он ею
От смертельного недуга
Был чудесно исцелен.

При дворе его в то время
Был философ; все науки
Знал он; даже слух носился
Будто был он чернокнижник,
Что какую адской силой
Делать золото открыл.

Правда ль было то или сказка,
Знает Бог; но Император
Был с философом ученым
Очень ласков и беседу
С ним любил он, даже часто
И советовался с ним.

В это время на саксонцев
Шел войною Карл Великий;
Но исполнить обещанье
Данное пречистой деве
Он хотел благочестиво
И в отсутствии своем.

В час отъезда призывает
Он философа: «Философ,
Властеливный император
Говорит ему, доверить
Дело важное намерен
Я премудрости твоей.

Знаешь сам, какое дал я
Обещанье. — На неверных
Я иду теперь войною,
И покуда в отдаленны
Буду я мечом саксонцев
В нашу веру приводить.

Ты воздвигни зданье Божье
Богоматери пречистой,
Мной обещанную церковь,
Чтоб она великолепьем
И огромностью на диво
Свету целому была.

Я казну тебе большую
Оставляю; не жалея,
Трать ее, но знай, философ,
Чтоб была готова церковь
Непреренно, непреренно
К возвращенью моему⁶⁵.

⁶⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, лл. 11 об. — 12. Восемь строф этого наброска содержат большую черновую работу. Некоторые строфы (например, третья) имеют по несколько вариантов. Набросок заканчивается в самом конце страницы, поставлена точка, и уже на следующем листе тетради, поставив дату 17/29 марта 1843, Жуковский начинает перевод «Маттео Фальконе». Кажалось бы, и этому наброску была уготована судьба многих начатых и неоконченных произведений. Но у него оказалась любопытная история. В Онегинском

Вот к философу явился
Знаменитый архитектор,
Начертили план, как должно
Стены сделать и фундамент
И немедленно был набран
Целый каменщиков полк.

И работа закипела.
Вот уж выведен фундамент.
Вот и стены уж готовы.
Поднимается громада.
Чудо! — вдруг работа стала.
Что случилось? От чего?

Деньги вышли. Знать в расчетах
Архитектор и философ
Обманулись. Что ж тут делать!
Призадумался философ,
Лоб нахмурил, удивился,
Зачесался в голове.

Карл Великий не великий,
Знал философ, был охотник
До <нрзб. 2 слова>
Долго ожидал философ,
Наконец с письмом отправил
К императору гонца.

В том письме сму открыл он
Все учености познания
<далее 4 стиха нрзб.>

По местоположению в рукописи (набросок находится между стихотворением «Завидую портрету моему» и повестью «Маттео Фальконе») он может быть точно датирован: 11—17 марта 1843 г. Речь идёт о первых восьми строфах. Что касается остальных пяти, то точной датировки нет, но, видимо, они были сделаны вскоре.

Конкретный источник этого эпизода установить не удалось, хотя в переложениях «Рейнских сказаний» Реймонта и Зимрока, близких по времени выхода в свет к 1843 году, есть легенда под названием «Der Münsterbau zu Aachen» («Строительство церкви в Аахене»).

Вообще эта легенда одна из самых популярных в аахенском цикле «Рейнских сказаний». Краткое содержание её таково:

Карл Великий, исцеленный от недуга Богоматерью, решил в Аахене воздвигнуть в ее честь церковь. Лучшие мастера из всех областей собрались, чтобы построить это чудо архитектуры. Уже поднялись стены, уже подходило время окончания работ, когда вдруг выяснилось, что вышли все деньги, предназначенные на строительство. Затяжная война с саксонцами способствовала оскудению казны. Толпы рабочих стали покидать

собрании рукописей Жуковского (ИРЛИ, ф. 244, № 27774. СХС VIII б. 45, л. 1—1 об. Рукопись представляет отдельный листочек) было обнаружено продолжение — еще 5 строф. Это очень черновой набросок, конец которого читается с большим трудом.

город, все меньше оставалось строителей, как вдруг в город явился незнакомец, предложивший дать на строительство необходимые средства. Когда же отцы города решились узнать, что незнакомец потребует за свои вложения, то узнали страшное: он попросил душу того, кто первым войдет в церковь. Так выяснилось, что незнакомцем оказался сам Сатана. Долго решали в совете города, что сказать незнакомцу, и наконец приняли его предложение.

Скоро церковь была готова и должно было состояться ее пышное открытие. Аахенцы с замиранием сердца ждали этого часа. И вот он пришел. Совет перехитрил страшного гостя: первым в церковные ворота пустили пойманного в лесу волка. Сатана был разгневан, он так схватил волка и с такой силой бросил в ворота, что его отпечаток навсегда остался на них. С тех пор ворота получили название Wolfsthüre (Волчьи ворота).

Сатана решил отомстить непокорным аахенцам. Он задумал перенести в город огромную песочную дюну и засыпать церковь. Не видя из-за своей ноши Аахена, по пути встретив жительницу города, он осведомился у нее о расстоянии. Женщина, узнав в незнакомце Сатану, разгадала его коварный замысел и обманула его. Сатана сбросил свою ношу вблизи города, и с тех пор гора на пути к Аахену стала называться Loosberg (Гора Искупления). Так были разрушены аахенцами злые намерения Сатаны, а красавица церковь осталась и до наших дней.

Это сказание, несомненно, послужило основой для переложения Жуковского. Характерно, что в многочисленных списках этого периода Жуковский постоянно среди «Рейнских сказаний» называет эту легенду, меняя её название. Сначала это просто «Предание о Карле Великом», затем «Карл Великий и вор», «Карл Великий и Разбойник»⁶⁶. Думается, что слова «вор» и «разбойник» в названиях это своеобразные фольклорные эвфемизмы в обозначении Сатаны. Жуковский отмечает сказание о строительстве церкви в Аахене в сборниках Реймонта и Зимрока. Ни в одном из сборников «Рейнских сказаний» не присутствует эпизод, получивший разработку у поэта⁶⁷. Вполне вероятно, что он явился изобретением самого автора и как бы заполнял некоторую брешь в повествовании, являясь переходом от преамбулы (сообщение о замысле Карла Великого) к основной части повествования (история строительства церкви). Во всяком случае этот эпизод органично вписывается в общую ткань рейнского сказания о строительстве церкви в Аахене.

Сам характер переложения, употребление «эпического размера испанских романсов» дают основание включить отрывок «Карл

⁶⁶ См.: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, л. 2 и ед. хр. 40, об. последнего листа.

⁶⁷ Свод историй о строительстве церкви в Аахене и всякого рода событиях, связанных с этим, можно найти в кн.: «Aachensche Geschichten... Herausgegeben von K. Fr. Meyer. Aachen, 1781, S. 21—23, 70—71. Но и в них не содержится этого эпизода. Целый ряд сведений об этом находим и в кн.: Quiks A. Geschichte der Stadt Aachen, nach Quellen bearbeitet. 2 Bdn., Aachen, 1841. Заслуживает внимания следующий факт: в ГПБ обе эти книги имеют экслибрис «Императорской Эрмитажной иностранной библиотеки», а сочинение Квика в оглавлении содержит характерные для Жуковского пометы в разделах о деятельности в Аахене Карла Великого. Не исключено, что поэт при подготовке к своей работе над «Рейнскими сказаниями» мог пользоваться этими книгами.

Великий дал однажды ...» в число эпических опытов Жуковского, связанных с переложением «Рейнских сказаний».

Говоря о переложении «Рейнских сказаний», необходимо заметить определенное отличие «Эллены и Гунтрама» от опытов 1840-х годов. Прежде всего, это отличие выявляется в характере стиха. На смену четырёхстопному ямбу, размеру, свойственному в большей степени балладным опытам Жуковского, приходит особый тип эпического стиха — белый четырёхстопный хорей, размер испанских романсов. Его ритмическая структура в большей степени способствовала развитию повествовательного начала. Не случайно 30 стихов «Рыцаря Фридриха Барбароссы» и 78 стихов «Карла Великого» — это всего лишь развёрнутая экспозиция, насыщенная событийным началом. Сочинительные союзы, анафорические обороты типа «вот уж», «в то время», многочисленные глаголы действия в этих переложениях способствуют развитию действия, выявляют движение сюжета.

Если в «Эллене и Гунтраме» уже в самом начале внимание поэта было направлено на раскрытие психологического состояния героини, чему способствовало и плавное течение стиха, акцентированное разнообразной рифмой, то в «Фридрихе» и «Карле» всё заслоняется перечисление событий, обстоятельств действия, что подчёркивается размеренной повествовательностью белого стиха. В большей степени эта особенность проявляется в самом позднем из переложений — отрывке «Карл Великий дал однажды». Разбивка текста на строфы, каждая из которых, как правило, синтаксическое единство — предложение, определяет ритм повествования. Шесть поэтических строк в своём движении в пределах строфы создают событие. Их сочетание в рамках всего отрывка закреплено последовательной сменой обстоятельств времени: «однажды», «в то время», «в это время», «в час отъезда», «теперь», «покуда», «вот», «вдруг», «долго», «наконец» и т. д. Движение самого стиха, членящего предложение на смысловые фазы и специально выделяющего мужским окончанием усеченного стиха последнюю строку каждой строфы, придаёт отрывку особую логику рассказа и заинтересованность происходящим. Переводя прозу на язык поэзии, Жуковский расширял сами возможности стиха, обогащая его достижениями прозы.

В тексте сказаний имеется три отчёркивания. Два из них находятся в «Рейнских сказаниях», изданных А. Реймонтом, одно — в первом издании «Сказаний Рейна и Шварцвальда» А. Шрайбера. Приводим эти отчёркивания целиком:

«Die Braut vom Rheinstein»

«Es ist nicht ein oder Trümmerhaufen, eine halberstörte, einsame Warte, ein Brandgeschwärtzter Steinrest, der uns diesmal eine Sage zuruft aus jenem Tagen, wo die feste Burg stattlich prangte und der Stolz und Schutz ihrer ritterlichen Insassen war; ihr schauet vielmehr verwundert hinauf an die hohen Steinmassen, auf denen eine zierliche und mächtige Feste thront,

ih'r glaubet, die Wellen des Rheins haben euch zurückgespült in jene Zeit, wo jede Felsenspitze eine Ritterburg trug, wo in jedem schattigen Thale ein Kloster stand, von frommen Mönchen oder jungfräulichen Nonnen bewohnt, wo jede Bergeshöle einen ehrwürdigen Klausner bcherbergte, und wo in stillen Gründen die Elfen und Kobolde beim Mondesglanz den luftigen Neigen tanzten»⁶⁸.

<Не пустынные развалины, не полуразрушенная одинокая башня, не почерневшие от огня камни на этот раз вызывают к жизни предание из тех дней, где статно возвышался крепкий замок, который был гордостью и защитой своих рыцарственных обитателей; вы, напротив, удивленно смотрите вверх, на высокие каменные массивы, которые венчает изящная и мощная крепость, и вы верите, что волны Рейна унесли вас в то время, когда каждая горная вершина несла на себе рыцарский замок, когда в каждой тенистой долине стоял монастырь, населенный благочестивыми монахами или девственными монахинями, когда каждая пещера скрывала достойного уважения отшельника и когда в тихих расщелинах эльфы и кобольды в воздушном хороводе танцевали при лунном сиянии>.

2. «Friedrich und Gela»

«Der Wanderer, der in dem Rheinparadiese in den höchsten Genüssen der Natur geschwelgt, wird von Mainz aus, wo der herrliche Rheingau seinen Gegend spendet, auch wohl einen Abstecher über Frankfurt durch das Mainthal nach Hanau machen. Das liebliche Thal der Kinzig, die freundlichen Hohen der Wetterau laden von hier jeden zur Wanderschaft, und wie der Wanderer den Wellen des Flüsschens entgegenzieht, werden ihn bald die jetzt spärlichen Ueberreste der einst so prachtvollen stattlichen Kaiserburg Gelahausen, deren Mauertrümmer die Kinzig träge umschleicht, und die in der Vorzeit so reiche, gewerbblühende Reichsstadt Gelahausen an die Vergänglichkeit aller irdischen Grösse mahnen»⁶⁹.

<Путнику, который получает в рейнском раю высшее наслаждение от красот природы, открывается возможность из Майнца, где великолепная Рейнская область щедро раскидывает свои окрестности, заглянуть через Франкфурт и долину Майна в Ганау. Прелестная долина Кинцига, приветливые холмы Веттерау приглашают отсюда каждого в путешествие, и когда путник переправляется через волны реки, ему скоро напоминают о преходящести всякого земного величия ныне скудные останки некогда столь роскошного и величественного королевского замка Геллахуэна, руины стен которого лениво обтекают Кинциг, и столь богатый, цветущий в прежние времена имперский город Геллахуэна>.

3. «Burg Eppenstein»

«Am Taunusgebürg sind viel liebliche Thäler, die der Frühling jedes Jahr mit den schönsten Blumen und Pflanzen beschenkt. Zwischen diesen Thälern liegt auf einem Berg das alte Schloss Eppenstein, in Oede und Trauer. Es wurde vor undenklicher Zeit von einem Ritter, Eppo mit Namen, erbaut.—Dieser verirrte sich einst auf der Jagd hierher — damals war aber die Gegend sehr wild und schauerlich. Eppo warf sich, ermüdet, am Fusse des Bergs, bei einem Felsenbrünnlein ins Grüne. Nachdem er eine Weile gerastet hatte, erhob er sich wieder, und wollte den Heimweg suchen, aber in diesem Augenblicke hörte er den Gesang einer weiblichen Stimme. Das Lied war traurig, und die Stimme schien aus dem Berge zu kommen. Der Ritter arbeitete sich durch das Gestrüpp, ob er vielleicht einen Pfad

⁶⁸ Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden. Herausgegeben von Alfred Reumont. Köln und Aachen, 1837, S. 185.

⁶⁹ Ibid., S. 296.

auf den Berg entdecken möchte; da auf einmal stand er vor einer Felsenhöhle, und am Eingange derselben sass eine Jungfrau von wunderschöner Gestalt»⁷⁰.

<В горах Таунус находятся четыре красивых долины, которые весна каждый год озаряет красивейшими цветами и растениями. Между этими долинами, на скале, в печали и запустении лежит древний замок Эппенштейн. В незапамятные времена он был построен рыцарем по имени Эппо. Он заблудился однажды на охоте и забрел в эту местность, которая тогда была очень дикой и жуткой. Усталый Эппо бросился на траву у подножья скалы, близ горного источника. После короткого отдыха он снова поднялся и хотел уже искать обратный путь, но в этот момент он услышал пение женского голоса. Песня была грустной, а голос, казалось, шел из самой скалы. Рыцарь пробрался сквозь заросли, ища тропинки на скалу, но вдруг очутился перед пещерой, при входе в которую сидела девушка удивительной красоты>.

Все три отчёркивания имеют определённую типологическую общность. Это пейзажные зарисовки, своеобразные увертюры к сказанию. Именно они «вызывают к жизни предание из тех дней». Но внимание Жуковского, видимо, привлекал не просто пейзаж, а то эпическое содержание, которое было в нём заложено. Картины природы во всех этих отчеркнутых отрывках — это столкновение, точнее стыковка века нынешнего и века минувшего. «Те дни», «то время», «незапамятные времена», «прежние времена», напоминание о «преходящести всякого земного величия» — всё это рождает особое настроение легенды, тех событий, память о которых жива и ныне. Так рождаются размышления на развалинах замка, у руин стен, а эпическое содержание окрашивается элегическими настроениями. Не случайно в своих переложениях рейнских сказаний Жуковский усиливает психологическую окраску событий, как бы приближая их к мыслям и чувствам своих современников.

Поэтому Жуковский прежде всего пытается добиться достоверности происходящего. Вместе с тем сам принцип переложения прозаического сказания в стихотворную повесть способствовал усилению поэтического начала. Переложение народного эпоса на язык поэзии было органично связано с общей линией творчества Жуковского 1830—40-х годов — расширением возможностей поэзии, её сближением с прозой. Неизвестные ранее опыты переложения рейнских сказаний интересны прежде всего с этой точки зрения.

РЮККЕРТОВСКИЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ВОСТОЧНОГО ЭПОСА В. А. ЖУКОВСКОГО

В творческой биографии В. А. Жуковского 1840-х годов важное место занимают переложения восточного эпоса. «Наль и Дамаянти» и «Рустем и Зораб» стали значительным этапом в эпиче-

⁷⁰ Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes. Gesammelt von D. Aloys Schreiber. Heidelberg, 1829, S. 11.

ских исканиях поэта. Посредником в этих опытах, как известно, был немецкий поэт и учёный Фридрих Рюккерт. Его переводы и переделки восточного эпоса пользовались большой популярностью. Внимание Жуковского они привлекли еще в начале 1830-х годов. Так, начало работы над переложением «Наля и Дамайанти» относится к декабрю 1832 года⁷¹. Видимо, и позднее, в 1830-е годы, он продолжал свою работу. Известно, что в 1837 году, во время путешествия с наследником по России, он «набрал карандашом первую редакцию перевода «Наля и Дамайанти»⁷². Если учесть, что переложение «Рустема и Зораба» было закончено в 1847 году, то станет очевидным: почти 15 лет в творческой биографии Жуковского были связаны с размышлениями и работой над восточным эпосом.

Однако, как свидетельствует библиотека поэта, его знакомство с переложениями Рюккерта не ограничивалось произведениями, отобранными для перевода. Несомненный интерес представляет издание «Семи книг восточных сказаний и историй»⁷³, вышедшее в 1837 году. Автором его был Фридрих Рюккерт.

Две части этого издания заключают 200 небольших восточных историй, большей частью арабских. Каждая книга отражает определённый период развития культуры Востока. Особое внимание Жуковского привлекли третья и пятая книги, заключающие в себе арабские родовые сказания («Arabische Stammsagen») и истории из времён раннего халифата. Именно в этих книгах есть пометки в общем оглавлении (горизонтальная чёрточка) и в тексте (крестик рядом с названием сказаний). Пометки в пятой книге не дают материала для каких-либо выводов.

Отмечены первое («Das Wunder auf der Flucht»), второе («Abubekr und Omar»), четвёртое («Die Gründung von Fostat») и седьмое («Amru's Schwert») сказания. Это неприязательные истории, раскрывающие быт и нравы, а также некоторые особенности мышления времён раннего халифата. Вот, например, образец такой истории, выделенной поэтом:

Amru's Schwert.

Von des Amru Schwert, Samsame,
Ist gedrungen Ruhm und Name
Auch zu Omar. Schicke du,
Schrieb er ihm, das Schwert mir zu.
Amru schickt es dienstverbunden,
Doch darauf nach wenig Tagen
Lässt ihm Omar dieses sagen:
Gar nicht sonderlich befunden
Hab'ich es, was sagest du?
Amru sagt: So ists bewendet,

⁷¹ См.: Бумаги Жуковского, с. 104.

⁷² См. об этом: Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 454.

⁷³ Sieben Bücher Morgenländischer Sagen und Geschichten von Friedrich Rückert. Th. 1—2. Stuttgart, 1837.

Nur mein Schwert hab'ich gesendet,
Doch nicht meinen Arm dazu»⁷⁴.

<Имя и слава меча Амру, Самсама, достигла Омара. «Пошли мне твой меч»,— написал он ему. Амру, повинувшись долгу службы, посылает меч. Но через несколько дней после этого велел ему Омар передать следующее: «Я в нем (мече) не нашел ничего особенного, что ты скажешь?». Амру говорит: «Это естественно. Я ведь только послал свой меч, но не послал при этом своей руки»>.

Характерно, что на с. 19 (а во второй части 341 с.) кончаются все пометы. Видимо, уже первые сказания дали поэту представление о колорите этого времени. Правда, в общем оглавлении он отметил ещё несколько легенд («Die Frau von Temim», «Harthama», «Der Günstling», «Die junge Barmekide»), но и они по своему характеру мало чем отличаются от отмеченных в тексте.

Большой интерес представляют пометы в третьей книге. Жуковским отмечено всего четыре сказания. Все они имеют общую особенность: рассказывают об известных арабских поэтах и раскрывают некоторые драматические моменты их судеб.

Три из них посвящены легендарному арабскому поэту второй половины VI века Антаре (полное имя — Антара ибн Шаддад ибн Амр ибн Муавия аль-Абси). Особое внимание поэта привлекла первая история, раскрывающая судьбу поэта. Характерно уже её название — «Антара, раб» («Antara, der Knecht»). Вот её содержание:

Антара, сын Шаддада, известный своими песнями, был воплощением героизма, но имел наполовину черное лицо, потому что его матерью была рабыня-негритянка. Поэтому отец не дал ему никаких сыновних прав и называл его рабом; дядя также согласно отцовской воле не хотел отдать ему свою дочь Аблу, преданную Антаре душой и жизнью. Однажды случилось, что отец и дядя, спасаясь от врага, увидели его и закричали: «Раб, помоги нам!» Антара на это ответил им: «Раб не участвует в битве, его место за подойником». И не протянул им руку. Тогда отец воскликнул: «Помоги, о сын!» Антара, как только это услышал, поднял руку на врагов, которые быстро ощутили ее тяжесть. Но дядя был все еще в опасности и тогда он крикнул: «О сын, помоги же и мне!» Это восклицание сделало чудо. Для отца Аблы он сделал больше, чем для собственного отца. С тех пор его не называли больше рабом. Отец дал ему сыновьи права, а дядя все же не обещал свою дочь.

Эта легенда отражает реальную биографию арабского поэта, дошедшую до нас. Жуковский не просто отмечает эту историю в общем оглавлении и в тексте, но и делает два отчёркивания. Двумя чертами он выделяет строки о происхождении Антары и одной чертой — его гордый ответ отцу и дяде. Два других сказания — песни Антары, обращённые к своей возлюбленной Абле, также привлекли внимание поэта и отмечены в общем оглавлении. И в них запечатлена драматическая судьба поэта-изгоя.

⁷⁴ Ibid., Th. 2, S. 19.

Весь этот цикл легенд об Антаре является как бы прологом к следующей истории, вызвавшей пристальное внимание Жуковского: «Mufalammes und Tarafa». В центре её трагическая судьба арабского поэта VI века Тарафы ибн аль Абда (543—569)⁷⁵. Подлое убийство оборвало жизнь автора язвительных стихов, направленных против правителя Хиры и его приближённых, когда ему ещё не было и 30 лет. Но от него остались песни — муаллаки, издания которых неоднократно появлялись в новое время⁷⁶.

Жуковского привлекла не только трагическая сторона биографии поэта, но и его верность искусству, святое почитание письменности как таковой. Не случайно во всей истории он отчёркивает всего лишь одну строфу:

«Lesen ist eine schöne Kunst,
Eine schöne das Schreiben,
Nicht die Wogen des Stroms hinab
Soll Geschriebenes treiben,
Zum Gedächtnisse künft'ger Zeit
Soll Geschriebenes bleiben;
Künftig Tarafa's Lieder auch
Soll man lesen und schreiben»⁷⁷.

<Чтение одно из прекраснейших искусств, прекрасное искусство и письмо. И волны потока не должны унести написанное; на память будущему должно остаться написанное; в будущем песни Тарафы также должны читать и писать>.

Эта святая вера в слово стала источником гибели поэта, но и принесла ему бессмертие. У легенды, изложенной Рюккертом, два героя. Это не только Тарафа, но и его дядя, тоже поэт, известный в истории арабской поэзии под именем Муталаммеса. Именно контраст их судеб и определяет конфликт этого произведения. Краткое содержание этой достаточно пространной истории таково:

Муталаммес и Тарафа, два известных поэта, могли сочинять прекрасные песни и речи, но не умели не читать, не писать. Они однажды пришли ко двору правителя Хиры и тот пригласил их к себе. Вместе с ним участвовали они во всех пирах, услаждая его слух. Но это длилось недолго. Насмешливые стихи, направленные против приближенных правителя, вызвали их месть. Особенно злобствовал первый приближенный правителя Абдаму, который и посоветовал Амру, правителю Хиры, погубить поэтов.

Правитель послал Муталаммеса и Тарафу, дядю и племянника, с письмами к своему наместнику в Бахрейн. Он говорил им о том, что в Бахрейне их ждет счастливая жизнь. Но в пути у Муталаммеса возникло подозрение, что письма несут им гибель, и он стал уговаривать племянника бросить их в ручей. Тарафа не последовал его примеру, ибо считал чтение и письмо великим искусством, потому что они доносят

⁷⁵ О нем и его творчестве см. в кн.: Аль-Фахури Х. История арабской литературы. М., 1959, т. 1, с. 82—84.

⁷⁶ Сведения об изданиях произведений Тарафы см.: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 2. М.—Л., 1956, с. 16.

⁷⁷ «Sieben Bücher», Th. I, S. 140—141.

до потомков подлинную поэзию. «Ради уважения к этому искусству, я готов пожертвовать жизнью»,— сказал Тарафа и пошел в Бахрейн, где был убит согласно приказу, содержащемуся в письме. Дядя же, оставшись на свободе, горько оплакивал своего юного племянника и насмешливыми песнями мстил за него. Но эти песни не дошли до нас, потому что он не ценил искусство письма. И, напротив, стихи Тарафы и память о нем остались в потомстве.

Эта история о бескорыстии поэта, его верности своему искусству не могла не взволновать Жуковского. Он прямо на странице книги начинает набрасывать перевод сказания. К сожалению, работа оборвалась уже в самом начале. Остался всего лишь черновой набросок первой строфы-восьмистишия:

Муталам.<мес> и Тар.<афа>
Два <певца> велик.<их> Песнопев.<ца>
Говорить красно умели
И прекрасно петь могли
И доньше эти речи
Сохранились и песни.
Петь умели, но не знали
Не читать...⁷⁸.

Перевод оборван, но, видимо, строфа должна была заканчиваться словами «и не писать». Не имея возможности говорить о поэтике этого наброска, можно отметить его определённое эстетическое родство с переложением рейнских сказаний. Жуковский вновь использует стих испанских романов, близкий ему эпический размер. В данном случае это было подсказано уже размером самого источника. Трудно что-либо точно сказать о времени чтения этих произведений Рюккерта. Некоторые пометы сказаний наводят на раздумья о трагической судьбе Пушкина и состоянии самого Жуковского после гибели друга. Можно, видимо, говорить о перекличке определённых мотивов с размышлениями Жуковского о судьбе великого португальского поэта Камоэнса, которые вылились в 1839 г. в драматическую поэму. Сам год выхода рюккертовских «Семи книг восточных сказаний и историй» (1837) подсказывает эти сопоставления. Но, к сожалению, реальных оснований для таких утверждений практически нет. Несомненно одно: истории арабских поэтов Антары и Тарафы занимают определённое место в раздумьях Жуковского о судьбе поэта, о поэзии вообще.

Восточные сказания привлекли поэта не своей экзотикой, но созвучностью их его размышлениям о своей судьбе и судьбе своих

⁷⁸ Ibid., S. 136.

Для сравнения приводим текст рюккертовского сказания:

Mutalammes und Tarafa
Zwei berühmte Poeten,
Konnten sprechen und singen wohl
Schöne Lieder und Reden,

Schöne Lieder und Reden, die
Jetzt von ihnen noch bleiben,
Aber lesen konnten sie nicht,
Weder lesen und schreiben.

современников. Чтение и осмысление эпоса разных народов было органично связано с общим идейным и художественным развитием Жуковского, отражая характерные его этапы. Просветительские идеи и образцы «воспитательного» эпоса оплодотворяли искания поэта. Не случайно в книгу «Повестей для юношества» Жуковский предполагал ввести и «восточные сказания». Как справедливо замечают исследователи, «обращение Жуковского к восточному эпосу, соотносимое с западноевропейской и русской традициями использования филоориентализма для «гуманистической проповеди», явилось закономерной ступенью творческого развития Жуковского»⁷⁹, отразило его стремление «к широкому обобщающему воззрению на мир и человеческую судьбу»⁸⁰.

«ФРОШМЕЙЗЕЛЕР» В ЧТЕНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО (1840-е годы)

— 1 —

Среди опытов Жуковского в эпическом роде особый интерес представляет «Война мышей и лягушек», озаглавленная самим поэтом «сказка». Появившись в 1831 году одновременно с другими сказками («Спящая царевна», «Сказка о царе Берендее»), она словно вобрала в себя радость общения с Пушкиным⁸¹, напомнила «счастливые времена арзамасских шалостей»⁸². Заслуживают внимания и указания исследователей на связь произведения с литературной борьбой того времени⁸³. Действительно, «неподражаемый юмор» (Загарин), особый характер повествовательности, мастерство диалога — всё это свидетельство огромных возможностей поэта в освоении эпического рода. Именно это и позволило одному из первых исследователей этого произведения П. Загарину назвать его «образцом настоящего эпоса»⁸⁴ гомеровского типа.

Ему же принадлежит и сравнение переложения Жуковского с «Батрахомиомахией» Гомера и «Фрошмейзелером» Ролленгагена. Подробно сличая «Войну мышей и лягушек» с произведением Ролленгагена, Загарин делает интересные наблюдения о характере

⁷⁹ М а т я ш С. А. Неопубликованные главы поэмы В. А. Жуковского «Рустем и Зораб». — Русская литература, 1978, № 3, с. 126.

⁸⁰ В о л ь п е Ц. С. Жуковский. — В кн.: История русской литературы. М.—Л., т. 5, 1941, с. 390.

⁸¹ Загарин П. (Л. И. Поливанов) прямо говорит о влиянии Пушкина на настроения Жуковского (Загарин П. В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883, с. 469).

⁸² З е й д л и ц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. Спб., 1883, с. 152.

⁸³ Об этом обстоятельно говорит Ц. С. Вольпе в примечаниях к «Войне мышей и лягушек» в кн.: Жуковский В. А. Стихотворения. (Б-ка поэта. Большая серия). Л., 1936, т. 2, с. 473—479.

⁸⁴ Загарин П. Указ. соч., с. 480—481.

самостоятельности русского поэта, о влиянии на это переложение других источников (басен Эзопа, Крылова, лубочной картинки «Мыши кота погребают»)⁸⁵.

Библиотека Жуковского дает возможность уточнить некоторые наблюдения исследователя, а также высказать некоторые соображения о месте этого произведения в творческой биографии поэта. Во-первых, можно со всей определенностью сказать, что автор «Войны мышей и лягушек» дважды обращался к произведению Ролленгагена: один раз во время работы над переложением, другой раз уже в 1840-е годы. Во-вторых, оба раза он пользовался не самим оригиналом, народной книгой «Froschmäuseler», а ее переложениями⁸⁶.

В библиотеке Жуковского имеются две значительно отличающиеся друг от друга переработки древнегерманского животного эпоса:

1. Froschmäuseler. Im Auszuge bearbeitet von Karl Lappe. Stralsand, 1816.

2. Der Froschmäusler. Komisch-didactisches Gedicht von Georg Rollenhagen. Neu herausgegeben von Roderich Benedix. Wesel und Leipzig, 1841.

Автор первого переложения Карл Лаппе достаточно вольно обработал эпос Ролленгагена. Он прежде всего больше чем наполовину сократил его. Так, например, в первой части, послужившей источником для обработки Жуковского, он убрал эпизоды о том, как городская мышь приходила в гости к полевой мыши и как полевая мышь идет в гости в город. Совершенно исчезли и главы о Мурлыке и Рейнеке, составляющие основу первой части. Зато появились отсутствующие у Ролленгагена рассказы об услуге Льву и эпизод хитрости кота, прикинувшегося мертвым. Загарин, сличая «Войну мышей и лягушек» с «Фрошмейзелером» Ролленгагена, преувеличивал степень самостоятельности Жуковского в отношении сюжета⁸⁷.

Сравнение сказки Жуковского с переложением Карла Лаппе позволяет поставить это утверждение под сомнение. С точки зрения сюжета Жуковский довольно точно следовал за источником. 834 стиха четырехстопного ямба со смежной рифмой (с. 3—48)

⁸⁵ Там же, с. 469—481.

⁸⁶ На это впервые обратил внимание в указ. примечаниях к произведению Ц. С. Вольпе, ссылаясь на «Печатный каталог библиотеки Томского университета». В целом верно определив значение переложения К. Лаппе для творческой истории «Войны мышей и лягушек», он вместе с тем недостаточно точен при сравнении этого переложения с текстом Жуковского.

⁸⁷ Так, например, говоря об эпизоде с прикинувшимся мертвым котом, он замечал: «Вся остальная часть части принадлежит Жуковскому» и далее устанавливал возможные источники (Загарин, с. 478—480). Это не совсем точно. Весь этот эпизод есть и в переложении К. Лаппе, по Загарин, а вслед за ним и Вольпе справедливо указывают на его связь с лубочной картиной «Мыши кота погребают». Эта картинка помогла поэту придать сцене русский колорит.

первой книги К. Лаппе переданы русским поэтом 295 гекзаметрическими стихами. Подчёркивания Жуковского, сделанные в книге, видимо, фиксируют те отрывки, которые вызвали наибольшую трудность при переложении. Так, на с. 41 он подчёркивает четверостишие, в котором описан вид будто бы умершего кота:

«Da sahen wir ein Wunderding,
Wie Murner dort am Haken hing,
Bey den Füßen, an hoher Wand,
Sperrt auf das Maul, rührt keine Hand».

<Тогда увидели мы чудо, как Мурнер там висел на крюке за ногу на высокой стене, с открытым ртом, не двигая лапой>.

Жуковский после целого ряда вариантов, отдельные из которых достаточно близки к подлиннику, создаёт предельно распространённое описание кота, вводя множество выразительных деталей («оскалены зубы», «как палка вытянут весь», «и спина и хвост, и передние лапы словно как мёрзлые, оба глаза глядят не моргая»). В этом же отношении показательны и другие подчёркивания Жуковского в тексте. Они прежде всего свидетельствуют, что сказка Жуковского оригинальна не с точки зрения своего сюжета, а по своему общему настроению, тону повествования. И здесь нельзя не согласиться с Загариным: «между тем лиризм характерного для поэта нашего настроения перелился в каждое слово этих лягушек,—и читатель чувствует себя переселившимся в какой-то очарованный уголок задушевного, милого дедушки, который, сам обратившись в малое дитя, рассказывает «в досужий часок» дела иного маленького мира»⁸⁸.

Характер творческой работы Жуковского по переложению «Фрошмейзелера» лишь острее выступает при сопоставлении с обработкой К. Лаппе. Эта обработка оказалась у него расцветившей таким обилием удачно найденных деталей, русскими именами, выражена в столь своеобразной форме, что по праву стала уже принадлежностью русского поэта, органично включилась в русский историко-литературный процесс начала 1830-х годов, в ту национальную стихию, которую одновременно выразили пушкинские «Повести Белкина» и гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Пометы Жуковского в издании «Фрошмейзелера» 1816 года почти не выходят за пределы переработанного им отрывка и интересны для изучения творческой истории «Войны мышей и лягушек». Но есть основания думать, что поэт предполагал закончить перевод всей первой книги (ещё 142 стиха). Именно в этих стихах он сделал несколько отчёркиваний, а затем большой отрывок в 73 стиха отчеркнул целиком. Этот отрывок представляет собой своеобразную притчу о терпении. Содержание её таково:

Жил-был один благочестивый отец, который день и ночь оплакивал своего умершего сына. Однажды пошел он к мудрецу с просьбой возвратить сына. На это мудрец сказал ему, что он сможет своим искусством

⁸⁸ Загарин П. Указ. соч., с. 481.

вернуть ему душу сына, если отец назовет имена только трех людей, которые бы не знали никогда несчастий и страданий и были бы всегда радостны. Отец подумал и сказал, что это невозможно. Тогда мудрец сказал ему: «О чем же ты просишь меня? Таков закон жизни. На одно счастье будет два несчастья, на одну милость несколько штрафов и т. д. Поэтому тот мудр, кто стойко принимает беду, кто воспринимает горе как естественное явление жизни, кто надеется на бога».

Эта притча не могла не заинтересовать поэта, о чём и свидетельствует такое внимание к ней. Но вряд ли она вписалась бы в общее настроение озорной сказки. Жуковский, видимо, почувствовал, что она нарушает атмосферу озорства и комизма, которым окрашена «Война мышей и лягушек». Поэтому поэт и закончил повествование историей о притворстве и коварстве Кота Мурлыки, которая стала логическим концом всей сказки.

Таким образом, переложение «Froschmäuseler» К. Лаппе позволяет уточнить источник сказки Жуковского «Война мышей и лягушек», а также выявить некоторые моменты её творческой истории.

— 2 —

Пометы Жуковского в переложении Родериха Бенедикса позволяют предположить, что знакомство с «Фрошмейзелером» не закончилось в 1831 году. Время выхода этого переложения (1841 год) свидетельствует о новой встрече поэта с этим произведением в 1840-е годы. Прежде чем говорить о характере этой встречи, нужно несколько слов сказать о самом переложении.

Издатель целого ряда книг немецких народных сказаний, популярный комедиограф Юлий Родерих Бенедикс (1811—1873) подошёл к «народной книге» Ролленгагена с большей осторожностью и бережностью. Неслучайно в оглавлении он указывает, что это всего лишь новое издание «комическо-дидактического стихотворения Георга Ролленгагена», а в объемном предисловии на десяти страницах обосновывает принципы своего отношения к тексту «народной книги», определяя главным своим девизом слова: «so wenig als möglich zu ändern*» (с. XII).

Такое отношение к тексту даёт возможность говорить о том, что переложение Бенедикса по существу стало современным полным изданием «Фрошмейзелера». Сам объем произведения (более 12 000 стихов) в сравнении с 3 400 стихами переложения Лаппе подтверждает это. Жуковского, видимо, прежде всего и привлекла эта полнота и точность издания. Оставив без внимания первую книгу, он сосредоточил весь свой интерес на второй книге переложения Бенедикса. Содержание этой книги связано непосредственно с проблемами государственной власти. Достаточно посмотреть на оглавление: Глава I. Von der Veränderung des Regimentes bei den Fröschen. (О перемене правления у лягушек);

* «Как можно меньше изменять» (нем.).

глава 2. Krummückers Rath über die Wahl eines Königs (Совет Кривотолка о выборе короля); глава 3. Dass auch fromme Monarchen verführt werden (О том, что и благочестивые монархи могут быть совращены); глава 4. Dass bei Königen grosse Gefahr sei (О том, что для королей является большой опасностью) и т. д. Несомненно, что чтение этой части произведения имело уже непосредственную связь с общественной позицией поэта. Его раздумья об образе правления, получившие своё отражение в статьях 1840-х годов, накладывались на впечатления от чтения сатирического эпоса Ролленгагена.

Все пометы Жуковского (отчёркивания и подчёркивания в тексте) сосредоточены в основном в двух первых главах второй книги. Приводим их целиком:

Erstes Capitel.

Von der Veränderung des Regimentes bei den Fröschen.

S. 94—95

«Dieweil du mir von deinem Grand
Alles so rund und recht bekannt,
Will ich dir auch von meinem Reich
Etwas besonders vertrauen gleich,
Das du mit dir nach Haus magst tragen,

Und nach vielen Jahren nachsagen,
Auch selbst bedenken in deinen Reichen,
Wenn dir widerfährt dergleichen.
Denn obschon neu wird die Person,
Ist doch nichts neues unter der Sonn',
Das zuvor nicht auch wär'geschehen —
Die Händel bleiben, die Leute vergehen.

Wir Frösche vor etlichen tausend Jahren
Keinem König unterworfen waren,
Und lebten frei, nach unserm Willen.
War aber wo ein Hader zu stillen,
So schlugen sich die Väter drein,
Und handelten zum Frieden insgemein.

Die Jungen auch den ältern Herr'n
Gehorsam waren willig und gern.

Doch nichts ist beständig in der Welt,
Was man früher baute, jetzt zerfällt,
Was gut war, thut den grösst Schaden,
Wo früher Land war, muss man jetzt waden; —

In Summa, es will Alles bergunter,
Dass wer er sieht, den nimmt es Wunder.
Die Tugend hat auch keinen Bestand,
Aendert sich, wie man wendet die Hand,
So ging's auch mit unserm Regimente,
Es lief endlich zum bösen Ende.

Es kamen im Verlauf der Zeit
Gottlose und muthwillige Leut',
Die Aeltern und Priester veracht'ten,
Alles nach ihrem Willen machten,
Ermordeten jeden mit Gewalt,
Der ihnen nicht wollte gehorchen bald.

Es kamen auch nachher gegangen,
Denen zur Strafe, die Wasserschlangen
Mit grossen Haufen in den Teich,
Die jene und uns frassen zugleich.
So kamen wir alle in Gefahr
Und ward an uns der Reim ganz wahr:
Um eines bösen Buben Schand'
Wird oft gestraft das ganze Land.

<Глава I. О перемене правления у лягушек.

«Пока ты меня со своим грандом так подробно и верно знакомишь, хочу я тебе также о моем царстве рассказать нечто особенное, что ты с собой можешь унести домой, и спустя много лет повторить, а также самому обдумать в своем царстве, если случится подобное. Ибо, несмотря на то, что личность обновляется, нет ничего нового под солнцем, чего прежде уже не случилось — дела остаются, люди проходят.

Мы, лягушки, много тысяч лет назад не подчинялись никакому королю и жили свободно, по своей воле. Если нужно было успокоить ссору, отцы вмешивались и сообща устанавливали мир. Молодые также были добровольно и с охотой послушны старшим.

Но ничто не постоянно в мире. Что раньше строили, сейчас разрушается, что хорошо было, считается теперь большим вредом, где раньше была суша, можно сейчас метать икру; одним словом, все катится под гору. Кто это видит, того берет удивление. Добродетель тоже не имеет постоянства. Меняется, как повороты руки.

Так было с нашим правлением. Оно пришло к злому концу. Пришли с течением времени безбожные озорные люди, которые пренебрегли советом проповедника и старших. Делали все по своему желанию, убивали каждого силой, кто не хотел повиноваться. Затем пришли к тому, что появились в наказание в пруду в больших количествах водяные змеи, которые нас пожирали сразу же. Так мы все попали в опасность и совершенно справедливым стал для нас стих: за грех одного злодея часто была наказана вся страна»>.

Zweites Capitel.

Krummrückers Rath über die Wahl eines Königs.
S. 96—98.

«Die Vögel wollten gleichfalls
Einen König haben ehemals.
Da trat hervor Hoffart, der Pfau,
Stolzirte herein, wie eine Hochzeitsfrau,
Liess als ein Rad stehen den Schwanz,
Beschauen seiner Spiegel Glanz,
Rauschte schrecklich mit seinen Federn.
Wie das Wasser in den Wildbädern,
Und streckte sein Haupt hoffärtig dar,
Welches bereits gekrönt war.
Die Vögel mit Zittern zusahen,
Wussten dawider nichts zu sagen,
Denn solche wunderbare Schönheit
Ward gesehen an keinem Kleid,
Und weil ihn Gott nun selbst gekrönt,
Billig man ihm das Reich auch gönnt».
(Billig ehret den jedermann),

Dem Gott schöne Gaben gan, (gegeben)
Dem Gott gab Tugend, Kunst, Ansehen,
Zu dem soll jeder geh'n und stehen,
Seinen Mangel und Schwachheit erkennen,
Und den der Herr ist, einen Herrn nennen).
Bis endlich ein spöttischer Mann,
Marcolí, der Häher dazu kam.

Der besah des Pfauen Schnabel und Füsse.

Ob er auch beissen könne die Nüsse.

Was er rede, wie er sich gebehrd',

Ob er auch sei der Ehren werth.

Sprach: «auserwählter, schöner Pfau,

Wenn Ihr sein solltet des Königs Frau,

Wüssť ich keine schönere zu wählen,

Der man solchen Stand möchte befehlen.

Aber zum König und zum Herrn.

Unsers Reichs allerhöchsten Ehren,

Weiss ich nicht, ob Ihr taugen werd't,

Wie sehr auch die Federn sperrt.

Denn wenn Ihr nur wollt gehen prangen,

Und Alles auf das Aufschen hängen,

So werden sich bald Fuchsschwänzer finden,

Die Euch mit List Euer Gut abschinden.

Und wenn Euch die so kahl gepflückt.

Dass Ihr keine Feder mehr habt am Rücken,

So wollt Ihr dann die Unterthanen

Um Steuern zu Eurer Nothdurft mahnen,

Mit meinen, oder eines andern Federn,

Wieder bespicken Euer Leder,

Euch behängen mit Edelgestein:

Demanten, Rubinen, Karfunkelein.

Das sind Edelsteine, schön und klar,

Aus Indien, bezahlet baar:

Es sind Seüzer, Blutstropfen, Thränen,

Die arme Leute von Herzen sehnen,

Denen man das Brod zum Munde herauszwingt.

Die man mit Schätzen und Pfänden in den Kerker bringt.

Damit die Hoffart und der Fürwitz

Wie ein Piau bespiegelt sitz',

Sich aufblähe und ausbreite

In Perlen und im Purpurkleide,

Müssen viel hundert tausend Schnecken

Ihr Haus, Blut und Leben darstrecken,

Ob sie gleich gar unschuldig sein.

Des Wehrlosen Gut ist allgemein.

Ja, man zieht den Sterbekittel ab

Dem todten Seidenwurm im Grab,

Den er sich selber hat gemacht,

Und brauchet ihn zu nährischer Pracht;

Obwohl es ist ein altes Gesetz,

Dass man die Todten nicht verletzt'.

Das alberne Schaf muss auch Haare lassen

Und ohne Wolle gehen auf der Strassen;

Die Wolle es gern seinem Herren gönnte,

Wenn's nur die Haut behalten könnte».

Глава 2. Совет Кривотолка о выборе короля.

Птицы хотели тоже некогда иметь короля. Тут вышел вперед Высокомерный павлин, гордо выступающий, как невеста, поставил свой хвост ко-

лесом, озирая блеск своего зеркала, зашуршал устрашающе своими перьями, как вода в диких водоёмах, и вытянул высокомерно голову, которая уже была коронована. Птицы с дрожью смотрели, не зная, что сказать против, так как подобная удивительная краса была не видана ни в чьём обличьи. И так как сам бог его короновал, видимо, по справедливости ему и царство достаётся. (Справедливо чествуют всякого, кому бог дал прекрасные дары, кому дал добродетель, искусство, почет, к кому каждый должен идти и стоять, чтобы, сравнивая свои недостатки и слабости, узнавать, называть господином того, кто уже господин).

Так было до тех пор, пока наконец насмешник Маркольф-сойка не явился. Он, оглядев павлиньи клюв и ноги, выяснив, может ли он грызть орехи, как он говорит, как жестикулирует, достоин ли он чести, сказал: «Избрашый, прекрасный павлин, если бы Вы должны были быть женой короля, то я не смог бы выбрать прекраснее, кому такое место можно было бы дать. Но для короля и господина нашего царства всевысшей славы, не знаю я, годится ли Вы, как бы Вы ни загораживались перьями. Так как, если Вы только захотите блистать и все склонять к вниманию на себя, то часто найдутся лисьи хвосты, которые хитростью подорвут ваше богатство. И если Вас таким голым оставят, что Вы не будете иметь перьев на спине, то захотите Вы тогда подданным напомнить о налогах для Вашей нужды. Мои или другого перьями снова нашипугуют Вашу кожу, Вас увешают драгоценными камнями, алмазами, рубинами, карбункулами. Все эти драгоценные камни из Индии, прекрасные и прозрачные, оплачены различными: это вздохи, капли крови, слезы, которые выпали на долю бедняков, у которых хлеб изо рта вырывают, которых с сокровищами и залагами в темницу бросают, чтобы Высокомерный и Нескромный могли, как павлин отраженный, сидеть, чваниться и раздуваться в жемчугах и пурпурном одеянии. А сотни тысяч улиток должны свой дом, кровь и жизнь экономить, несмотря на то, что они невиновны. Достояние беззащитных всеобщее. Да, сдирают саван с мертвого шелковичного червя в могиле, который он сам изготовил и употребляют его для дурацкой роскоши, несмотря на то, что есть старый закон: мертвых не оскорбляют. Глупая овца должна оставить волосы и без шерсти идти на улицу. Шерсть охотно отдаст своим господам ради того, чтобы сохранить шкуру».

Сам выбор Жуковским для чтения в 1840-е годы переложения Родериха Бенедикса, а не Карла Лаппе показателен. Дело в том, что у последнего вторая книга настолько сжата, что от неё почти ничего не осталось. Так, на 58 стихов первой главы переложения Бенедикса, в которой сделаны подчеркивания Жуковского,— всего 16 стихов у Лаппе, а на 180 стихов второй главы, включающей историю о выборе царя у птиц,— тоже 16, причём сама история отсутствует. Вероятно, это обстоятельство и заставило поэта обратиться не к уже известному ему переложению «Фрошмейзелера», послужившему в своё время источником для перевода, а к более полному сочинению Бенедикса.

Пометы в тексте переложения Бенедикса со всей определённою свидетельствуют о том, что в 1840-е годы Жуковского интересует уже не столько шутивно-комическая, сколько сатирическая сторона эпоса Ролленгагена. Так же, как в 1820-е годы, при чтении «Приключений Телемака» Фенелона⁸⁹, «Фрошмейзелер»

⁸⁹ Об этом см. нашу статью «Круг чтения В. А. Жуковского 1820—30-х годов как отражение его общественной позиции». — БЖ, ч. 1, с. 495—504. Заслу-

в определённой степени он рассматривает как «учебник политической педагогики». В период размышлений о книгах для юношества⁹⁰ и осмысления образцов воспитательного эпоса новое обращение поэта к «Фрошмейзелеру» представляется закономерным. За аллегорической формой немецкого комического эпоса поэт сумел разглядеть, что было близко его собственным раздумьям. Отмечая в книге истории, связанные с проблемами правления, законности, налогов, он возвращается к тому, что волновало его и при чтении произведений общественной мысли.

Трудно сказать, собирался ли поэт продолжить работу по переложению второй книги⁹¹. Думается, что особое внимание к истории с павлином, как и другие пометы, говорят о том, что образцы мирового эпоса были для Жуковского в 1840-е годы не только художественными образцами или материалом для поиска «жанрового канона», но и важным моментом формирования эпического мирозерцания вообще. В жанровом же отношении это был путь от «сказки» и «легенды» к были и повести, особому типу повествования, включающему как естественное звено элементы этого мирозерцания.

ЗАМЫСЕЛ «ПОВЕСТИ О ВОЙНЕ ТРОЯНСКОЙ»

— 1 —

Традиционно перевод гомеровской «Одиссеи» рассматривается как своеобразный творческий итог Жуковского. Действительно, это произведение вобрало в себя десятилетие поэтической деятельности Жуковского, сконцентрировало многие черты его манеры, выразило характерные особенности его мирозерцания. Оно в определенной степени стало для поэта воплощением его представлений об эпосе.

Но материалы библиотеки и архива поэта вносят в эти представления об эволюции эпических исканий Жуковского некоторые коррективы. Дело в том, что одновременно с работой над переводом «Одиссеи» он делает попытку создания оригинального эпического произведения под названием «Повесть о войне Троянской», по своему размаху превосходящего «Одиссею». Реконструировать этот замысел помогают прежде всего книги из библиотеки поэта.

живает внимания тот факт, что в 1840-е гг. Жуковский вновь перечитывает Фенелона. В дневнике от 14 февраля 1843 г. читаем: «Чтение Фенелона» («Дневники», с. 530).

⁹⁰ В списках произведений, которые должны быть включены в книгу «Повестей для юношества» «Froschmäuseleg» находится рядом с переводами «Орлеанской девы», из Фенелона и Тома (см.: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, л. 2).

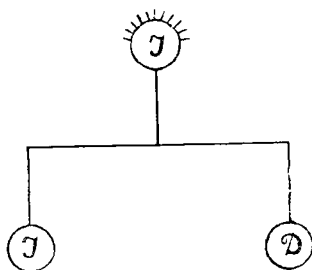
⁹¹ Во всяком случае еще в 1831 г. поэт составляет план всех трех частей поэмы. План второй части выглядит следующим образом: «Рассказ Квакуна. Народное правление. Аристократия. Монархия» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 34, л. 1).

Пожалуй, впервые идея такого произведения зародилась у Жуковского во время чтения «Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums»⁹² в обработке известного немецкого поэта Густава Шваба (1792—1850). Все три части этого сочинения — обработки греческих мифов и историй. В первой части мы находим историю Прометея и Геракла, сказания об аргонавтах и Эдипе. Одним словом, это сказания о Богах и времени героев. Жуковский почти не оставляет помет в этой части и лишь на обороте нижнего форзаца появляется запись, своеобразное resume:

Материковые острова
 Природа
 Люди
 Первые времена

Изображение Греции
 Сказан<ия> о Богах
 Сказан<ия> о Героях и времени Героев
 Море Гипербореев — Земля — Олимп —
 Пигмен

Эта запись — развёрнутый план пролога к задуманной повести. Его общая связь с содержанием всего замысла уясняется из многочисленных записей Жуковского во второй части «Сказаний» Шваба. Эта часть вызвала самое пристальное внимание поэта. На её страницах — многочисленные рисунки-схемы, содержащие генеалогию героев. Вот образец такого рисунка:



Из контекста нетрудно установить его смысл: это графическое изображение Юпитера и его двух сыновей — Ясиона и Дардана. Десятки таких схем, списки греческих городов — всё это звенья той огромной подготовительной работы, которая предшествовала оформлению замысла. Эскиз этого замысла начинает постепенно вырисовываться.

Запись на верхней обложке — конспект одной из первых частей будущей повести, точес пролога к ней. Жуковский пытается выявить то, что предшествовало Троянской войне, обрисовать круг лиц, причастных к этим событиям:

⁹² Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab. Th. 1—3. Stuttgart, 1838.

Боги собрались на пир и там происходит раздор.
 Между тем прошло двадцать лет.
 В Греции царствует Менелай.
 Геркулес и Филоктет.
 Аония. Грех Адмета.
 Фивы.
 Аргос и Атрид.
 Пилос.
 Диомед и Саламин.
 Идоменей.
 Оилей.
 В Пергаме царствует Приам. Спор за Елену.
 Ида и Парис.
 Похищение Елены.
 Вооружение греков.
 Нерей предсказывает.

Разработав предысторию Троянской войны, Жуковский на чистом обороте последней 437 страницы делает попытку создать общий план произведения. Вот как он выглядит:

I. Предисловие

Предание о первых временах Греции.
 Происхождение Трои. Боги и Герои.

Повесть о войне Троянской.

Похищение Елены.
 Собрание Греков. Авлида.
И ф и г е н и я.

Отплытие. Филоктет. Телеф. Полидор.
 Подвиг Аякса и Ахиллеса. Бризеида.
 Гнев Ахиллеса. Подвиг Диомеда. Аякс.
 Гектор. Спасение троян. Смерть Патрокла.
 Горесть Ахиллеса. Его битва. Оружие Гектора.
 Приам перед Ахиллесом. Погребение Гектора.
 Пентесилея. Смерть Ахилла. Смерть Аякса.

Неоптолем.

Ф и л о к т е т. Смерть Париса. —
 Сооружение коня. — Разрушение Трои.
 Сон Неоптолема. Поликсена. Отплытие Греков.
 Судьба вождей Аргивян. Кассандра и Агамемнон.
Орест и Ифигения.

Этот план уже даёт представление о задуманном произведении и его составе. Прежде всего Жуковский находит название для него. Он предполагает создать стихотворную повесть, которая бы стала своеобразной поэтической энциклопедией Троянской войны, включила бы важнейшие её эпизоды. Характерно, что поэт думает о предисловии к повести, которое бы, как уже было видно из записей в первой части, ввело читателя в мир греческой мифологии. Опираясь на свой опыт переводчика Гомера, Вергилия, Софокла, на балладные опыты («Ахилл», «Кассандра»), Жуковский намечает грандиозную картину, в которой эпические события переплетаются с драматическими историями. Показательно, что в списке источников (нижний форзац), на которые поэт хотел ориентиро-

ваться в своей работе, названия эпических произведений соседствуют с названиями трагедий:

Илиада.
Овидий. — Смерть Аякса.
Софокл. — Филоклет. Аякс.
Еврипид. — Ифигения в А <влиде>; в Тавр. <иде> Гекуба.
Эсхил. — Агамемнон. Хозфоры. Эвмениды.

Само это сочетание драмы и эпоса далеко не случайно. Художественное развитие Жуковского 1830—1840-х годов неразрывно связано с этой тенденцией. Его драматические поэмы и повести, опыты в эпическом и драматическом роде определяли новые пути развития русской поэзии, формировали особый тип повествовательности в поэзии.

Продолжая работу над оформлением замысла, Жуковский на сборе нижнего форзаца композиционно членит повесть на три части:

- I. Спор богов. Похищение Елены. Сбор Греков. — Агамемнон. Нестор. Одиссей. Ахилл. Аякс. Аякс. Диомед. Филоклет. Идомея. Парис. — Жертвоприношение <Ифигении> Ифигении. — Клитиместра. — Отплытие. — Филоклет. — <прзб.> — Гнев Ахиллеса. — Гектор и Атрид. — Поединок.
- II. Смерть Патрокла. — Ахилл. — Смерть Гектора. — Приам. — Пентезиля. — Мемнон. — Смерть Ахилла. — Смерть Аякса.
- III. Неоптолем. — <Нрзб.> — Филоклет. — Смерть Париса. — Построение коня. — Разрушение Трои. — Поликсена. — Отплытие.

Это членение позволило поэту выделить наиболее значимые части и вместе с тем наметить основные этапы работы. Жуковский, следуя жанровому определению («повесть»), делает попытку выделить внутри частей отдельные эпизоды. Происходит дальнейший процесс кристаллизации замысла. На нижней обложке поэт оформляет план своеобразной трилогии по мотивам греческого эпоса. Он записывает:

- I. Первобытная история Греции. — География.
- II. Война Троянская.
- III. Одиссея.

В этой записи «Повесть о войне Троянской» занимает определенное место, свидетельствуя об органической связи её замысла с переводом «Одиссеи».

Таким образом, записи Жуковского во второй части «Сказаний классической древности» Шваба отразили этапы оформления замысла «Повести о войне Троянской», произведения, оригинального по своему сюжету. Сами сказания были для поэта скорее всего источником различных сведений, материалом, служившим импульсом для оформления композиции повести. Целый ряд сказаний («Подвиги Ахилла и Аякса», «Гнев Ахиллеса», «Парис и Менелай», «Гектор в Трое», «Смерть Патрокла» и др.) Жуковский отмечает в общем оглавлении и делает в их тексте пометы,

связанные с конкретными деталями: имена, географические названия, генеалогия героев. Интересно стремление поэта иллюстрировать свои впечатления. Во второй части в различных местах на чистых листах он оставляет свои рисунки, сделанные в присущей ему манере *au trait* (контуром). Уже на верхней обложке появляются наброски греческих пейзажей: море, скалы, корабли. Затем на шумцитуле возникает голова воина в шлеме. На заднем форзаце, вероятно, нарисован общий вид на храм в Авлиде. Жуковский-поэт и Жуковский-живописец неразделимы в своём стремлении проникнуть в далёкие времена Троянской войны.

Не имея достаточных оснований для датировки этих записей, можно предположить, что они возникли в середине 1840-х годов, скорее всего ближе к 1846 году, когда началась непосредственная работа по созданию повести.

— 2 —

В пользу этого предположения говорят записки Жуковского во втором томе доннеровского издания сочинений Еврипида, вышедшего в 1845 году⁹³. Эти записи на верхней крышке переплёта и нижнем форзаце самым тесным образом связаны с записями во второй части «Сказаний» Густава Шваба. Они их продолжение и уточнение.

Второй том сочинений Еврипида привлёк внимание Жуковского прежде всего трагедиями «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде». Именно их он отмечает в оглавлении, а на верхнем форзаце пытается весь эпизод, связанный с жертвоприношением, подробно разработать. Возникает следующий план:

Причина брани	— 10	
Собрание войск	— 15	
Вожди	— 25	
<Прзб.>	— 10	
Морская тишь	— 5	
Прорицание	— 10	
Скорбь Агамемнона		} 15
Его согласие — посольство		
Снова скорбь		
Менелай	15	
Слезы отца	15	
Прибытие К <лигеместры>	15	
Всеобщая радость	10	
Вопросы дочери	50	
Ответ отца	40	

⁹³ Euripides von Donner. Zweiter Band. Heidelberg, 1845.

Издания античных поэтов и драматургов (Ювенала, Персия, Софокла, Еврипида, Эсхила, Аристофана, Гомера) в переводах немецкого филолога Иоганна-Якоба-Христиана Доннера (1799—1875) пользовались большой популярностью в Европе и были признаны образцовыми. В библиотеке Жуковского есть доннеровские переводы Софокла, Еврипида, Эсхила. В частности, «Царь Эдип» Софокла в переводе Доннера послужил источником для перевода Жуковского.

Его удаление	10	
Ахилл в ставке	15	
Его разговор с Патроклом	100	
Слезы дочери	50	
Ахилл уходит	50	
Агамемнон и вестник	100	
Ахилл с воинами	25	
Ответ Ифигении	50	
Ее прощание с матерью	50	
Жертвоприношение	100	
Вестник к Клитемнестре		} 50
Ее удаление. — Орест.		
Задумчивость Агамемнона		

775

Этот план является своеобразной поэтической рекогносцировкой эпизода. Жуковский не просто предельно детализирует его, но и указывает количество стихов, в которое должна оформиться каждая картина. Характерно, что уже в плане поэт уделяет самое пристальное внимание психологическому состоянию героев, подчёркивая опорными словами эти моменты: скорбь, снова скорбь, слёзы, всеобщая радость, задумчивость. Предполагаемое количество стихов даёт представление о соотношении материала внутри эпизода, его опорных моментах. Сам принцип такого планирования—свидетельство достаточно чёткого осознания поэтом характера поэтического материала.

Если запись на верхнем форзаце в большей степени связана с произведениями, находящимися во втором томе сочинений Еврипида, то записи на нижнем форзаце вновь вводят нас в творческую лабораторию всего замысла «Повести о войне Троянской». Левый столбец даёт более конкретное представление о тех источниках, которыми собирался пользоваться поэт. Это те же авторы, что и в списке на нижнем форзаце второй части «Сказаний» Шваба. Только здесь Жуковский как бы расшифровывает записи: Эсхил, Софокл, Еврипид. Он называет те их трагедии, которые нужны будут для работы:

Электра	}	Эсхил
Эвмениды		
Агамемнон		
Электра	}	Софокл
Филоклет		
Аякс		
Иф <игения> в А <влиде>	}	Эврипид
Иф <игения> в Т <авриде>		
Андромаха		
Поллксена		

Наибольший интерес представляет правый столбец, содержащий общий план повести с указанием количества стихов в каждом эпизоде:

Ополчение Ахеян	100
Жертвоприношение Ифигении	700
Отплытие и прибытие Первые 9 лет осады	} 150
Гнев Ахиллов	
Подвиги Диомеда	150
Подвиги Аякса	150
Подвиг Гектора	250
Смерть Патрокла	150
Скорбь Ахилла	350
Подвиг Ахилла и Смерть Гектора	400
Ахилл и Приам	400
Неоптолем	650
Поллуксена	
Филоктет	600
Смерть Ахилла и Аякса	500
Разрушение Трои	500
Судьба троянцев	200
Орест и Ифигения	500
	<u>6000</u>

Цифра 6000, определяющая количество стихов всей повести, ещё два раза крупно написана на нижней обложке, как бы подчёркивая решимость поэта начать столь колоссальный труд. По своему размеру предполагаемая повесть уступала бы только переводу «Одиссеи». Характер плана со всей очевидностью свидетельствовал о тяготении Жуковского к созданию героического эпоса. Славные деяния и подвиги, героическая смерть — главные моменты замысла Жуковского. Абсолютное большинство стихов должно было запечатлеть именно картины героизма лучших сынов Греции.

Так, на страницах книг из библиотеки Жуковского примерно к 1846 году вырисовывается оригинальный замысел стихотворной повести о Троянской войне, грандиозный по своему размаху и тяготеющий по своему характеру к героическому эпосу.

Но если книги отразили и запечатлели различные этапы созревания планов повести, то рукописи поэта дают представление о характере поэтического оформления её. В архиве поэта сохранились черновой и белой варианты первых 97 стихов повести, представляющих собой содержание первого пункта итогового плана: «Ополчение Ахеян» (предполагаемый объем — 100 стихов). Приводим этот ранее не печатавшийся полностью текст⁹⁴:

Глава первая

Сбор войска в Авлиде.

Время настало свершиться судьбам Илиона: святое
Звание гостя Парис осквернил, приневолив Елену
Лестью и силой супруга, и дочь, и отчизну покинуть.

⁹⁴ И. А. Бычков приводит девять строк черновой редакции при описании № 52 и три строки белого текста при описании № 26 (см.: «Бумаги В. А. Жуковского», с. 79, 118—119).

- Все поднялися Ахейцы, кто волей, стыдом Менелая
 5 В гнев приведенный, кто нехотя, хитростью пойманный. Избран
 Войска вождем и главою царей был Атрид Агамемнон,
 Многодержавный потомок Пелопса, которого племя
 Гневным Эриниям предано было Богами. В Авлиде
 Царь скиptronосный велел с кораблями собраться Данаям.
- 10 Тысяча их кораблей кругогрудых в широком заливе
 Стала, от бурь огражденная справа и слева стенами
 Скал, отражающих волны, теснимые узким Эврипом.
 Стан их, широко покрывший изгибистый берег залива,
 Полон был крика людского, и конского ржанья, и стука
- 15 Броней: там в войско единое вся собралась Эллада.
 Были там мужи с берегов Эротаса, где лебеди звонким
 Гласом трубят по зарям на водах, камышами покрытых;
 Были там мужи Микены, Циклопами созданной; были
 Мужи песчаного Пилоса, златоравнинной Элиды,
- 20 Где табунами коней легконогих усыпаны пастывы;
 Были Аттиицы, которых питает Гимет медоносный;
 Были там мужи Беоции с тучных долин, Китероном
 Многопещерным, где страшная Сфинга жила, осененных;
 Мужи Фокиды, понмой ключом Кастилийским, его же
- 25 Тайно рождает Парнас двувршинный, где Пифия с Богом
 В страшных терзаньях беседует; мужи Аркадии златорной,
 Где, лавроносный Ликей обегая, своей семиствольной
 Звонкой свирелью Пан сладкопенню пастырей горных
 Вторит, незримый. Сошлись отовсюду: с равнин Фессалийских,
- 30 С пажитей пышных Пеней, из Фтии земли Мирмидонов,
 С долов Тимфреста, с высот Пеллона, Олимпа и Оессы;
 Также от многих пришли островов: из Итаки, с утесов
 Делоса, морем рожденного ложа Латоны; из Крита,
 Где, окружая пещеру Идийскую, в ней же младенца
- 35 Зевса поила своим молоком Амалтея, куреты
 Звонком оружий младенческий крик заглушали, чтоб не был
 Кроном услышан; с берегов каменистой Китеры, пред ними ж
 Некогда в тихом сиянии утра из вод поднялася
 Пены небесная дочь Китерея — Анадиомена.
- 40 Было бесчисленно войско: цари и герои Эллады
 Им предводили. Верховный их вождь Агамемнон, отличный
 Видом властительным, станом высокий, величия полный,
 Взором единым всеял уваженье и трепет невольный
 В каждого, с кем ни встречался, и кто бы он ни был, простой ли
- 45 Ратник, иль царственный вождь, и один ли, иль с целою ратью.
 Сходствовал с братом лица красотой Менелай златовласый.
 Мужеством пламенный, подвигом жадный, всегда выходил он
 Первым на сбор и других вызывал громогласно в сраженье.
 Сын Теламонов Аякс, великан Саламинский, над всеми
 50 Чернокудрявой своей головой возвышался, покрытый
 Тяжким щитом семикожным, на всех наводил он великий
 Трепет железною силой и бешеным мужеством; вместе
 С братом, воинственным Тевкром, искусным в стрелах из тугого
 Лука, он был и любовь, и надежда всей рати ахейской.
- 55 В стане другом находился Аякс, Оилей Локрийца
 Сын: малорослый плечистый силач, быстроногий, как серна,
 Был он божественно смел, но свиреп, необуздан и дерзок
 Всякой святыней ругался. Герой Диомед, сын Тидеев,
 В бое губительно яростный, так что и в бога Арея
- 60 Бросить дерзнул бы копьем святотатным, не в бое был кроток,
 Тих и, ужасный врагу, как младенец, пезлобен с своим.
 Царь Одиссей, обладатель Итаки, был столько же отважен,
 Сколько на хитрые козни искусен; притворным безумством

- Мыслил избегнуть он брани, но в сына воззвать не решился
- 65 Острого плуга, и сердцем родительским ложь обличилась.
Нестор, песчаного Пилоса царь многолетний, был всеми
Чтим, как испытанный жизнью мудрец; расцвело и созрело
Три поколенья с тех пор, как в Нелеевом граде священном
- 70 Царствовал он, и на старости мужеством юный; когда он
В бой выходил, сединами прекрасный, свои ободрялись;
Мнилось им зреть в нем героя минувших давно поколений;
Сладостью битвы делиться пришедшего с ними. Врагам же
- 75 Был он ужасен, как древнего воина призрак, Андом
Присланный им на погибель. Наследник Иракловых страшных⁹⁵
Стрел, Филоктет, многочтимый вождями и войском, был грустью
Мрачнобезмолвной снедаем: он тело великого друга
Предал огню, но ударом ноги святотатственным в землю
Тайну Ираклова гроба открыл, и сердце его сокрушила
- 80 Мысль о божественном спутнике; в трепете ждал он всечасно
Грозных, идущих казнить нарушителей клятвы Эриний.
Мужеством, силой, лица красотою и легкостью бега
Всех затмевал Ахиллес, сын бессмертной богини, на пире ж
Брачным ее раздружились богини и жребий решился
- 85 Трои. Напрасно Богиня, заботясь бессмертие сыну
Дать, погружала во пламень его олимпийский. Проникнул
Тайну Пелей и с тех пор навсегда разлучились супруги;
В доме отца, под водами, в кругу Нерсид беспечальных
Грустно Богиня живет; устарелый Пелей одиноко
- 90 Скучные годы проводит в земле Мирмидонской. Напрасно
Мать, предузнав, что погибнуть во младости сыну, когда он
В Трою пойдет; и достигнуть старости, если избегнет
Брани, его под одеждою девы сокрыла в Скиросе,
Где он любовью окованный в сладком забвении долго
- 95 Чужд был себе — но труба перед ним загрела и вспыхнул
В деве молодой полубог — с геройским презреньем он отдал
Долгую жизнь за мгновенную славу.

Датировать этот текст можно совершенно точно на основании записей в черновом варианте. На листах, прешествующих ему, находятся дневниковые записи 1846 года. Непосредственно на л. 7, где начинается текст повести, есть запись: «Июль. С <...> числа в Швальбах», а затем указано число — «18». Именно 18 июля 1846 года и началась работа над повестью. Вероятно, сразу же после окончания 97 стихов первой главы Жуковский начал перебеливать текст, продолжая совершенствовать его, о чём свидетельствуют многочисленные правки. Предварительно поэт сделал разметку стихов. Как и было намечено в плане, глава должна была содержать 100 стихов. Но перебив 76 стихов⁹⁶, Жуковский, не докончив предложение, прерывает работу.

⁹⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 140, 140 об., 141. Этими стихами белой вариант обрывается. Далее текст дается по черновому автографу: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 52, л. 8 об. — 9. Характер бумаги и ряд других признаков позволяют предполагать, что листы, на которых сделан белой вариант, вырваны из тетради, где находится черновой.

⁹⁶ На самом деле стихов оказалось меньше — 74. Это произошло в результате того, что поэт во время правки вычеркивал стихи, в то время как разметка стихов уже была сделана.

Сам характер рукописи раскрывает большую работу поэта. Он зачёркивает целые отрывки, вновь переписывает их, создаёт несколько вариантов одного и того же стиха. Поэт добивается точности описаний и характеристик. Даже в беловой рукописи работа по совершенствованию текста интенсивно продолжается. Вот один из примеров этого процесса — создание характеристики Нестора (66—72 стихи):

Черновой вариант:

Нестор, песчаного Пилоса царь многолетний, был всеми
Чтим, как а) разумный советник, постигнувший тайну
б) отец многоумный
Жизни и все испытавший; уже расцвело и увяло
Три поколения с тех пор, как в Нелеевом граде священном
Властвовал он; не разрушила старость в нем бодрости прежней.
Был он прекрасен в бою сединами и старческим светлым
Образом; видя его пред собою, свои ободрались...

Беловой текст:

Нестор, песчаного Пилоса царь многолетний, был всеми
Чтим, как испытанный жизнью мудрец; расцвело и созрело
Три поколения с тех пор, как в Нелеевом граде священном
Царствовал он, и на старости мужеством юный; когда он
В бой выходил, сединами прекрасный, свои ободрались...

Сравнение этих текстов показывает, что поэт прежде всего думал о лаконичности, достигая её путём концентрации мысли и образности. Особое внимание поэт уделял эпитетам, одному из важнейших средств создания образа. Вся глава насыщена эпитетами, в том числе сложными, образованными по моделям гомеровского эпоса: «многодержавный потомок Пелопса», «скиптроносный царь», «крутогрудые корабли», «злачноравнинная Элида», «медоносный Гимет», «многопещерный Китерон», «двувершинный Парнас», «лавроносный Ликей», «златовласый Менелай», «чернокудрявая голова», «мрачнобезмолвная грусть» и др. Они создают особый колорит эпической возвышенности, придают стиху эпическую замедленность, а образам и описаниям многозначность.

Сама манера столь детальной разработки картины, её движения от общих планов («там в войско единое вся собралась Эллада», «все поднялись ахейцы», «было бесчисленно войско») к ближним, конкретным, перебиваемым повторяющимися единоначалиями типа «были там мужи» позволила Жуковскому добиться особого эпического размаха и полноты.

Органическая связь этой повести с гомеровским эпосом проявилась не только в перекличке сюжетов, но и в отдельных мотивах. Так, несомненна связь написанной первой главы с описанием войск ахейян во второй песне «Илиады», над которой поэт ещё рабо-

тал в 1829 году. Вместе с тем сравнение этих отрывков со всей очевидностью показывает своеобразие и оригинальность Жуковского в этом произведении.

Прежде всего Жуковский, следуя общей логике гомеровского повествования, стремится дать как бы поэтический конспект развернутого более чем в 400 стихов описания. В сжатой экспозиции раскрывается предыстория войны. Затем буквально в шести стихах дается динамичная картина общего плана. Это, так сказать, крупный план, сделанный единым мазком. Рисунки поэта на страницах «Сказаний» Шваба — своеобразный вариант этой картины. Черновой автограф позволяет увидеть процесс работы поэта над этими шестью стихами (10—15). Вот как выглядит этот текст в черновом варианте:

Тысяча их кораблей крутобоких <собралась> в широком
заливе
Стала от бурь огражденная а) крепкой стеною утесов
б) утесов, входящих
в) <с бере><рядом> справа и слева
стоящих

Справа и слева в глубокий, их...
В море входящей. Их стан <нрзб.>
Стан их до всей изгибался поверхности берега
Полон был крика людского
Крика людского был
Скал, отражающих волны, стесненные в узком Эврипе.
Стан же Данаи разбились стоял на излучине
Покрывавший обширно излучистый берег залива
Их <нрзб.> покрывал весь излучистый
Стан, покрывавший обширно изгибистый берег залив
Полон был крика людского, конского ржанья, оружия звука
Ударов оружия. Шатры разделились. По разным народ
находился
Лязгом доспехов. И <все племена> <каждое нмя> <име-
ло> племя отдельно
Бранных доспехов. И каждое племя Данаев в особых
Собрано было в отдельных шатрах, отделенных от прочих
широким

Ходом и улицей
Собрано было в особых и улицы шатрах, отделенных широким
от прочих
Ходом от прочих. Шатры Агамемнона красные были. И
Там в войско единое вся собралась Эллада.
Крик раздавался. В едином была вся Эллада собрана.
Там в войско единое вся собралась Эллада.

Ср. с беловым текстом:

Тысяча их кораблей крутогрудых в широком заливе
Стала, от бурь огражденная справа и слева стенами
Скал, отражающих волны, теснимые узким Эврипом.
Стан их, широко покрывший изгибистый берег залива,
Полон был крика людского, и конского ржанья, и стука
Броней: там в войско единое вся собралась Эллада.

Поэт убирает из текста всё затемняющее общий смысл. Он настойчиво прочерчивает общий рисунок, связывая в единую цепь,

через систему распространённых определений, все его детали. Тщательно выбирая слова, он не зачёркивает строки, а вновь и вновь варьирует их, сравнивая в процессе работы. Возникает целостная картина, постепенно оживающая и завершающаяся обобщением: «там в войско единое вся собралась Эллада». Жуковский создаёт те шесть стихов, которые сконцентрировали общее движение картины. Опорные слова: тысяча кораблей — широкий залив — стена скал — стан кораблей — крик людской, конское ржанье и стук броней — вся Эллада — обрастают в процессе работы наиболее точными и значимыми определениями, вытесняя лишнее. Шесть стихов превращаются у него в шесть периодов, шесть звеньев единой цепи, замкнутой словами: «тысяча их кораблей» — «вся собралась Эллада».

К особой лапидарности поэт стремится при описании ахейского войска. 26 стихов включают в себя описание всех уголков Греции, откуда пришли воины. Жуковский добивается удивительной яркости в характеристике этих областей за счет сочетания анафорического «были там мужи» и последующей лаконичной обрисовки географической местности. Эротас, «где лебеди звонким// Гласом трубят по зарям на водах, камышами покрытых», песчаный Пилос, «злачноравнинная Элида, где табунами коней легконогих усыпаны паствы» — во всех этих и других зарисовках для Жуковского важен прежде всего поэтический образ. Поэтому он ищет его живописность, и не столько фактическую точность, сколько соотношение всех моментов образной системы. Так, при описании Эротаса он перебирает несколько вариантов:

а) где лебеди, звонким гласом трубят, веселясь на водах, камышами одетых;

б) где лебеди звонким гласом трубят, отражаясь в водах, камышами одетых;

в) где лебеди звонким гласом трубят, веселясь на водах, камышами покрытых;

г) где лебеди звонким гласом трубят по утрам на водах, камышами покрытых;

д) где лебеди звонким гласом трубят по зарям на водах, камышами покрытых.

Такая скрупулёзная работа поэта почти над каждым стихом и словом способствовала прозрачной ясности гекзаметра, его редкой строгости: ни в одном из 97 стихов Жуковский не допускает хорейских стоп. Вместе с тем возникала особая поэтическая точность, для Жуковского более важная, чем любая другая. Вот один характерный пример: первоначально поэт называет корабли ахейян «крутобокими», но затем как бы даёт их вид не анфас, а сбоку. Тысяча кораблей, выстроившихся в ряд, открываются в другом ракурсе. Так возникает эпитет «крутогрудые», который словно передаёт их особое величие, жажду отмщения: это корабли

с высоко поднятой головой. Вместе с тем для точности перспективы корабли уже стоят не в «широком» а в «глубоком» заливе.

Этот пример не единичен. Жуковский стремится наполнить вещи состоянием их обладателей, тем самым передавая младенческое состояние мира, когда мир вещей и мир людей слиты. И вместе с тем как поэт нового времени он добивается психологической наполненности окружающего бытия. Поэтому не случайно большая часть главы, 37 стихов, посвященная характеристике «царей и героев Эллады», пронизана словами, воссоздающими психологическое состояние.

«Мужеством пламенный», «жадный подвигов», «железной силой и бешеным мужеством», «божественно смел, но свиреп, необуздан», «в бое губительно яростный ... не в бое был кроток, тих ...», «был столько ж отважен, сколько на хитрые козни искусен», «грустью мрачнобезмолвной снедаем» — все эти характеристики отличаются предельной лаконичностью и вместе с тем разнообразными средствами передают «лица необще выраженье» каждого участника предстоящей битвы. Жуковский в двух-трех стихах пытается передать суть характера, внешнего облика, иногда судьбу героя. Важнейшим средством, служащим этому, является у него предельная экспрессивность глагольных форм и почти афористическая ясность выражения: «всегда выходил он первый на сбор и других вызывал громогласно в сраженье», «он был и любовь, и надежда всей рати ахейской», «когда он в бой выходил, сединами прекрасный, свои ободрялись», «но труба перед ним загрела и вспыхнул//В деве молодой полубог — с геройским презреньем он отдал//Долгую жизнь за мгновенную славу».

Итак, композиция главы, вся система образности свидетельствуют об особых свойствах оригинального замысла Жуковского. Поражает прежде всего какая-то ясность, лаконичность, строгость стиха и вместе с тем не бросакая, но величественная поэтичность эпоса. Природа этих особенностей «Повести о войне Троянской» может быть глубже осознана при обращении к размышлениям самого поэта по поводу данного замысла.

В письмах Жуковского, посвященных переводу «Одиссеи», примерно с 1845 года развивается идея создания двух «Одиссей», одной — для всех, а другой — для юношества. Подробно проект этой второй «Одиссеи» был изложен поэтом в письме И. В. Киреевскому от 1845 года. Так как отрывки из этого письма были напечатаны в первом номере «Москвитянина» за 1845 год, есть основания полагать, что письмо было задумано в конце 1844 — начале 1845 года, в период вызревания замысла «Повести о войне Троянской». Жуковский так представлял себе эту идею:

«...скажу вам, что хочется сделать два издания Одиссей русской: одно для всех читателей, другое для юности. По моему мнению, нет книги, которая была бы приличнее первому, свежему возрасту, как чтение, возбуждающее все способности души прелестью разнообразною; только надобно дать в руки молодежи не сухую выписку в прозе из

Одиссея, а самого живого рассказчика, Гомера. Я думаю, что с моим переводом это будет сделать легко; он прост и доступен всем возрастам, и может быть во всякой учебной и даже детской. Надобно только сделать выписки и поправки; их будет сделать легко и число их будет весьма невелико. К этому очищенному Гомеру я намерен придать род пролога; представить в одной картине все, что было до начала странствия Одиссея. Эта картина обхватит весь первобытный, мифологический и героический мир греков; рассказ должен быть в прозе; но все, что непосредственно составляет целое с Одиссеею, то есть Троянская война, гнев Ахиллов, падение Трои, судьба Ахилла и Приамова дома, все должно составить один сжатый рассказ гекзаметрами, рассказ, слитый из разных отрывков Илиады, трагиков и Энеиды, и приведенный к одному знаменателю. В этот рассказ вошли бы однако некоторые песни Илиады, вполне переведенные. Таким образом Одиссея для детей была бы в одно время и живую историю древней Греции, и полную картину ее мифологии, и самую образовательную детскую книгу»⁹⁷.

Это письмо, появившееся незадолго до создания первой главы «Повести о войне Троянской» — прекрасный комментарий ко всему замыслу. Во многих своих моментах перекликаясь с записями в «Сказаниях» Шваба и «Сочинениях» Еврипида («эта картина обхватит весь первобытный, мифологический и героический мир греков», «всё, что непосредственно составляет целое с Одиссеею... всё должно составить один сжатый рассказ гекзаметрами», «рассказ, слитый из разных отрывков Илиады, трагиков, Энеиды» и т. д.), письмо вместе с тем приоткрывает побудительные моменты замысла, просветительскую природу устремлений Жуковского.

Попытка создать книгу «для юности», дать «Одиссею» «в руки молодёжи», ввести её «во всякую учебную и даже детскую», наконец сделать «Одиссею для детей» «самою образовательною детскою книгою» — всё это раскрывает органичную связь замысла Жуковского с традициями воспитательного эпоса. Любопытно, что в это же время поэт задумывает издать особо собрание «повестей для юношества»⁹⁸, куда хочет включить свои обработки эпоса разных народов, переделки литературных повестей. Все эти замыслы отличает огромная забота о воспитании молодежи, глубокие раздумья о языке и слоге подобных повестей, где бы «рассказ, несмотря на затруднение метра, лился бы как простая, непринужденная речь»⁹⁹.

В 1845 году в письме к П. А. Плетнёву Жуковский продолжает развитие тех же мыслей, собираясь издать собрание «сказок для взрослых детей»¹⁰⁰. Ещё позднее, в 1848 году, в письме к С. С. Уварову Жуковский вновь возвращается к мыслям, уже изложенным в письме к И. В. Киреевскому, во многих местах буквально повторяя их. Здесь же он говорит о сомнительности исполнения этого

⁹⁷ Жуковский В. А. Сочинения под ред. П. А. Ефремова. Изд. 7-е, т. 6, Спб., 1878, с. 51—52.

⁹⁸ Там же, с. 48.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же, с. 592.

предприятия: «На это едва ли достанет сил и времени»¹⁰¹. Такое настойчивое стремление поэта в 1845—1848 гг. создать «повести для юношества» говорит о неслучайности появления первой главы «Повести о войне Троянской».

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ И ВЫВОДЫ

Жанровые искания В. А. Жуковского 1830—1840-х гг. неразрывно связаны с его опытами в эпическом роде. Поэт на пути к «Одиссее» обращается к разнообразному репертуару мировой эпической поэзии не столько для поиска образца, сколько для выработки собственной мировоззренческой и эстетической позиции. Дело даже не в количестве прочитанных и осмысленных образцов эпоса. Важнее понять направленность творческого поиска Жуковского.

Прежде всего, осмысление этого материала позволяет говорить о том, что многочисленные читательские пометы, наброски, опыты в эпическом роде стали для Жуковского отправной точкой в его гуманистической и просветительской проповеди, в выработке «широкого обобщающего воззрения на мир и человеческую судьбу» (Ц. Вольпе). Проникая в мир самых различных национальных культур, поэт ищет в эпосе народов мира то общее, что способствует сближению людей, очищает их души. Поэтому не случайно итогом его эпических интересов становится грандиозный замысел «книги для юношества», создание «самой образовательной детской книги».

Тщательно разрабатывая этот проект, Жуковский ищет подтверждение своих мыслей в героическом эпосе и русской истории («Песнь о Нибелунгах», «Жанна д'Арк», «Михаил Тверской», «Иван Сусанин», «Пожарский»), в народных сказаниях и легендах («Рейнские сказания», восточные сказания), в сказках народов мира («О Иване царевиче и жар-птице», «Берендей», «Кот в сапогах», «Братец и сестрица», «Спящая красавица»), в библейских сказаниях («Повесть о Иосифе Прекрасном», «О Иове», «Вечный

¹⁰¹ Там же, с. 186. Эти же мысли поэт развивает в письме к П. А. Плетневу от 20 декабря 1848 г. Он сообщает ему о проделанной работе и результатах: «Я даже и начал было «пролог» к «Одиссее» — сводную повесть о войне Троянской. Стихов 200 гекзаметрами написано. В эту повесть вошло бы все лучшее, относящееся к войне Троянской и разным ее героям — все, заключающееся в Илиаде, в Энеиде и в трагиках; но от этого труда я отказался» (там же, с. 593).

Комментируя это письмо, А. Н. Егунов пишет: «<...> вероятно, Жуковский имеет в виду свои переводы из I и II песней Илиады». — Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, с. 356. С этим утверждением вряд ли можно согласиться. Обнаруженные 97 стихов «Повести о войне Троянской» говорят об оригинальном замысле поэта. Интересно другое: почему Жуковский говорит о 200 стихах? Вряд ли это ошибка памяти, ведь прошло всего два года. Этот вопрос пока остается открытым.

жид», в дидактической повести («Маттео Фальконе», «Капитан Бопп», «Мудрец Керим», «Выбор креста»), в воспитательном просветительском эпосе («Фенелон», «Фрошмейзелер»), в античном эпосе (Гомер)¹⁰².

В пределах этого материала он намечает характерные черты своего эпического героя, совмещающего отвагу и мужество с красотой душевной, самопожертвование с религиозной терпимостью, патриотизм с любовью ко всему человечеству. Поэтому органично в его эпическое мирозерцание включается идея героической личности, получившая свою конкретизацию в Иоанне и Иване Сусанине, Зигфриде Змееборце и Иосифе Прекрасном, Маттео Фальконе, Ахилле, Иване Царевиче и др. Герои разных эпох и народов объединяются поэтом под одной обложкой задуманной книги, воплощающей его мечту о воспитательном просветительском эпосе. Жуковский-педагог и Жуковский-поэт выступают здесь в едином облике. Замысел «Книги для юношества», сконцентрировав эпические поиски поэта, стал ярчайшим выражением его просветительства.

Эпические опыты Жуковского не в меньшей степени связаны с его раздумьями о собственном пути и пути своих современников, с мыслями о судьбе поэта в современном мире. Тема выбора пути, священной миссии поэта, акцентированная в набросках переводов из «Потерянного рая» Мильтона и «Божественной комедии» Данте, в переложении «Выбора креста» из Шамиссо; трагические судьбы Антары и Тарафы, привлёкшие внимание поэта при чтении арабских сказаний, Камознс во время работы над переложением поэмы Фр. Гальма «Камознс» — во всём этом выразилось дальнейшее развитие романтических идей Жуковского, ищущего новые формы выражения. В этом отношении поиски таких его современников, как Одоевский и Баратынский, Пушкин и Гоголь, Лермонтов, подтверждают закономерность общего процесса творческой эволюции Жуковского, определяют его место в литературном процессе 1830—1840-х гг.

Мировоззренческая основа эпических опытов неразрывно связана с художественными открытиями Жуковского. Это проявилось в оригинальной жапровой структуре. Сам процесс переложения прозаического текста в стихотворную повесть обогащал возможности русской поэзии с точки зрения ее ритмических возможностей, метрики, разговорности.

На пути сближения поэзии с прозой Жуковский чутко всматривался в творчество своих великих друзей и соратников Пушкина и Гоголя. Его стихотворные повести, были, сказки, его переложение «Войны мышей и лягушек» и перевод «Одиссеи» по-своему запечатлели ту потребность в национальном эпосе, которую блестяще выразили Пушкин и Гоголь. В этом смысле глубоко справедливо замечание о том, что «при всём своеобразии творческого

¹⁰² См.: ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 53, обложка, л. 1, 2.

пути Жуковского эволюция его отражает общий процесс прозаизации русской литературы, который намечается в 1830—1840-е годы», а «эпос Жуковского в гекзаметрах и белых пятистопных ямбах — это его стихотворная проза»¹⁰³.

Материалы библиотеки и архива поэта позволяют чётче наметить основные моменты творческой эволюции Жуковского, конкретнее увидеть ту работу поэта, которая была им проделана в 1830—1840-е гг.

¹⁰³ М а т я ш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского. — В кн.: Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 91.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БЖ — Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. I. Томск, 1978.
- Бумаги Жуковского — Бычков И. А. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Императорскую Публичную библиотеку в 1884 г. В кн.: Отчет ИПБ за 1884 г. Приложение. Спб., 1887.
- ВЕ — «Вестник Европы».
- ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.
- ГПБ — Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- Дневники — Дневники В. А. Жуковского. С прим. И. А. Бычкова. Спб., 1903.
- ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
- Жуковский, ПСС — Полное собрание сочинений В. А. Жуковского в 12-ти томах. Под редакцией, с биографическим очерком и примечаниями проф. А. С. Архангельского. Спб., 1902.
- ИРЛИ — Рукописный отдел Института Русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).
- Конспект — В. А. Жуковский. Конспект по истории литературы и критики (1804—1811). Рукопись. ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46.
- НБ ТГУ — Научная библиотека Томского государственного университета.
- Письма к А. И. Тургеневу — Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895.
- РА — «Русский архив».
- Резанов — Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916.
- РС — «Русская старина».
- ЦГАЛИ — Центральный госархив литературы и искусства

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август Октавиан — 432
 Аврелий — 148
 Агатон — 361
 Аддисон Дж. — 6, 37, 483
 Александр I — 429
 Александр Македонский — 432
 Александра Федоровна, императрица — 496
 Алексеев М. П. — 13
 Алексеев-Попов В. С. — 242
 Алкей — 107, 208, 214, 220
 Аль-Фахури Х. — 522
 Анакреонт — 79, 89, 147
 Аникет А. А. — 313
 Антара ибн Шаддад — 521, 522
 Аполлоний — 79
 Арденио — 209
 Ариосто Л. — 78, 79, 184, 204, 349, 351, 352, 451, 479, 484
 Аристид — 403
 Аристипп — 411
 Аристотель — 7, 51, 52, 71, 76, 91, 92, 97, 122, 148, 332, 334, 361
 Аристофан — 70, 148, 536
 Арно А. В. — 93
 Архангельский А. С. — 162, 466
 Аттила — 494
 Афанасьев В. В. — 359
 Архит Тарентский — 361
 Асмус В. Ф. — 230

 Байрон Д.-Г.-Н. — 6, 9, 11, 311, 352, 418—422, 424—431, 433—435, 437—442, 444—449, 451, 484
 Балобанова Е. — 511
 Баратынский Е. А. — 547
 Барон М. — 41, 42, 45, 47
 Барская Г. Э. — 312
 Баттё Ш. — 8, 16, 22, 36, 37, 63, 72, 73, 81, 93, 97—99, 102—105, 110—112, 115—121, 123, 194, 224, 350, 482

 Батюшков К. Н. — 387
 Бекетов П. П. — 161
 Белинский В. Г. — 11, 271, 418
 Бенедикс Ю. Р. — 525, 527
 Березина Л. Д. — 360, 361
 Берковский Н. Я. — 188, 190, 191, 200
 Бернс Р. — 210
 Бестужев-Марлинский А. А. — 224, 419
 Бета Г. — 492, 497
 Бессараб М. Я. — 3
 Бидерман Ф.-К. — 196
 Блудов Д. Н. — 419
 Блэкуэлл Т. — 127
 Блэр Х. — 6, 37, 44, 47, 49, 72, 121—139, 161, 350, 439, 482
 Богданович И. Ф. — 161
 Бокаччо Д. — 209, 425, 434, 437, 446
 Бонне Ш. — 4, 10, 236, 243, 268—270, 276, 280, 308
 Бонстеттен К. — 279
 Боссю Р. — 119, 124, 125
 Боярдо М. — 209
 Брадис В. М. — 196
 Бродский Н. — 418
 Буало Н. — 72, 81, 82, 87, 89, 96, 101, 114, 115, 116, 481
 Булгарин Ф. В. — 453
 Бунин И. — 421
 Бутервек Ф. — 24, 141—143, 149, 153, 155, 171—174, 184, 204, 217, 218, 221
 Бычков И. А. — 188, 195, 347, 348, 354, 451, 466, 505, 513, 538
 Бюргер Г. А. — 154, 175, 176—179, 219, 338
 Бюрде С. Г. — 483, 485
 Бюффон Ж.-Л. — 264, 275

 Ваккенродер В.-Г. — 164
 Вацуро В. Э. — 13

- Вендрих Ф. Г.— 273, 339, 359, 363, 376, 392
 Вергилий — 56, 79, 96, 114, 147, 163, 194, 209, 349, 451, 479, 481, 484, 495, 534
 Вердеревский Е. А.— 419
 Вернер З.— 194
 Верцман Н. Е.— 230, 311, 312
 Веселовский А. Н.— 126, 140, 142, 143, 149, 154, 189, 197, 236, 344, 453, 505, 509, 520
 Виланд К. М.— 6, 9, 11, 19, 24, 25, 140, 142, 145, 272, 302, 337—344, 349—362, 364, 375—382, 385, 387—389, 392—395, 397—401, 403—409, 414—417, 451
 Винкельман И. И.— 174
 Вовенарг Л. К.— 35, 84, 94
 Восйков А. Ф.— 423, 495
 Вольпе Ц. С.— 420, 453, 523, 525, 546
 Вольф Ф.-М.— 6, 8, 35, 78, 79, 87, 89, 94—96, 123, 235, 244, 245, 250, 329, 349, 350, 456, 481, 482, 484
 Вордсворт У.— 484
 Востоков А. Х.— 6, 21, 164, 165
 Врончско М.— 491
 Вуд Р.— 127
 Вяземский П. А.— 6, 224, 418, 420, 447

 Галлер К. Л.— 4, 364
 Гальм Фр.— 547
 Ганка В.— 480
 Ганнбалт — 446
 Гарве Х.— 9, 98, 141, 142, 155, 156, 166, 168, 170, 171, 243, 304, 376
 Гаррик Д.— 159, 160
 Гаспаров М. Л.— 91
 Гварини Д. Б.— 209
 Гебель И. П.— 179, 453
 Гегель Г.-В.— 195
 Гезнод — 208
 Гейб К.— 503
 Гейм И. А.— 484
 Гейнзе В.— 142
 Гельвеций К. А.— 84
 Генрих II — 151
 Гервей Д.— 483
 Гердер И. Г.— 6, 17, 19, 127, 140, 142, 207, 210, 215, 217—219, 221—223, 225, 347, 360, 393, 417
 Герс (Геерен) А. Г. Л.— 195
 Геродот — 148
 Герцен А. И.— 218
 Геснод — 79
 Гесснер С.— 483
 Гёррес Г.— 497
 Гёте И. В.— 122, 142, 179, 180, 190, 218, 224, 360, 424, 484, 493
 Гиббон Э.— 128, 425

 Гижницкий А.— 140, 164, 172, 181, 200
 Гизо Ф.-П.-Г.— 496, 497
 Гиллельсон М. И.— 3, 13, 486
 Гиппий — 361
 Глейм И. В. Л.— 360
 Гловер — 111, 117
 Гнедич Н. И.— 224
 Гоголь Н. В.— 335, 336, 384, 438, 439, 480, 547
 Гольдсмит О.— 484
 Гомер — 79, 96, 118, 123, 127, 129, 130, 131, 147, 182, 194, 207, 208, 214, 215, 220, 222, 349, 451, 453, 479, 481, 482, 484, 488, 493, 495, 523, 534, 536, 546, 547
 Гораций — 51, 52, 71—74, 79, 84—86, 89, 96, 147, 175, 178, 209, 335, 338, 409, 434, 446, 484
 Горнфельд А.— 177, 180, 214
 Горохова Р. М.— 13, 349, 351
 Гофман М. Л.— 225
 Гофман Э. Г. А.— 142, 164, 188—190, 194
 Грамматин Н. Ф.— 6, 123, 128, 129
 Греч Н. И.— 6
 Григорьян К. Н.— 13
 Гримм, братья — 479
 Грот Я. К.— 359
 Гуляев Н. А.— 3
 Гумбольдт А.— 143
 Гуфеланд К.-В.— 143, 189, 197

 Д'Аламбер Ж. Л.— 8, 10, 243, 312, 313, 323, 326, 335
 Данилевский Р. Ю.— 13, 174, 340, 344, 360, 361
 Данте А.— 204, 205, 212, 425, 434, 437, 446, 484, 492, 547
 Дасье А.— 38, 39
 Дашков Д. В.— 144, 175, 218, 221, 340
 Дейч А. И.— 47
 Декарт Р.— 83
 Делиль Ж.— 342
 Демосфен — 148
 Демурова Н.— 418
 Денис (Дэнис) И.-М.-К.— 127, 128
 Державин Г. Р.— 164, 165
 Дефонтен П. Ф.— 231
 Джонсон С.— 121, 122, 483
 Диалектова А. В.— 360, 363
 Дидло К. Л.— 49
 Дидро Д.— 22, 83, 84, 235, 250
 Дионисий I — 361
 Дмитриев П. И.— 63, 407
 Доннер Я.-Х.— 536
 Драйден Дж.— 210, 482
 Дуглас Г.— 210
 Любо Ж.-Б.— 38, 39
 Дюге Ж.— 83

- Дюкло Ш.— 84
 Дюпор Л.— 49
 Дюпре Н. Ф.— 421
 Дюрье— 89
 Дюсоль Ж.— 72, 74, 85, 86
 Егунов А. Н.— 546
 Елагина (Киреевская) А. П.— 126,
 176, 188, 195
 Ефремов П. А.— 425, 496, 545
 Жан-Поль (Рихтер И.-П.-Ф.) — 9,
 141, 143, 172, 181, 186—188, 194,
 213, 217—219, 221, 223, 225
 Жирмунский В. М.— 142, 215, 418
 Жорж (Веммер М.-Ж.) — 45, 48, 49,
 99, 160, 162, 331
 Жубер Ж.— 19, 20, 22, 23, 24, 26—30
 Загарин П. (Поливанов Л. И.) — 453,
 524, 525, 526
 Загоскин Н. М.— 311
 Замотин И.— 126, 173
 Зейдлиц К.-К.— 188, 523
 Зимрок И.-К.— 502—504, 510, 512,
 515, 516
 Зонтаг (Юшкова) А. П.— 188, 195
 Зульцер И. Г.— 8, 36, 37, 44, 47, 49,
 54, 62, 63, 122, 123, 141—143, 161,
 171
 Иезунтова Р. В.— 3, 93, 126, 140, 148,
 173, 234
 Ильин Н.— 45, 160
 Истрин В. М.— 231
 Каган М. С.— 97
 Каллимах — 79
 Каменский З. А.— 97, 145
 Камознс Л.— 78, 79, 205, 212, 451,
 523, 547
 Кампистрон Ж. Г.— 89
 Кант И.— 195, 196
 Кантемир А. Д.— 72, 86
 Канунова Ф. З.— 278, 352
 Каплинский В.— 453
 Карамзин Н. М.— 4, 46, 47, 165, 166,
 242, 248, 269, 280, 302, 310, 311,
 333, 393
 Катенин П. А.— 224
 Катон — 241
 Катулл — 147, 209, 240, 248
 Кафанова О. Б.— 237
 Квикс А.— 516
 Квинтиллиан — 51, 52, 77, 122, 148
 Кернер Ю.— 143
 Киабрера — 209
 Кино Ф.— 89
 Киреевские — 126
 Киреевский И. В.— 195, 544, 545
 Киреевский П. В.— 419, 496
 Кифер Ф. И.— 503
 Клаудиус М.— 484
 Клеант — 68, 69
 Клейст Э.-Х.— 342, 461, 483
 Клингер Ф.-М.— 208, 215, 217—219,
 222, 225
 Клопшток Ф.-Г.— 24, 143, 205, 210,
 212, 350, 479, 481, 483, 484
 Княжнин Я. Б.— 45
 Коган С. Я.— 276
 Козлов Н. И.— 358, 359, 424
 Кондильяк Э. Б.— 4, 10, 84, 236, 243,
 244, 268, 270, 274—277, 280, 308
 Констан Б.— 230
 Корнель П.— 48, 78—80, 89, 94, 95,
 159, 329, 393, 484
 Корнель Т.— 44, 89
 Кортум К.— 479
 Костин В. М.— 452
 Костюшко Т. А.— 428
 Кох М.— 156
 Коцебу А.— 45
 Кошанский Н. Ф.— 145
 Крабб Дж.— 484
 Крачковский И. Ю.— 522
 Кребильтон П. И.— 88, 89, 332
 Крылов И. А.— 57, 62, 63, 66, 67
 Ксенофон — 148
 Куглер Ф.-Т.— 512
 Кулешов В. И.— 13
 Куприянова Е. Н.— 13, 271
 Курий — 403
 Кюхельбекер В. К.— 308
 Лабрийер Ж. де — 82
 Лагарп П.— 7, 8, 36, 37, 62, 63, 72—
 75, 79, 96, 121, 123, 146, 194, 224,
 236, 269, 270, 350, 428
 Лагранж Ф.-Ж.— 89
 Ладусет Ж.— 359
 Ламонт У. де — 56—59, 61, 62, 76,
 89, 96
 Ламонт-Фуке Ф.— 189, 352, 493
 Лаппе К.— 525, 526, 531
 Ларошфуко Ф.— 77, 82
 Лафонтен Ж.— 57, 58, 60—65, 67,
 407
 Лебедева О. Б.— 22, 156, 175, 194,
 203, 326
 Левик В. В.— 426
 Левин Ю. Д.— 13, 126, 489
 Лекан А.-Л.— 47
 Лемуан Ф.— 482
 Лермонтов М. Ю.— 547
 Лессинг Г. Е.— 45—47, 62, 63, 79,
 80, 142, 156, 159, 160, 360, 393, 484
 Ливий Андроник — 209
 Ливий Тит — 148, 425, 434
 Лизнас — 148

- Ловт К.— 128
 Ломоносов М. В.— 6, 122, 164, 165
 Лонгин — 51, 52, 148
 Лондре А.— 18
 Лотман Ю. М.— 229, 307, 309
 Лукан — 35, 37, 79, 111, 117, 349, 350
 Лукиан — 148, 209, 484
 Лукреций — 79, 147, 209
 Лунин Н. (Благосветлов Г. Е.) — 36
 Лысенко Е. М.— 301, 309
 Людовик XVIII — 424
 Людовик XIV — 75, 78, 83

 Маймин Е. А.— 3
 Макиавелли Н.— 364, 425, 434, 437, 446
 Макогоненко Г. П.— 271
 Макферсон Дж.— 131—123, 126—132, 184, 210, 219, 350, 417
 Малерб Ф.— 89, 96, 102, 210
 Манн Ю. В.— 13
 Маркевич Н. А.— 480
 Мармонтель Ж.-Ф.— 5, 6, 8, 35—42, 47—57, 59—74, 93, 123, 160, 194, 224, 282, 350
 Маро К.— 78, 79, 210
 Маро Ш.— 492, 495, 496
 Марциал — 148, 240, 248
 Маслов В. И.— 126, 418
 Маттисон Фр.— 128
 Матяш С. А.— 3, 490, 510, 523, 548
 Менаандр — 148, 332
 Менцель К. А.— 428
 Мерзляков А. Ф.— 122, 145, 146
 Мерсье С.— 122, 312
 Миллер И.— 195, 279, 280
 Мильвуа Ш. Г.— 456
 Мильтон Дж.— 12, 96, 110, 111, 116, 205, 212, 349, 350, 447, 451, 479, 481—492, 547
 Михайлов Ал. В.— 182
 Монсева Г. Н.— 349
 Мольер Ж. Б.— 203, 216, 332, 393
 Монтгомери Дж.— 210
 Монтень М.— 208, 215
 Монтескье Ш.-Л.— 250
 Мор Т.— 403
 Моргенштерн К.-С.— 143
 Мордовченко Н. И.— 54
 Мосх — 148
 Мур Т.— 484
 Муравьев М. Н.— 280
 Муталаммес — 522, 523
 Мюке К.-Г.-А.— 493
 Мюлер И.— 302
 Мюссе Альфред де — 147

 Наполеон I Бонапарт — 430, 446
 Невий — 209

 Нерон — 148
 Неустров В. П.— 343, 363, 377, 391
 Николаев П. А.— 13
 Николай I — 5
 Новалис — 143, 172

 Обер В. У.— 453
 Обер К. Х.— 453
 Облеухов Д.— 98
 Овидий — 14, 209, 240, 248, 349, 451, 484
 Одоевский В. Ф.— 547
 Озеров В. А.— 165
 Олин Б.— 128
 Орлов А. С.— 480
 Орфей — 68, 69, 96
 Оссиан — см.: Макферсон Дж.
 Остромов К.— 128

 Паскаль Б.— 83
 Патеркул — 148
 Перевощиков В.— 36
 Перетц Л. Н.— 480
 Перс Т.— 154, 210, 215
 Персий — 72, 79, 84, 86, 536
 Петр I — 4
 Петрарка Ф.— 78, 79, 204, 209, 434, 446
 Петров В. П.— 164
 Петроний — 51, 52, 84, 86
 Петухов Е. В.— 143
 Пизарр — 76
 Пиндар — 79, 89, 107, 108, 147, 214, 220
 Плавт — 209
 Платон — 148, 361, 401
 Плетнев П. А.— 545, 546
 Плиний — 148
 Полибий — 148
 Померанцев В. П.— 45, 46, 47, 49, 160, 165
 Помпийнян Ж.-Ж. Лефран — 89, 96, 163
 Поп А.— 51, 52, 72, 79, 86, 210, 484
 Поссе Т. В.— 196
 Прийма Ф. Я.— 13
 Проперций — 147, 209
 Протасова (Воейкова) А. А.— 17, 383, 384
 Протасова (Мойер) М. А.— 17, 340, 343, 344, 375, 384, 433
 Пуатье В.— 210
 Пульчи Л.— 209
 Пуришев Б. И.— 361
 Пушкин А. С.— 3, 171, 336, 408, 418, 453, 456, 480, 485, 486, 490, 523, 524, 547
 Пфедфель Г. К.— 154

 Рабнер Г. В.— 72, 86

- Радищев А. Н.— 161, 162, 165
 Радовиц И. М.— 493, 505
 Разумова Н. Е.— 237
 Ракан О.— 210
 Рамлер К.-В.— 24, 201
 Расин Ж.— 77, 78, 79, 89, 94, 95,
 159, 162, 204, 329, 331, 393, 484
 Раумер Ф. Л.— 428
 Рафаэль Санти— 399
 Резанов В. И.— 79, 86, 97, 140, 145,
 146, 147, 156, 173, 229, 234, 235,
 338, 342, 349, 481, 483
 Реизов Б. Г.— 435
 Реймонт А.— 500, 502—504, 510, 512,
 515—518
 Рейтерн Г. В.— 135, 492
 Реморова Н. Б.— 140, 218, 272
 Риго Р.— 429
 Рижский И. С.— 6, 36
 Ричард Львиное Сердце — 151
 Рио Ф.— 496
 Ричардсон С.— 167
 Розанов М. Н.— 229
 Ростопчина Е. П.— 347
 Ротру Ж.— 89
 Руссо Ж.-Б.— 89, 96
 Руссо Ж.-Ж.— 4—6, 8—11, 13, 19, 24,
 93, 229—236, 242—252, 267—280,
 282, 283, 301—313, 322, 324—333,
 335, 424
 Рюккерт Ф.— 484, 520, 523

 Сакулин П. Н.— 172
 Саллюстий — 148
 Салтыков-Щедрин М. Е.— 13, 122
 Самойлова С. А.— 384
 Саннацзаро Я.— 209
 Саути Р.— 12, 13, 154, 447, 450—457,
 461, 462, 465—468, 470, 473—476
 Сафо — 107, 147, 208
 Светоний — 148
 Свинфт Дж.— 72
 Семанова М. Л.— 13
 Семенко И. М.— 3, 452, 453
 Сенека — 148, 391
 Сен Ламбер Ж. Ф.— 342, 461
 Сен-Пьер — 282
 Сен-Симон А. К.— 230
 Сент-Эвремон Ш.— 83
 Силий Италик — 79
 Сильман Т. И.— 212
 Сиповский В. В.— 229
 Сисмонди Ж.-Ш.-Л.-С.— 425
 Скотт В.— 154, 210, 311, 352, 447,
 484, 490
 Смит А.— 121, 137, 195
 Смолян О. А.— 218
 Снелль Ф.-В.-Д.— 243
 Соковнин С.— 123
 Сократ — 403
 Сомов О. М.— 224

 Сорен Э.— 160
 Софокл — 147, 183, 210, 484, 534,
 536, 537
 Спенсер Э.— 207, 215
 Сталь Ж.— 230, 435
 Стендаль — 435
 Стурдза А. С.— 195
 Стюарт Д.— 195
 Сумароков А. П.— 6

 Тассо Т.— 96, 194, 209, 349, 350, 451.,
 479, 481, 484, 495
 Татищев Ив.— 122
 Тальма — 47
 Тарафа ибн аль Абда — 522, 523
 Тацит — 148
 Теофраст — 148
 Теренций — 209
 Тести Ф.— 209
 Тибулл — 147, 209
 Тик Л.— 142, 143, 172, 188, 189,
 218, 484, 493
 Тит — 432
 Толстой Л. Н.— 3, 4
 Тома А.-Л.— 282, 532
 Томсон Дж.— 342, 461, 484
 Траян — 432
 Тронская М. Л.— 181
 Тургенев А. И.— 4, 21, 47, 80, 90,
 140, 143, 149, 154, 164, 165, 174,
 218, 230, 232, 236, 243, 245, 280,
 304, 351, 352, 387, 390, 392, 399,
 409, 415, 418, 422, 423, 436, 437,
 447, 450, 451, 456, 485, 486, 490,
 493, 495
 Тургенев Андрей Ив.— 231, 232, 235,
 283
 Тургенев Н. И.— 4, 5
 Тургеневы братья — 437
 Туссен — 84

 Уваров С. С.— 143, 154, 451, 545
 Уланд Л.— 179, 188, 424, 451, 456,
 484
 Устрялов Н. Г.— 4

 Фабриций — 403
 Федр — 60, 61, 209
 Фенелон Ф.— 5, 83, 282, 302, 531, 532
 Феоокрит — 79, 148
 Фергюсон А.— 195
 Фердинанд — 428
 Фикельмон Д. Ф.— 490
 Фикельмон К.-Л.— 490
 Филатов С.— 128
 Филипп II Август — 151
 Фихте И. Г.— 6, 9, 195, 196, 197,
 200, 201
 Флорнан Ж. П.— 57, 407
 Флорус Л.— 148
 Фогт Ф.— 156

- Фридендер Г. М.— 13
Фридрих Барбаросса — 151, 493, 510,
511
Фурье — 230
- Хаген Ф.— 492, 497
Хаятин А. Д.— 237
- Цезарь — 77, 148, 430—432, 437
Цицерон — 51, 52, 85, 122, 148, 379,
433
Цявловский М. А.— 486
- Черейский Л. А.— 490
Чосер Д.— 207, 215
Чехов А. П.— 3
- Шадов В.— 493
Шамиссо А.— 547
Шамфор — 62, 63
Шаплен Ж.— 456, 482
Шарыпкин Д. М.— 126
Шаталов С. Е.— 3, 273, 274
Шатобриан Р.— 12, 425, 483—485,
488—490
Шваб Г.— 533, 535, 536, 542, 545
Шевырев С. П.— 36, 80, 122, 176
Шекспир В.— 89, 159, 166, 167, 171,
180, 182, 184, 195, 204, 205, 207,
210, 215, 393, 447, 451, 466, 484
Шеллинг Ф.-В.— 164, 172, 195, 196
Шестаков В. П.— 181, 453
Шефтсбери Э.— 6, 361
Шиллер Ф.— 122, 142, 143, 154,
172—177, 180, 181, 194, 203, 207,
212, 214, 217—220, 222, 223, 225,
393, 424, 453, 455, 456, 461, 484
Шишков А. С.— 6, 277
Шлегель А.-В.— 6, 9, 141, 191, 194,
195, 204, 212, 218, 225
Шлегель Ф.— 141
Шлегели братья — 143
Шлёнер А. Л.— 80, 302
- Шнаазе К.— 141, 143, 201, 202
Шпис Х.-Г.— 45
Шпэ — 493
Шрайбер А.-В.— 502—505, 507, 510,
512, 517, 519
- Эберхард И.-А.— 141, 142
Эврипид — 148, 536, 537, 545
Эзоп — 60, 61, 124, 523
Эйхгорн И.-Г.— 98, 141, 142, 149,
152, 153, 155, 171
Экгоф К.— 46, 47, 156, 159
Энгель И.-Я.— 4, 6, 44, 47, 49, 93,
122, 141, 142, 155—161, 163—166,
171, 243
Энний — 209
Эпиктет — 403
Эрсилья А.— 78, 79
Эсхил — 147, 183, 214, 220, 484, 536,
537
Эшенбург И. И.— 6, 8, 16, 36, 69,
98, 121, 140, 141, 142, 145—149,
155, 171, 194, 481
- Ювенал — 71—74, 79, 84—86, 89,
148, 209, 536
Юм Д.— 18—21, 24, 25, 28—30, 174,
243, 268, 280, 325, 326, 328—330
Юнг Э.— 483
- Якоби Ф. Г.— 195, 218
Якобс Х.-Ф.-В.— 62, 63
Янушкевич А. С.— 3, 5, 237, 278, 364
- Büsching I. G.— 492
Carnal I.— 454
Eichstädt H.— 341, 352, 354, 356
Gubitz E. W.— 492
Newton J.— 483
Regnier — 72
Rogers S.— 419
Schi-King — 480
Warrand S.— 419
Zeune A.— 492

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

- I. Некоторые проблемы идейного и творческого развития В. А. Жуковского (на основе новых материалов библиотеки поэта) (Ф. З. Канунова) 3
II. Характер чтения В. А. Жуковского. Система помет (Н. Б. Реморова) 14

Раздел I

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ЭСТЕТИКИ В. А. ЖУКОВСКОГО

- ГЛАВА ПЕРВАЯ.* В. А. Жуковский — читатель «Элементов литературы» Мармонтеля (Н. Е. Разумова) 35
ГЛАВА ВТОРАЯ. Место «Лицея» Лагарпа в эстетическом образовании В. А. Жуковского (О. Б. Лебедева) 75
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «Принципы литературы» Шарля Баттё в чтении и осмыслении В. А. Жуковского (О. Б. Лебедева) 97
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Эстетика Х. Блера в восприятии В. А. Жуковского (Э. М. Жилиякова) 121
ГЛАВА ПЯТАЯ. Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского (А. С. Янушкевич) 140
Приложение. Выписки В. А. Жуковского из произведений немецкой эстетики и критики 203

Раздел II

В. А. ЖУКОВСКИЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- ГЛАВА ПЕРВАЯ.* Творчество Ж.-Ж. Руссо в восприятии Жуковского (Ф. З. Канунова) 229
Описание помет. Датировка чтения (Ф. З. Канунова) 232
Трактат Руссо «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» (Ф. З. Канунова) 236
«Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (Ф. З. Канунова) 250
«Новая Элоиза» (Ф. З. Канунова) 280
Письмо к д'Аламберу (Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева) 312
ГЛАВА ВТОРАЯ. Жуковский — читатель и переводчик Виланда (Н. Б. Реморова) 337
«Оберон» в чтении и переводе Жуковского (Н. Б. Реморова) 340
Роман «Агатон» в осмыслении В. А. Жуковского (Н. Б. Реморова) 359

Поэмы В. А. Жуковского в «Послании к молодому поэту» (Н. Б. Реморова)	392
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. В. А. Жуковский— читатель Байрона (Э. М. Жилякова)	418
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. В. А. Жуковский— читатель Р. Саути (В. М. Костин)	450
Раздел III	

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

Образы эпической поэзии в чтении и осмыслении В. А. Жуковского (1830—1840-е гг.) (А. С. Янушкевич)	481
В. А. Жуковский— читатель и переводчик «Потерянного рая» Дж. Мильтона (А. С. Янушкевич)	481
«Песнь о Нибелунгах» и «Рейнские сказания» в восприятии В. А. Жуковского (А. С. Янушкевич)	492
Рюккертские переложения восточного эпоса В. А. Жуковского (А. С. Янушкевич)	519
«Фрошмейзелер» в чтении В. А. Жуковского (1840-е годы) (А. С. Янушкевич)	524
Замысел «Повести о войне Троянской» (А. С. Янушкевич, О. Б. Лебедева)	532
Некоторые итоги и выводы	546
Список сокращений	549
Указатель имен	550

БИБЛИОТЕКА В. А. ЖУКОВСКОГО В ТОМСКЕ

Часть вторая

Редактор М. И. Сваровская
Технический редактор Р. М. Подгорбунская
Корректор Г. Г. Иванова

ИБ757. Сдано в набор 13.02.1981 г. Подписано к печати 22.06.1983 г. К302130.
Формат 60×90¹/₁₆, бумага типографская № 1. Гарнитура литературная.
Высокая печать. П. л. 34,875+4 вкл.; уч.-изд. л. 36,644.
Заказ 4103. Тираж 1500. Цена в переплете № 5 5 р. 70 к.

Издательство ТГУ, 634010. Томск, пр. Ленина, 36.
Типография издательства «Красное знамя», Томск, ул. Советская, 47.

