

О. Б. Лебедева

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ
ОПЫТЫ
В. А. ЖУКОВСКОГО**

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В. В. КУЙБЫШЕВА

О. Б. ЛЕБЕДЕВА

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ
ОПЫТЫ
В. А. ЖУКОВСКОГО

Под редакцией д-ра филол. наук Ф. З. Кануновой



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1992

Лебедева О. Б. **Драматургические опыты В. А. Жуковского.**
— Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. — 206 с. 500 экз. 4603020000.

В монографии, фактическая часть которой основана на материалах архива и библиотеки В. А. Жуковского, исследуется малоизвестная область творчества поэта — его опыты в драматургическом роде, большая часть которых впервые введена автором в научный оборот. Переводы Жуковского из Шиллера, Вернера, Уланда, Гальма, Софокла проанализированы на широком фоне русского и европейского литературного процесса. Монографическое изучение творческой деятельности Жуковского-драматурга и теоретика драмы служит основанием для постановки проблемы функциональности драмы в русской литературе эпохи романтизма. В приложении опубликованы все тексты драматургических переводов и планов, обнаруженные автором в архиве и библиотеке Жуковского.

Для преподавателей вузов — филологов и театроведов, аспирантов и студентов, учителей и широкого круга читателей, интересующихся русской поэзией и творчеством первого русского романтика.

Рецензенты: д-р филол. наук А. И. Журавлева, д-р филол. наук С. А. Матяш

ISBN 5—7511—0229—0

Л $\frac{4603020000}{177(012)-92}$ — 100—91

© О. Б. Лебедева, 1992

545 2 ч / 1 420 б. м.

*Памяти народной артистки РСФСР
Тамары Павловны Лебедевой*

ВВЕДЕНИЕ

Русская драма эпохи романтизма — одно из самых интересных и малоизученных явлений литературного процесса первой трети XIX в.¹ Ее роль в русской литературе словно бы «затенена» бурным расцветом лирики в 1810—20-е гг. и прозы в 1830-е. По сравнению с этими ведущими родами драма остается как бы на периферии русского литературного движения.

В то же время драматургия — это одна из органичайших форм воплощения антиномического мышления эпохи романтизма. Тезис этот вряд ли будет нуждаться в особом доказательстве, если вспомнить, какую исключительную роль играла драматургия в становлении западноевропейского (в частности, немецкого и французского) романтизма. Поэтому понятно, что видимо периферийное положение драматургии в жанровой си-

¹ О русской романтической драме 1820-х гг. см.: Архипова А. В. Историческая трагедия эпохи романтизма//Русский романтизм. Л., 1978; Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XIX в. (1800—1815). Куйбышев, 1959; Он же. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968; Бернштейн Д. И. «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма//Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; Кургинян М. С. Поэтика романтической драмы//История романтизма в русской литературе: В 2 т. М., 1979. Т. 2; Лотман Л. М. Драматургия 30—40-х гг. XIX в.//История русской литературы. М.; Л., 1955. Т. 7; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976; Слонимский А. Л. «Борис Годунов» и драматургия 1820-х гг.//«Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. ст./Под ред. К. Н. Державина. Л., 1936; Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975; История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.

стеме русского романтизма не может быть отражением ее сущностной роли. Об этом свидетельствует совершенно особенная атмосфера театральности русской культуры первых двух десятилетий XIX в., многочисленные и бурные театральные полемики на страницах журналов, существование особых драматических периодических изданий, культ актрисы Е. Семеновой и всеобщая влюбленность русских писателей в театр².

Отчасти развивая традиции стихотворной трагедии классицизма, отчасти в связи с преимущественно лирическим, поэтическим характером литературной эпохи русская драматургия первой трети XIX в. была в основной своей массе стихотворной. И это единообразие внешнего облика классицистической, преромантической и романтической драмы во многом сглаживает ее внутриродовую жанровую дифференциацию: русская драматургия первого тридцатилетия XIX в. знала не только традиционные жанровые разновидности трагедии и комедии; рядом с ними существовал своеобразнейший жанр драматической поэмы, практически не изученный³.

В свое время на существование этого жанра указал Ю. Н. Тынянов, выделив в русской драматургии две параллельно функционирующие традиции: стиховой драмы и драматической поэзии, различающиеся своими истоками. Если стиховая драма в своем развитии опирается на драматургические и театральные традиции, то драматическая поэзия генетически связана с лири-

² См. об этом: Эйхенбаум Б. М. С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны 1812 г. СПб., 1912; История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2.

³ Ср.: «К жанру трагедии близко примыкала драматическая поэма, представленная главным образом переводами. От трагедии она отличалась большим лиризмом и несколько ослабленным драматическим действием». (Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия первой четверти XIX в. АДД. Куйбышев, 1961. С. 37). См. также: Неупокоева И. Г. Революционная романтическая поэма первой половины XIX в. М., 1971. С. 73—96, 189—197. Здесь исследователь анализирует драматические элементы в структуре лироэпической поэмы-монодии и жанровое своеобразие так называемой «трагедийной поэмы», главным образом на примере творчества западноевропейских романтиков.

кой и лиро-эпосом⁴. Продолжая мысль исследователя, можно заметить, что и функциональность их была различной. Если стиховая драма принадлежала литературе и театру, формируя основу театрального репертуара, то драматическая поэзия в большей мере была связана с литературным процессом, где ей принадлежала совершенно особенная роль (хотя не исключается, конечно, и ее репертуарная активность). В этой недифференцированности русской драмы эпохи романтизма на стиховую драматургию и драматическую поэзию, в неизученности функций последней в литературном процессе — первая сложность исследования.

Становление романтической драмы в русской литературе шло извилистыми и трудными путями. Драма как бы не давалась русской литературе, сбиваясь на классицистический канон или «склонение» западноевропейского образца на «русские нравы» (особенно это относится к «легкой комедии» 1810-х гг.). И одновременно (характерная особенность) трудно найти среди романтиков 1820—30-х гг. хоть одного поэта или прозаика, который не был бы отчасти и драматургом или не обращался бы в замыслах, планах, набросках, в эстетических штудиях или переводах к этому особо «романтическому» роду. В то же время не менее характерно почти полное отсутствие «чистых» драматургов.

В русской литературе 1810—20-х гг. становление романтической драматургии дало крайне мало законченных, оригинальных и притом в достаточной мере художественных произведений⁵. В романтической дра-

⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 94—95.

⁵ Здесь необходимо оговорить нашу вполне сознательную установку на высокий драматический жанр. История русской комедии — это вполне самостоятельный предмет исследования, более тесно связанный как раз с традициями стиховой драмы (см.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 94—95) и вообще с театральным аспектом темы. Среди драматургических опытов Жуковского мы также практически оставляем в стороне его комедийные переводы из Мольера и Мельвиля в связи с тем, что их создание было обусловлено внелитературными причинами. Отрывок из комедии «Мещанин во дворянстве» поэт перевел для занятий русским языком с в. к. Александрой Федоровной (см. об этом: Лебедева О. Б. Неопубликованный перевод отрывка из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» В. А. Жуковского//Проблемы метода и жан-

ме 1810—20-х гг. абсолютно преобладают планы, замыслы, наброски, фрагменты, переводы, что свидетельствует о незавершенности этого литературного процесса.

И действительно, трудное вызревание романтической драмы в середине 1820-х гг. было как бы прервано: или тем, что из литературы выбыли потенциальные драматурги (К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер), или тем, что произведения, созданные в эти годы, по разным причинам не стали фактами современного им литературного процесса («Андромаха» Катенина, «Ермак» Хомякова), или же тем, что какие-то пути развития русской романтической драмы оказались «закрыты» пушкинской трагедией «Борис Годунов». Историческая трагедия Пушкина, задуманная им как «истинно-романтическое» произведение, обогнала становление русской драмы на целый порядок, и реалистическая драма появилась до того, как окончательно сформировалась жанровая модель романтической трагедии.

Поэтому и позднеромантическая драматургия, поразительно четко локализованная в первом пятилетии 1830-х гг., тоже оказалась особенно сложным литературным явлением. Ее жанровая модель испытала сильнейшее влияние пушкинской трагедии. Романтизм 1830-х гг., восстановивший для русской драмы пропущенный Пушкиным в 1820-х гг. этап драматургического психологизма,⁶ существовал рядом с реализмом, пытаюсь его открытиями и достижениями. И если драма-

ра. Вып. 7. Томск, 1980. С. 170—175). Комедию Мельвиля «Валерия, или слепая». Жуковский перевел по просьбе Милорадовича для бенефиса А. М. Колосовой и авторство свое скрывал (ср. письма Н. И. Гнедичу 1823 г.: Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 577—578. О принадлежности комедии перу Мельвиля см.: Каратыгин П. А. Записки: В 2 т. Л., 1929. Т. I. С. 149).

⁶ Следует заметить, что сам Пушкин тоже восстановил в своем творчестве этот пропущенный им перед «Борисом Годуновым» этап драматургического психологизма, восстановил одновременно с русской романтической драмой 1830-х гг. Однако это опять было сделано на качественно ином уровне по сравнению с романтизмом. Психология личности, сама категория страсти выступают в «Маленьких трагедиях» как национально, исторически и социально мотивированные явления. Таким образом, решая сходные с массовой драматургией проблемы, Пушкин это делал на уровне, далеко превосходящем общий драматургический уровень эпохи.

тическая поэзия 1820-х гг. была генетически связана с лирикой и лиро-эпосом (характерное соседство поэзных и драматических замыслов на один сюжет в творчестве Пушкина и Рылеева), то позднеромантическая драма 1830-х гг. со всей очевидностью тяготеет к эпосу.

Сосуществование драматических и эпических жанров с общей тематикой в русской литературе 1830-х гг. (историческая драма — исторический роман и повесть, драма, повесть и цикл повестей о художнике) привело к оригинальному явлению в драматургии: опытам в области эпической драмы. Публикация в 1831 г. пушкинской трагедии «Борис Годунов» активизировала этот процесс. Н. А. Полевой, Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский, ведущие критики эпохи, заметили его, связав с бурным расцветом романа, повести и повествовательной прозы вообще.

Многочисленные «исторические сцены», «истории в лицах», хроники заполнили русские журналы и получили свое эстетическое обоснование. Повествовательное начало, повышенный интерес к событию, философская проблематика властно ворвались в драматургию. Поэтому, часто не обладая высоким художественным уровнем, русская романтическая драма 1830-х гг. все же взяла на себя функции подготовки и русского эпоса, и нового типа драмы.

Характернейшим звеном этого процесса стала так называемая «трагедия рока», один из наиболее очевидно-эпических жанров романтической драмы, в котором сталкиваются свобода личности и необходимость исторического процесса, миропорядка, скрещиваются личностно-лирический и событийно-эпический аспекты драматургической эстетики. Наиболее яркое выражение эта тенденция нашла как в переводах западноевропейских образцов жанра (трагедии Вернера и Грильпарцера), так и в оригинальной драматургии (ранние трагедии Лермонтова, юношеская трагедия Белинского «Дмитрий Калинин»).

Таким образом, роль романтической драматической поэзии в русской литературе сложна и своеобразна. Ее лирический генезис и тесное взаимодействие с эпосом обнаруживают особенную функциональность драматической поэзии в литературном процессе 1820—30-х гг.,

ее роль промежуточного звена между лирикой и эпосом и своеобразной формы подготовки последнего. Не случайно русская романтическая драматическая поэзия прекратилась именно в тот момент, когда окончательно окрепла и завоевала ведущую роль в литературе повествовательная проза.

В этом отношении особенную значимость приобретают драматургические опыты В. А. Жуковского, центральной фигуры русского романтизма. Лирик в 1810—20-х гг. и эпик в 1830—40-х, Жуковский в своей творческой эволюции и жанрово-родовой системе как никто из его современников точно отразил основные тенденции русского литературного процесса первой половины XIX в. При этом он шел как бы на шаг впереди его требований, чутко улавливая тенденции литературного развития и давая жанровые эталоны элегии и баллады, лиро-эпической поэмы-монодии и романтической драмы, наконец, повести и эпопеи для становящихся оригинальных русских жанров. В этом — исключительно важная роль переводов Жуковского как фактов истории национальной литературы: «Перевод означает, что данная общественная проблема уже созрела в литературе, но до собственного оригинального решения ее заменит перевод. Но и впоследствии перевод функционирует как вариант решения проблемы или как факт ее истории в данной литературе»⁷.

За более чем полувековую творческую деятельность В. А. Жуковского известно множество фактов, свидетельствующих о глубоком и постоянном интересе первого русского романтика к драматургии и театру⁸. Пер-

⁷ Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1977. С. 89.

⁸ По сути дела, единственными специально посвященными проблеме драматургических интересов Жуковского работами до сих пор остаются статьи: Гозенпуд А. А. Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович»//Тр. Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 2. Л., 1967. С. 171—209; Лапкина Г. А. У истоков русской театральной критики. В. А. Жуковский//Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975. С. 60—65. Кроме того, разделы об «Орлеанской деве» и «Камознсе» входят во все дореволюционные крупные монографии о Жуковском (труды А. Н. Веселовского, П. Загарина, Н. С. Тихонравова, К. К. Зейдлица и т. д.). Из современных исследований необходимо отметить комментарии Н. В. Измайлова

вая детская трагедия «Камилл, или Освобожденный Рим», муратовские, черненские и долбинские домашние спектакли, драматические шутки и экспромты, критика драматургических переводов и театральные рецензии в «Вестнике Европы», анализ спектаклей западноевропейских театров в дневниках и письмах, наконец, переводы: «Орлеанская дева» из Шиллера, «Нормандский обычай» из Уланда, «Камознс» из Гальяма, переводы пьес Коцебу, Мельвиля и Генслера — таковы материалы только опубликованного и изданного наследия Жуковского.

Самих по себе этих фактов было бы уже достаточно, чтобы счесть Жуковского одним из тех, кто определял в своем творчестве пути развития русской драмы. Если же обратиться к материалам архива и библиотеки поэта, круг этих фактов неизмеримо расширяется. Более полутора десятков неопубликованных текстов драматургических переводов, объемом от 9 до 179 стихов; раздел, посвященный эстетике драмы в «Конспекте по истории литературы и критики»; испещренные маргиналиями труды теоретиков драмы и издания драматургов от античности до современности; наброски драматургических переводов в книгах. Эти материалы не только дополняют общеизвестные факты интереса Жуковского к драме и театру, они заставляют иначе оценить масштаб и результаты этого интереса как факта творческой эволюции самого Жуковского и как факта русского литературного процесса 1810—30-х гг.

Драматургические опыты Жуковского принципиально важны своим особенным положением в его жанрово-родовой системе. Подспудные размышления поэта о закономерностях драматургического психологизма, остающиеся в основном фактом творческой лаборатории, образуют очевидный субстрат жанрового своеобразия и лирики, и эпоса Жуковского. Уже современники отметили этот особенный драматизм ведущих форм его творчества: «Драматическая стихия пробивалась всего более в содержании баллад, но ограничилась <...> только зародышем сильного действия, которое быстро

и И. М. Семенко, а также две статьи С. Л. Мухиной, специально посвященные «Орлеанской деве». Ссылки на эти работы см. в примечаниях к соответствующим разделам монографии.

схвачено чувством, перенесено из мира действительно-го в фантастический и потому остается без развития»⁹. Наиболее наглядно драматургические потенции лирики и баллад Жуковского выразились в том, что многие произведения этих жанров имели не только литературную, но и сценическую судьбу (оратория «Песнь барда над гробом славян-победителей», балет «Эолова арфа», сценический вариант баллады «Светлана»).

Поздний эпос поэта также обнаруживает драматургическую подоплеку своего жанрового своеобразия. Особенно это касается стихотворных повестей 1840-х гг. и перевода «Одиссеи», в связи с которым Жуковский основательно штудировал не только материалы по истории, географии и мифологии древней Греции, но и творчество древнегреческих трагиков. Он даже сделал попытку переложить некоторые трагедии Софокла и Еврипида на сюжеты Троянского цикла в стихотворную «Повесть о войне Троянской» — эта повесть должна была служить предисловием к переводу «Одиссеи»¹⁰. Драматизированный психологизированный эпос, в форме которого Жуковский перекладывает древнегреческий подлинник, этот тип эпического повествования сложился как синтез опыта лирика и драматурга и определил своеобразие перевода «Одиссеи», который стал для русской литературы не только эталоном эпоса странствий, но и эталоном «духовной одиссеи» с ее пафосом морального самосовершенствования и нравственной стойкости перед лицом судьбы.

Хотя в свое время Н. А. Полевой и назвал «Орлеанскую деву» лучшим произведением Жуковского¹¹, все же драматический род не был ведущим в творчестве поэта. Лирика и эпос Жуковского абсолютно преобладают над драмой. Это заставляет предположить определенную подчиненность драматургических опытов поэта лирической и эпической эстетике в разные периоды

⁹ Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Речи и отчет, произнесенные на торжественном собрании Императорского Моск. ун-та 12 января 1853 г. М., 1853. С. 51.

¹⁰ См. об этом: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 532—536.

¹¹ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1. С. 117.

его творчества. При этом драматургия Жуковского бесспорно обладает и самостоятельной ценностью, особенно ее вершинные достижения «Орлеанская дева» и «Камоэнс», каждое из которых подготовлено цепочкой фрагментов, не вышедших из пределов творческой лаборатории. В этой общей картине драматургических интересов и опытов крупнейшего русского романтика трудно не усмотреть аналогии с судьбами русской романтической драмы вообще: как проблема драмы в творчестве Жуковского становится прежде всего проблемой ее места в жанровой системе поэта и ее роли в эволюции этой системы, так и проблема русской драматической поэзии романтизма — это прежде всего проблема ее отношения к лирике 1810—20-х и к эпосу 1830—40-х гг. Подобная аналогия делает драматическую поэзию Жуковского своеобразным индикатором общелитературных тенденций, их наиболее наглядным воплощением.

В предлагаемой монографии читатель найдет опыт историко-эволюционного анализа впервые собранных и систематизированных драматических произведений Жуковского, включая неопубликованные и ранее не известные тексты его драматургических набросков и переводов, интерпретированные в связи с закономерностями русского литературного процесса и творческой эволюции поэта. Принцип расположения материала — хронологический — обусловил структуру монографии, состоящей из трех глав, в которых анализируются ранние (до 1811 г.) драматургические опыты Жуковского, переводы фрагментов из драматургии Ф. Шиллера и «Орлеанская дева» (1815—1821 гг.) и, наконец, драматические произведения 1830-х гг. Тексты неопубликованных переводов Жуковского и переводы цитируемых иноязычных текстов даются в приложении.

ГЛАВА I

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В. А. ЖУКОВСКОГО

1. «Конспект по истории литературы и критики». Теория драматических жанров

1805—1811 гг. в творческой эволюции В. А. Жуковского являются, пожалуй, самыми эстетически насыщенными. В эти годы поэт интенсивно занимается самообразованием, и одним из предметов его занятий становится теория литературы¹. Предприняв систематическое знакомство со всеми эстетическими трактатами предшествующей эпохи литературного развития — классицизма — Жуковский, воспринимая, продолжая, переосмысляя идеи своих предшественников и отталкиваясь от них, формирует собственную эстетическую позицию, теоретически определяет основы собственного романтического метода².

Главным результатом эстетических штудий Жуковского, своеобразным дневником его занятий, стенограммой чтения и творческой лабораторией будущей журнальной критики стал «Конспект по истории литературы и критики» — выписки из западноевропейских эстетических трактатов, сопровождаемые собственными примечаниями поэта. «Конспект...» создавался на протяжении всего периода самообразования — с 1805 по 1811 г., поэтому его материалы наглядно демонстрируют процесс становления романтической эстетики Жуковского в отталкивании от литературной теории классицизма³.

¹ О круге чтения Жуковского в период самообразования и принципах его см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916; Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск. 1984. Ч. 2. Раздел. 1.

² Подробно об этом: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 61—80.

³ Текст «Конспекта...», его датировку и комментарий к нему см. в кн.: Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 49—157, 381—386.

Основной объем «Конспекта...» составляют выписки из трактатов французских эстетиков XVIII в., посвященные жанрам эпической поэмы и трагедии: именно эта цитадель классицизма становится объектом пристального анализа Жуковского, обнаруживая истинный, органический интерес «лирика по преимуществу» (Г. А. Гуковский) к эпосу, драме и театру.

Проблемы теории драмы поднимаются в основном в специальном разделе «Конспекта...». Кроме того, размышления о драматических характерах, страсти и действии часто возникают в примечаниях поэта к разделу «Эпическая поэма». Таким образом, кроме самого текста выписок из французских эстетических трактатов в переводе Жуковского, в «Конспекте...» насчитывается 24 собственных примечания поэта, излагающих его оригинальные взгляды на проблемы теории драмы. Поскольку эти замечания не объединены какой-либо внешней связью, попытаемся в самом общем виде сформулировать их содержание:

1. О воспитательной цели и действии комедии (52).
2. О пружинах трагического действия (52—53).
3. О драматических характерах (53).
- 4—5. Сравнение трагедии и эпоса (57—58; 62—63).
6. О развязке трагедии (83—84).
7. О комических характерах и комической фабуле (91—92).
8. Анализ трагедии Шекспира «Макбет» (101—104).
9. Психология восприятия трагедии (110—111).
10. О ролях наперсников (115).
11. Что предпочтительнее для трагедии: возвышенность или страсть (119—120).
12. О характерах сумасшедших в трагедии (123—126).
13. В каких случаях допускается убийство на сцене (135—136).
14. Универсальность восприятия трагического действия (136—137).
15. О сопереживании зрителя (137).
16. Сценическая благопристойность (137—138).
17. Зрелище театральное, спектакль (138—140).
18. О родах трагедии (140—141).
19. О пантомиме и игре актеров (141).

20. Об актах (141—142).

21. Театр как развлечение. Нравственная польза театра (142—144).

22. О нравственно-эстетическом воздействии театрального зрелища (145—147).

23. О развлекательном назначении зрелища и его воспитательном значении (147—150).

24. О причинах приятности сценических впечатлений (150—156)⁴.

Уже один этот перечень дает основания для некоторых заключений.

В частности, очевидно, что автор примечаний так или иначе касается коренных вопросов теории драмы: проблем драматического характера, страсти, действия, сценичности драмы, нравственно-эстетической и воспитательной функции театрального искусства. Но для нас важно выяснить, с каких позиций решает их поэт? Ведь из конспектируемых им в разделе «Драма» трудов «Лицей» Лагарпа традиционно и справедливо считается памятником литературной теории французского классицизма, а в «Письме к д'Аламберу о театре» Ж.-Ж. Руссо исследуется не драма как литературный род, но театр, как общественное явление⁵.

«Конспект...» создавался в 1805—1811 гг., причем раздел «Драма», последний по положению в рукописи, безусловно относится к концу этого периода, т. е. к 1809—1811 гг. К этому времени Жуковский стал уже признанным вождем зарождающегося русского романтизма⁶. В какой степени соответствия литературной

⁴ Нумерация дается по порядку расположения примечаний в «Конспекте...» без учета тех, которые посвящены проблемам других литературных родов. Формулировка названий моя. Цифры в скобках указывают на соответствующие страницы по изд. (Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985), в котором опубликованы и откомментированы разделы «Конспекта...», «Эпическая поэма» и «Драма».

⁵ Подробно о месте этих эстетических трактатов в самообразовании Жуковского см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск. 1984. Ч. 2 С. 75—96. 316—336.

⁶ «Деятельность Жуковского в качестве романтика начинается приблизительно с 1808 г., когда он напечатал свою первую романтическую балладу «Людмила» и возглавил журнал «Вестник Европы», в котором попытался сформулировать свои эстетические

практике находится теория поэта? Ответ на эти вопросы прояснит не только один из источников интереса Жуковского к драме, но и стимулы его собственных опытов в драматическом роде.

Предварительное направление ответов на эти вопросы дает уже приведенный выше перечень. Ни в одном из примечаний Жуковский не поднимает традиционных для пиитик классицизма проблем правдоподобия драмы, трех единств, нигде не пытается вывести законы драмы из законов разума и здравого смысла, несмотря на то, что объектом его изучения является классицистическая теория литературы. Приходится предположить, что ее штудирование стало не переменным условием эстетического оттапливания: систематический характер самообразования Жуковского в этот период исключал обращение к «фрагментам» романтической эстетики, находившейся в стадии становления, а литературная теория классицизма обладала уже целостностью и завершенностью именно как эстетическая система.

Своеобразие изначальной эстетической позиции русского поэта определяется и тем, какой именно трактат избран им в качестве фундаментальной основы для собственных размышлений⁷. Хотя о драме писали решительно все западноевропейские теоретики, изученные Жуковским в пору самообразования (Буало, Батте, Мармонтель, Арно, Эшенбург, Энгель, Гарве), но объектом его внимания стал в первую очередь «Лицей» Лагарпа в тех его частях, которые посвящены теории драмы⁸. Это вполне понятно: именно в этой области

принципы» (Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972. С. 82).

⁷ Система учебного чтения и конспектирования, разработанная Жуковским, предполагала опору на один основной образец в каждой отрасли знания: «Во всякой науке взять за образец одного автора, которого дополнять или опровергать другими» (Резанов В. И. Указ. соч. С. 251). Безусловно, в области драмы таким образцом стал для Жуковского трактат Лагарпа.

⁸ Об отношении Жуковского к трактату Лагарпа и роли «Лицея» в его самообразовании см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 75—96. Характер конспектирования «Лицея» в разделе «Драма» свидетельствует об определенной степени согласия русского поэта с положениями Лагарпа: обширный конспект сопровождается всего четырьмя примечаниями, не содер-

Лагарп не был ортодоксальным классицистом, поскольку явился апологетом и теоретиком театра Вольтера — реформатора, хотя и умеренного — канонической трагедии классицизма⁹.

Вероятно, «Лицей» Лагарпа привлек внимание Жуковского не только тем, что в его рассуждениях о драме элементы теории совместились с эмпирическим анализом, мастером которого Лагарп считался. (Ср. отзыв Пушкина в стихотворении «Городок»: «Хоть страшно стихоткачу Лагарпа видеть вкус, Но часто, признаюсь, Над ним я время трачу»¹⁰. Ср. также отзыв Жуковского о Лагарпе, где подчеркивается именно мастерство последнего в конкретном анализе — симптоматично, что это именно драма: «Лагарп посредственный трагик; но кому лучше его известна теория драматического искусства? И его примечания на трагедии Расина и Корнеля не лучше ли несравненно тех примечаний, которые Корнель, сей несравненный трагик, написал на собственные свои трагедии?»¹¹). Очевидно, что для Жуковского принципиальной ценностью обладало и то обстоятельство, что в драматургической части «Лицея» («Театр Вольтера») отразились сдвиги в эстетическом мышлении, которые были характерны для конца XVIII в. и явились результатом распада классицистической теории под влиянием новых принципов в искусстве, сентименталистских и романтических¹².

жащими принципиальной полемики. Примером полемического конспекта могут служить выписки из «Письма к д'Аламберу о театре» Ж.-Ж. Руссо, где текст полемических примечаний в несколько раз превышает объем выписок-переводов.

⁹ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 308—311.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Л., 1937. Т. 1. С. 99. В дальнейшем все тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома — римской, страницы — арабской цифрой в скобках после цитаты.

¹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т./Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 9. С. 98. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома — римской, страницы — арабской цифрой в скобках после цитаты. Особые случаи цитации текстов Жуковского оговариваются.

¹² «Эстетические взгляды Жуковского складывались под воздействием того направления в эстетической мысли, для которого было характерно известное смешение рационалистических и метафизических представлений эстетики XVIII в. с новыми тенденция-

В частности, это проявилось в новом осмыслении природы эстетического воздействия искусства, в выработке новых критериев оценки литературного произведения. Материалы «Конспекта...» в его «ученической» части свидетельствуют о том, что Жуковский особенно охотно и подробно выписывает такие рассуждения Лагарпа, в которых очевидна ориентация последнего не на разум, а на эмоцию воспринимающей стороны. Вот лишь некоторые примеры:

«Есть ли те трагедии, в которых действует любовь, неоспоримо трогательней и привлекательней, то напротив такие, в которых главный предмет составляют великие происшествия и великие исторические лица, больше поддерживают возвышенность трагедии и сохраняют ей одну из главных ее принадлежностей, то есть способность соединять возвышенность с самыми сильными чувствами и движениями сердца. Говорю чувствами, потому что трогать есть первое правило всякого рода»¹³; «Драматический поэт, нашедши настоящую дорогу к сердцу, не должен сбиваться с нее ни на минуту. Зритель не требует рассеяния; поразив его в одно место, продолжай раздражать беспрестанно рану; не давай ему опомниться» (130).

Жуковский не просто выписывает отдельные положения Лагарпа, переводя их близко к тексту: то, что критик говорит о конкретных трагедиях, автор «Конспекта...» воспринимает как закон драмы вообще и придает своим выпискам именно этот вид общеэстетической закономерности, опуская все упоминания названий. Так, уже в самих выписках Жуковского возникает проблема эстетического воздействия искусства, вопрос о природе которого решается русским поэтом вполне оригинально. Уже в самом начале «Конспекта...» возника-

ми, идущими навстречу тому перевороту в эстетическом сознании общества, которое принес зарождающийся романтизм» (Иезуито-ва Р. В. Вст. статья к разделу «В. А. Жуковский»//История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969. Т. 4. Полудом 1. С. 62).

¹³ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 128. В дальнейшем текст «Конспекта...» везде цитируется по этому изданию с указанием страницы арабской цифрой в скобках после цитаты. Случаи цитации неопубликованной части «Конспекта...» по рукописи оговариваются.

ет лапидарная формулировка, имеющая смысл своеобразного эстетического сгедо, вполне отстоявшегося и обдуманного: «Оселок всякого произведения есть его действие на душу; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно» (65). Таким образом, критерий эмоционального восприятия становится для русского романтика первым и важнейшим при оценке произведения искусства. Его драматургическая теория вполне последовательно развивает эту первоначальную посылку. И со всей наглядностью коренная перестройка рациональной теории классицизма обнаруживается в собственных примечаниях поэта.

Поскольку примечания Жуковского, помеченные в рукописи «Конспекта...» нотабене, возникали по ходу чтения как согласие или полемика с прочитанным, они лишены формальной системности и законченности. Но это не означает бессвязности примечаний поэта. Уже из их списка очевидно, что наибольшее внимание Жуковского уделено проблемам драматического характера и страсти, драматического действия и нравственной пользе театра, то есть коренным вопросам теории драмы.

Проблеме характера посвящены пять примечаний (3, 5, 6, 8, 10 по нашему списку). Они, конечно, неравноценны по своей эстетической значимости, но не противоречивы и свидетельствуют о том, что Жуковский, усваивая даже не ортодоксальную классицистическую теорию драмы, изначально расходился с ней в очень существенных моментах. И главной предпосылкой своеобразия драматургической эстетики русского поэта стало переосмысление природы эстетического воздействия искусства как эмоциональной силы, в отличие от ее рационалистического толкования в эстетике классицизма.

Хотя собственные взгляды Жуковского находятся еще в стадии становления, романтическая природа его эстетики обнаруживается прежде всего в понимании сущности драматического характера. «Смешанные характеры, то есть такие, в которых слабости соединены с великими качествами, — замечает автор «Конспекта...», — суть самые интересные на сцене». И, развивая это положение, добавляет: «Человек, который делает

добро без страсти, по одним чистым расчетам ума, озаренного добродетелью, <...> есть существо особенное, которое тем самым не может нравиться на театре, что оно слишком спокойно и отдалено от людей. Страстный человек более чувствует, следственно выражается и действует живее и тем самым привлекает. Итак, должно представлять на театре натуру необыкновенную, но все натуру человеческую, то есть смешанную с слабостями и страстям подверженную. <...> В противном случае мы изобразим или божество <...> или выведем на сцену говоруна с прекрасными моральными фразами, более приличными трактату нежели трагедии, следственно, усыпим или охладим зрителя, пришедшего чувствовать и трогаться» (53; выделено мною. — О.Л.).

Традиционное, идущее от поэтики Аристотеля понимание трагического характера как смеси силы и слабости¹⁴ рассматривается с принципиально новой точки зрения. Для Жуковского важна прежде всего сложность драматического характера, которая является главной пружиной развития, фактором, способным обеспечить движение страсти. Метафизическая разобщенность доброго и злого начал характера в аристотелевской «Поэтике» и «метод аналитического исследования отдельно взятых и определенным образом классифицированных явлений природы человеческой»¹⁵, присущий классицизму, уступает место сложному, динамичному в своей сути и притом целостному характеру. Качество этого характера в понимании Жуковского тоже серьезно отличается от классицистического.

Метафизическая и статичная в своей основе «произвольная и неизменная комбинация отдельных свойств и способностей человеческой природы»¹⁶ заменяется сложным и, что принципиально важно, развивающимся

¹⁴ Ср.: «Остается среднее между этими [крайностями]: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастии <...>». Аристотель. Поэтика. 1453a7. Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 131.

¹⁵ Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 8.

¹⁶ Там же. С. 14.

единством: «Сильная страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии: хотя увлекаться страстию есть быть в некотором смысле слабым, но сия слабость и сила, которая над нею торжествует, заключены в одной душе; одна напоминает о другой; человек, волнуемый необыкновенною страстию, способен иметь и необыкновенную силу духа. Мы любим чувствовать с ним одно, потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен» (110).

Такое понимание драматического характера находится, на наш взгляд, в теснейшей связи с новым пониманием природы эстетического воздействия драмы: с одной стороны, идея эмоционального воздействия искусства закономерно требует изображения сложной борьбы страстей, с другой — подобное изображение неминуемо вызывает эмоциональную реакцию¹⁷.

Характерно, что с позиций понимания природы эстетического воздействия драмы как эмоциональной Жуковский категорически отвергает «возвышенность» героя: по его мнению, она идет от рассудка (по «чистым расчетам ума»), следовательно, неспособна доставить эстетическое наслаждение зрителю, «пришедшему чувствовать и трогаться». Понимание страсти, которую русский поэт считает «пружиной трагедии», тоже отличается от классицистического. Если для французских драматургов-классицистов страсть была слабостью и виной, а чувство долга — силой трагического героя, то для Жуковского страсть — «в некотором смысле сила» (111): она является показателем масшта-

¹⁷ Точно в такой же взаимообусловленности находится и классицистическая концепция характера с классицистическим пониманием природы эстетического воздействия искусства. Рационалистический, аналитический способ изображения диктовал метафизическую разобщенность качеств одного характера (причем последний понимался как всеобщий психологический тип); это закономерно заставляло работать прежде всего интеллектуальные способности зрителей. Отсюда апология рассудка в трудах теоретиков классицистической драмы:

Но сцена требует и правды, и ума.

Законы логики в театре очень жестки.

(Буало Н. Поэтическое искусство//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 434).

ба человеческой личности, способности человека к не заурядным чувствам¹⁸. Именно поэтому наряду с характером страсть становится одной из основных категорий драматургической эстетики Жуковского, причем своеобразие их трактовки определено тоже отталкиванием от литературной теории классицизма.

Очевидно, что категории характера и страсти находятся у Жуковского в определенном соподчинении. Страсть понимается поэтом двояко: как свойство характера («Человек с великим характером, с сильною страстию, в борьбе с несчастиями, от страсти его или от обстоятельств происходящими, — вот содержание всякой трагедии» (102) и как условие развития драматического действия: «<...> страсть так разнообразна в своих действиях и явлениях, представляется в стольких видах, в столь многообразных положениях, действует на душу постепенно и всегда живо, не утомляет ее, потому что всегда неодинакова, следовательно, всегда нова <...> высота страсти может оживить целую трагедию, ибо сии переходы из одного положения в другое, неразлучные с сильною страстию, суть душа трагедии» (119).

Такое понимание страсти Жуковским позволяет предположить, что понятие страсти в терминологии эстетической системы поэта обозначает главное качество драматического характера, без которого он не может существовать как драматический — его конфликтность, «потенциальную способность к выдвиганию и отстаиванию в борьбе своей жизненной позиции, своих устрем-

¹⁸ Здесь важно еще раз подчеркнуть: несмотря на то, что страсть и чувство не отвергались, а более того, поощрялись классицистами в качестве объектов художественного изображения, все-таки понимание страсти и в особенности понимание специфики эстетического восприятия искусства было сугубо рациональным: «Если страсть и должна быть предметом художественного изображения в драме, и, более того, вызывать определенные чувства в публике, это отнюдь не означает, что сила эмоции или характер ее определяют эстетическую ценность произведения, в частности, драматического. Только разум способен оценить красоту художественного замысла и изящество его воплощения». (Аникст А. А. Указ. соч. С. 258). «Эмоциональный, чувственный элемент в поэзии вовсе не отвергается, а напротив того, всячески акцентируется. Но он сам должен быть разумным, то есть не противоречить требованиям здравого смысла» (Купрянова Е. Н. Указ. соч. С. 40).

лений»¹⁹. Хотя слово «конфликт» ни разу не употреблено ни в примечаниях к «Конспекту...», ни в статьях Жуковского, категория конфликта имплицитно присутствует в драматургической теории поэта, выражаясь через его понимание страсти.

И еще одно свойство драматургической категории страсти в понимании Жуковского необходимо отметить, как принципиальное достижение его эстетической теории. Страсть для поэта — изначально динамичное в своей сути понятие. Разнообразие проявлений страсти обеспечивает как ее собственную динамику, так и динамику характера. Дискретность выражений страсти, ее всплесков в трагедии классицизма заменяется в полном смысле слова процессом — в этом отношении чрезвычайно значимы слова-понятия «постоянный» и «постепенный», излюбленные у Жуковского-теоретика драмы. Постоянство и постепенность перехода из одного положения в другое — эквивалент понятия психологической процессуальности драмы — обеспечиваются динамикой страсти. Так, категория страсти становится связующим звеном между двумя фундаментальными опорами драмы — характером и действием. Для Жуковского они настолько тесно сопряжены, что действие драмы он видит именно в движении и самовыявлении характера.

Категория драматического действия, как исконно присущая драматическому роду и составляющая его специфику, закономерно возникает в эстетике Жуковского (прим. 1, 2, 6, 9, 12, 13-е по нашему списку): «переходы из одного положения в другое суть душа трагедии», «трагедия поддерживается одним действием, одним изменением положений, происходящим меньше от обстоятельств, нежели от самих страстей и характеров» (124). Таким образом, единственным и необходимым условием драматического действия поэт считает драматический характер, способный к движению и изменению, иными словами, внутренне конфликтный. Статичные и неизменные свойства характера, столь распространенные в драматургии классицизма, отвергают

¹⁹ Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт, композиция, сценическая жизнь. Л., 1969. С. 42.

ся Жуковским: «<...> возвышенность не может иметь сих изменяющихся положений, она всегда на одном месте, иначе не могла бы быть возвышенностью» (119). Поэтому драматическое действие в понимании Жуковского качественно отличается от действия в эстетике классицизма. Если «классицистическая трагедия — не драма действия, а драма разговоров; поэта-классициста интересует не факт, а анализ, непосредственно формулируемый в слове»²⁰, то в трактовке Жуковского действие становится необходимым имманентным свойством драмы, которое обусловлено процессуальностью выявления страсти, ее «постоянным» и «постепенным» развертыванием. Такое соотношение характера, страсти и действия не было известно нормативным эстетикам XVIII в.: «<...> ни классицисты, ни просветители не владели секретом развития действия через раскрытие характера героя»²¹.

Но этим не исчерпывается оригинальность понимания Жуковским категории драматического действия. Ее анализ осложняется тем, что поэт употребляет одно слово — «действие», обозначая им не только драматургическую категорию, но и категорию эстетического воздействия, восприятия, причем очевидно, что в этом слове для него синтезируются оба значения: «Трагедия требует не одного происшествия, но целого действия, которое подало случай, которое произвело сие происшествие; следовательно, страстей, которые одни могут иметь на сцене человечества и Мельпомены трагические действия» (135—136). Действие как эстетическая категория драмы неотделимо для Жуковского от эстетического воздействия, эмоционального восприятия искусства или, говоря словами самого поэта, «действия на сердце» (103—104)²².

²⁰ Жуковский Г. А. Драматическое искусство в России XVIII в. // Классики русской драмы. М.; Л., 1940. С. 16.

²¹ Горбунова Е. Н. Вопросы теории романтической драмы. М., 1963. С. 68.

²² Очень характерно, что Жуковский, подчеркивая эмоциональную природу эстетического восприятия, употребляет именно слово «сердце», хотя излюбленным для обозначения духовной жизни человека было у него слово «душа». Душа (esprit; см.: Купреянова Е. Н. Указ. соч. С. 40) — это единство ума и сердца, синтез рационального и эмоционального, тогда как сердце — это эмоция,

Механизм эстетического восприятия (действия) трагедии Жуковский объясняет стремлением к сильному переживанию, которое становится показателем эмоциональной культуры человека: «Страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии <...>. Мы любим чувствовать с ним (героем трагедии. — *О.Л.*) одно, потому что желаем иметь в себе некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен» (110).

Принцип сопереживания как неперменной основы эстетического наслаждения наиболее четко сформулирован поэтом в специальном примечании (15-е в нашем списке), в котором емко и лаконично обобщаются отдельные определения как действия трагедии, так и природы ее эстетического воздействия, разбросанные по всем примечаниям: «Трагедия делает для нас ужас и сожаление приятными — вот ее цель; следовательно, она должна наполнять наше сердце всеми чувствами, которые наполняют сердца героев, ею представляемых: в таком только случае ужас ее может быть для нас приятен и не так возмутителен; мы забываем звание зрителей, следовательно будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до которых страсть доводит действующих перед нами и которые показались бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть холодными, не пристрастными зрителями, когда бы мы могли быть только зрителями» (137; подчеркнуто Жуковским. — *О.Л.*).

Таким образом, драматическое действие трактуется Жуковским расширительно: это не только драматургическая категория, но и тот эмоциональный отклик, который драма как произведение искусства рождает в сердце зрителя. Сами по себе эти компоненты не новы: они являются достоянием теории драмы, начиная с Аристотеля (его учение о перипетии и катарсисе). Но принципиально важно то, что в понимании Жуковского

свободная от рассудочного контроля. Таким образом, смысл слова «душа» в эстетической терминологии Жуковского отличается от его эмоционального смысла в его поэзии (об этом см.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 121—122).

они синтезируются в единую категорию драматического действия: в этом видна ориентация на искусство, апеллирующее прежде всего к чувству, а не к разуму. И в этой связи возникает еще одна важная проблема драматургической эстетики, в решении которой Жуковским обнаруживается вся глубина его отхода от нормативности классицизма. Это проблема нравственной пользы театра как общественного явления.

Эстетики классицистической школы особенно охотно оперировали рациональными категориями именно в связи с обоснованием нравственной пользы театра. Краеугольным камнем литературной теории классицизма было положение о театре как искусстве прямого дидактического воздействия, как «училище нравственности». Жуковский не отказывается от мысли о дидактических функциях театра. Но в его эстетике проблема характерным образом видоизменяется — и здесь основой своеобразия его драматургической теории вновь становится коренное положение его оригинальной эстетики, понимание природы эстетического впечатления как эмоциональной.

Нравственная функция театра осуществляется, по Жуковскому, не в прямом дидактическом влиянии театрального зрелища на умы зрителей, а опосредствованно, через эстетическое наслаждение этим зрелищем. Эта новаторская идея, высказанная уже в самом начале «Конспекта...» применительно к искусству вообще, конкретизируется по отношению к искусству театра в заключительной части «Конспекта...», в последних четырех примечаниях к разделу «Драма», который завершается полемическим конспектом «Письма к д'Аламберу о театре» Ж.-Ж. Руссо.

На протяжении всех четырех примечаний Жуковский полемизирует с мнением Руссо о развращающем влиянии театра, которое французский мыслитель усматривает в изображении порока на сцене, в гибели добродетельных героев. Согласно Жуковскому добродетель торжествует всегда, даже в том случае, если гибнет ее носитель, потому что она представлена привлекательной и вызывает сочувствие зрителя. Опираясь на непогрешимость естественного нравственного чувства, Жуковский бесконечно далек от идеи прямого поучения со сцены:

«Нельзя сравнивать действие театральной пьесы с действием проповеди <...>. Всегда то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждении рассудка» (150). Таким образом, свою просветительскую функцию театр осуществляет в процессе воспитания нравственного чувства и эмоциональной культуры:» <...> 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, ясною 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! Вот выгода, вот мораль театральная!» (151). И особенно наглядна эта ориентация на чувство как на критерий художественности, новаторская по своей природе, в сопоставлении с мнением наиболее радикального из всех драматургов XVIII в. — Вольтера. Даже он, решительно отдавший предпочтение страсти перед чувством долга как объектом изображения в трагедии, считал, что «<...> подлинная трагедия — школа добродетели, и единственное различие между облагороженным театром и трактатами морали состоит в том, что в театре поучение всецело выражается в действии, что там оно занимательно и предстает украшенным чарами искусства»²³.

До сих пор мы говорили лишь об отталкивании Жуковского от основных положений эстетики классицизма в том, что касается основных категорий эстетики драмы: характера, действия и нравственной пользы театра. Однако романтическая природа его теоретических взглядов подтверждается не только негативно — через отталкивание от классицизма, но и позитивно — через сближение с формирующейся эстетикой романтизма.

Прежде всего, очевидно, что психологический пафос теории драмы Жуковского, намного опередив находившуюся в стадии зарождения русскую драматургическую эстетику 1800—1810-х гг.,²⁴ органично вписывается в за-

²³ Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 117.

²⁴ Теоретические труды первого десятилетия XIX в. в России были в основном переводными. Отдельные моменты драматургической теории формировались в русской театральной критике, но

падноевропейский эстетический контекст. В конце XVIII в. «в критике и в теории драмы выдвинулась проблема характера, и это существенно меняло направление теоретической и критической мысли. Вопрос об изображении характера в драме становится одним из центральных в теории. <...> если теория и дошла до признания важности характера в драме, притом — значения характера для композиционной структуры драмы, то практически драматургия XVIII в. еще не решила ее»²⁵. В русской литературе проблема драматического характера приобрела особенную актуальность в 1830-е гг., во вторичной романтической драме, и теоретические взгляды Жуковского не потеряли своего значения и в этот период.

Что же касается ориентации Жуковского на эмоцию как основу эстетического восприятия, идеи опосредствованного эмоцией нравственного воздействия театра, то здесь очевидно сближение формулировок и мыслей русского поэта с краеугольным тезисом романтизма вообще, кантовской теорией «незаинтересованного наслаждения», которая легла в основу «Писем об эстетическом воспитании» Шиллера. Любопытно также и то, что почти через 30 лет после Жуковского мысль об эстетическом наслаждении как единственном способе воспитания зрителя, и почти теми же словами, сформули-

для нее наиболее важными были проблемы демократизации русского театра и преодоления переводного репертуара (Об этом см.: Кряжмская И. А. Из истории русской театральной критики. XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 217). Жуковский этих проблем не касается. Выработка собственных теоретико-эстетических взглядов подведет его к осознанию общего источника этих проблем — отсутствия национальной драматургической традиции. Насколько теория психологической драмы Жуковского отличалась от взглядов его современников, видно хотя бы из сравнения его теории характера и страсти с тем определением жанра трагедии, которое дано было в 1817 (!) г. корифеем передовой русской эстетики того времени А. Ф. Мерзляковым: «Первый долг сочинителя есть выбор действия или происшествия <...> Происшествие заимствуется из природы нравственной и физической. Что такое драма, как не движение, взятое на пути нашей жизни, перелом состояния, судьбы нашей, низвергающей нас с высоты счастья в глубину бедствия или в самый гроб?» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 1. М., 1974. С. 125).

²⁵ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 302—303.

рует автор манифеста романтической драмы — Виктор Гюго: «<...> менее всякого другого мы приверженцы прямой полезности искусства. Драма <...> может все потерять, сделавшись непосредственным проводником трех или четырех таких или других истин, полемическим полем партий», «<...> пользуясь вниманием толпы, изъяснять ей так, чтобы она и не догадывалась об этом, изъяснить сквозь наслаждение зрелищем, несколько великих общественных, нравственных, философских истин <...> — вот, по мнению нашему, истинная полезность поэтическая, <...> истинное участие искусства в деле общечеловеческой ответственности»²⁶.

Таким образом, в «Конспекте...», составлявшемся на протяжении 1805—1811 гг., закладывались основы романтической эстетики и теории драмы Жуковского. Внимание поэта к подвижности, текучести духовной жизни человека, психологизм, изначально присущий его творческому методу, обусловили выдвигание в центр его драматургической теории двух главных категорий: характера и психологии зрительского восприятия. Роль связующего звена между ними играет категория драматического действия в том специфическом двойном понимании, какое придано ей в эстетике Жуковского. Такое соотношение характера и действия должно было привести (и привело, как это будет видно впоследствии) к созданию психологической драмы и укоренению ее в национальной драматургической традиции.

2. Театральные рецензии и жанровые эксперименты 1800—1810-х гг.

Годы завершения работы над «Конспектом по истории литературы и критики» (1809—1811) были временем наиболее активной деятельности Жуковского в русской журналистике: в эти годы поэт не только редактировал журнал «Вестник Европы», не только печатал в нем свои стихи и прозу, но и был его ведущим литературным и театральным критиком. Четырнадцать крити-

²⁶ Об изящных искусствах и современной драме. (Из В. Гюго). Телескоп. 1835. Ч. 25. С. 330, 335—336.

ческих статей, опубликованных им за эти годы в «Вестнике Европы», — претворение теоретических посылок никогда не публиковавшегося «Конспекта...» в плоть конкретного литературно-критического анализа²⁷.

В комплексе этих работ, касающихся важнейших вопросов литературной теории, отразились общеэстетические взгляды Жуковского. И о том, что интерес к драме и театру был органичной и важной частью эстетики поэта, свидетельствуют четыре статьи, в которых он поднимает коренные проблемы этой отрасли искусства: «Московские записки» (1809) посвящены вопросам актерского мастерства и сценической интерпретации пьесы; «Радамист и Зенобия» (1810) — драматургическому переводу; «Электра и Орест» (1811) — драматургическому подражанию; наконец, в переводе эссе Д. Юма «Рассуждение о трагедии» (1811) анализируются закономерности зрительского восприятия пьесы и дается психологическое обоснование ее эмоционального воздействия.

Главное, что характеризует все эти статьи, — единство методологического подхода к материалу, объекту критико-литературной интерпретации. Искусство театра для Жуковского и его современников обладало особой семантикой и в каком-то смысле символизировало искусство вообще: «<...> театральность была в высшей степени присуща этой эпохе. Сценическое искусство приобрело тогда новый смысл и новую популярность как метод сгущенного изображения чувств»²⁸. Отсюда

²⁷ Место и значение статей периода «Вестника Европы» в творческой эволюции Жуковского определяются однозначно: «Началом выработки самостоятельной эстетической платформы следует считать годы, когда Жуковский редактировал журнал «Вестник Европы». В это время он выступает с важнейшими, носящими программный характер статьями». (История эстетики. Т. 4, полутом 1. М., 1966. С. 62). В истории русской эстетической мысли статьи Жуковского тоже сыграли значительную роль: «С помощью «Вестника Европы» Жуковский тихо и незаметно произвел в 1808—1809 гг. переворот в русской литературе». (Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы. М., 1977. С. 115. См. также: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 71—75; Жуковский В. А. Эстетика М., 1985. С. 21—29).

²⁸ Эйхенбаум Б. М. С. П. Жихарев и его дневники//Жихарев С. П. Записки современника. М., 1955. С. 657.

преимущественное внимание Жуковского в его театральных статьях к переживаниям героя трагедии и сопереживанию зрителя.

В атмосфере этой особенной театральной экзальтации эпохи подлинной кульминацией стали гастроли актрисы Жорж Веймер (1786—1867), королевы французского классицистического театра²⁹. Цикл рецензий Жуковского «Московские записки» родился в горниле бурной полемики, вспыхнувшей в русской журналистике 1809—1810 гг. по поводу первых появлений Жорж на русской сцене³⁰.

В центре полемики оказались классицистический (Жорж) и романтический (Е. Семенова) способы существования на сцене. Перед русским театром, в момент соревнования двух великих актрис, лежали два возможных пути развития: путь профессионализации отточенного до механистичности мастерства Жорж и глубоко эмоциональная, насыщенная переживанием и вызывающая сопереживание игра Семеновой, иными словами, путь изображения чувства и его переживания. Характерно, что Жуковский в своих рецензиях как бы «подтягивает» трагедию классицизма к требованиям психологического искусства, ища в игре Жорж не пищи для ума, как это делали другие участники полемики, а впечатлений для души и сердца.

Единственный из всех писавших о Жорж критиков, он соединяет в своих статьях литературно-критический и театроведческий аспекты оценки. Он судит об искус-

²⁹ Гастроли Жорж в России в 1808—1812 гг. (и особенно ее дебют зимой 1809 г. в Москве) были событием огромного культурного значения. «Жорж <...> создала эпоху в жизни русского искусства как тем вниманием, которое она привлекла к себе, так и тем влиянием, которое она имела на судьбу нашей сцены». (Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 63). Современники воспринимали гастроли Жорж как явление национальной культуры, поскольку именно в период ее пребывания в России окончательно сформировалось дарование Е. С. Семеновой, вступившей в соревнование со знаменитой французской актрисой в 1812 г. и вышедшей из этого творческого поединка победительницей.

³⁰ Эта полемика развернулась в основном на страницах трех изданий: «Вестник Европы», «Аглая» и «Журнал драматический». Подробную сводку журнальных материалов и их анализ см.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Указ. соч. С. 63—80.

стве актрисы не только с точки зрения ее мастерства, но и с точки зрения того литературного материала, который дает драматургия. Это избавляет Жуковского от однозначности оценки: в приемах Жорж русский поэт видит соответствие ее способа существования на сцене исходному материалу классицистической трагедии. А психологическая природа классицистического конфликта дает ему бесспорное основание переосмыслить репертуар Жорж в категориях искусства настроения.

Композиция всех рецензий Жуковского однотипна: в первой части статьи исследуется специфика драматургического материала, во второй — адекватность воплощения центрального характера средствами сценического искусства. И здесь обнаруживается острота литературного и зрительского чутья, присущая критику и позволяющая ему выявить в каждой пьесе источники ее эмоционального воздействия на душу зрителя.

В трагедии Расина «Федра» — это, бесспорно, характер героини. Роль Федры Жуковский называет «оселком трагического таланта в актрисе», потому что «автор имел искусство <...> основать всю трагедию свою на одной сильной страсти, которой раскрытие, оттенки и изменения составляют единственно сущность его трагедии» (231)³¹. Во второй пьесе, в которой Жуковский видел Жорж, поэт отмечает существенную погрешность в мотивировке страсти: «Дидона» Лефрана де Помпийяна «скучна от начала и до конца» (242) потому, что героиня трагедии страстно любит недостойного ее любви человека: «Дидона могла бы тронуть зрителя, когда бы Эней и ему казался таким точно, каков он в глазах Дидоны; но зритель благодаря поэту не может разделять ослепления любовницы» (244). Характерно, что в этой статье Жуковский больше говорит о недостатках Жорж, чем о ее достоинствах. Так актерское мастерство, вернее, степень его проявления, оказывается в прямой зависимости от качества пьесы.

Наконец, третья трагедия — «Семирамида» Вольтера — должна, по мнению русского поэта, отличаться прежде всего безупречностью постановочных атрибу-

³¹ Здесь и далее текст статей Жуковского цитируется по: Жуковский В. А. Эстетика и критика, М., 1985 (с указанием соответствующей страницы в скобках).

тов: сила ее эмоционального воздействия зависит не столько от мастерства психологического развития страсти драматургом и актером, сколько от декорации и массовки:» <...> ни в одной трагедии сила впечатления не зависит так много от пышности зрелища и соответствия декораций воображению поэта и зрителя» (251). Атмосфера «страшной таинственности», «сверхестественности» происшествия и его «неизъяснимости», нагнетаемая Вольтером, заменяет, по мнению Жуковского, сочувствие героине трагедии.

Такое разнообразие драматургического материала, с которым имеет дело актриса, позволяет Жуковскому вникнуть в мельчайшие нюансы ее дарования и выявить оптимальные условия его полного проявления. Поэт определяет доминанту таланта Жорж как актрисы героического плана, особенно сильной в выражении «величия», «гордости», «негодования», «несчастья»; попутно он отмечает, что «нежность», «меланхолию страсти», «тихое чувство любви» или «смесь отчаяния с нежностью» Жорж «выражает менее счастливо». Так почти незаметно Жуковский создает целую шкалу человеческих страстей и состояний души, могущих быть выраженными средствами сценического искусства.

Критик предельно чуток к интонации, мимике и жесту актрисы, справедливо видя в них средство создания сценического образа. Не случайно у него больше, чем слова, говорят глаза: «глаза мутные, лишенные последнего блеска», «глаза прежде мрачные и совершенно потухшие», «глаза оживленные, блестящие» воссоздают гамму настроений и переходов от одного состояния к другому. И секрет особой эмоциональности в игре глаз и рук — психологическая тайна, недосказанность чувства, оставляющая простор зрительским ассоциациям, которые буквально переполняют рецензии Жуковского.

Когда же речь идет о словах, их звучании и смысле, Жуковский за одним словом, за одной модуляцией голоса слышит бездну душевных движений, видит «целое положение»: «Она говорит одно только слово *Ciel!* — но каким голосом и с каким видом? <...> голосом тихим, с видом сомнения и нерешительности, как будто стараясь проникнуть в то будущее, которое вдруг совершенно изменилось для нее, <...> но еще

не имея никакой ясной мысли и не позволяя себе оставаться на той, которая одна против воли в душе ее пробуждается» (239).

Характер, воплощаемый на сцене, Жуковский видит и воспринимает в постоянной динамике чувства. Главное, что занимает поэта — «постепенные» переходы от одного чувства к другому, психологическая мотивировка движений страсти, определяющих действие трагедии. И степень превосходства актерского дарования он соотносит со способностью актрисы воссоздать в действии характер, сотворенный драматургом в словах: «Что в стихотворце слог, то в актере телодвижения, голос, лицо, но знание натуры, воображение и чувство как в том, так и в другом должны быть почти одинаковы, с тою только разницею, что первый, будучи творцом, руководствует последнего, а сам не следует никому кроме одного изобретательного своего гения» (233)³². Сам творческий процесс создания характера, по Жуковскому, тождествен для драматурга и актера, так же, как тождественно то наслаждение, которое доставляется литературным произведением и спектаклем: и то и другое основано на чувстве и переживании.

Поэтому и здесь, в театральных рецензиях, «оселком» спектакля оказывается его «действие на душу»: «Мы определяем превосходство трагедии по тому впечатлению, которое она оставляет в нашей душе; <...> то же самое можно сказать и об игре трагического актера: если выходим из театра с душою растроганною и если это впечатление столь сильно, что оно несколько времени не оставляет нас и посреди рассеяния, то мы имеем право называть актера превосходным» (247).

³² Очевидна параллель этого сопоставления с широко известным сравнением оригинального автора и переводчика: «Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт — раздражитель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного <...>» (189; О басне и баснях Крылова). В этой связи интерес Жуковского к театру предстает совершенно органичным. Поэт рассматривает театральное искусство как своеобразную форму перевода — перевода литературного произведения на язык живого сценического действия. Поскольку перевод был одной из основных форм творчества Жуковского, его постоянный интерес к театру обретает внутреннюю закономерность и логичность.

Этот вывод шире театральной эстетики Жуковско-го: по сути, здесь речь идет о критериях оценки произведения искусства вообще, и характерно, что основой этой оценки оказывается субъективное впечатление души и сердца. Это — частный случай краеугольного принципа искусства настроения, создателем и теоретиком которого в русской литературе и эстетике был Жуковский³³.

Если «Московские записки» представляют собой анализ «сгущенного изображения чувств» и дают своеобразную шкалу психологических состояний и видов страсти, то в статьях «Радамист и Зенобия», «Электра и Орест» центральной является проблема драматического характера и его функций в структуре трагедии. Само слово «характер» более двадцати раз повторяется в тексте этих статей. Первым и главным залогом хорошего перевода Жуковский считает воссоздание трагического характера: «Ему (переводчику) надлежало изобразить характер Радамиста, одно из необычайных созданий природы, в котором все поражает, все сильно и все ужасно» (257). И далее: «<...> переводчик совсем не вошел в характер своего героя, <...> следовательно не исполнил одного из главных условий переводчика-трагика» (264).

Более того, критерием эстетического суждения о трагедии для Жуковского становится само качество драматического характера и его композиционная функция в трагедии. Давая в статье «Электра и Орест» краткий исторический очерк бытования древнегреческого сюжета в драматургии, оценивая трагедии на этот сюжет Эсхила, Софокла, Еврипида, Кребильона, Воль-

³³ Эту насыщенность рецензий Жуковского словами, передающими эмоциональные движения души, отметил в своих мемуарах П. А. Вяземский: «В этих беглых статьях он явился тонким и проницательным критиком; это просто живая передача сильных и глубоких впечатлений, проверенных образованным и опытным вкусом». (Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. 8. СПб., 1883. С. 253). Автор театроведческой работы о гастрольях Жорж К. Военский также подчеркивает эмоциональную основу оценок Жуковского: «Московские записки» Жуковского об игре Жорж — образец того, как нужно писать о театре, когда писатель действительно хочет передать все, что он чуткой душой сам пережил во время спектакля». (Военский К. Актриса Жорж в России//Исторический вестник. 1901. № 10. С. 247).

тера и Альфиери, Жуковский безусловно отдает пальму первенства тем драматургам, которые развивали драматическое действие не из происшествия, легшего в основу мифа, а из характера, как главного элемента драматической структуры: «Софокл, знакомый уже с истинною целию своего искусства, основал все действие своей трагедии на том высоком характере, который изобразил он в лице Электры» (267). «Вольтер в своем «Оресте», не думая переменять то, что было уже превосходно, то есть сохранив характер Электры во всей его силе и простоте, <...> обратил внимание на Клитемнестру и Эгиста» (268). «Зато он (Альфиери. — О. Л.) лучше всех предшественников своих изобразил Ореста; он дал ему то свирепое бешенство, ту сильную жажду мщения, которые одни составляют отличительную черту его характера» (268).

Таким образом, история драматургического сюжета в его разных временных интерпретациях становится для Жуковского историей постепенной психологической разработки трагических характеров, процессом наполнения их жизнью души и сердца, способностью вызывать сопереживание зрителя. Совершенно очевидно, что в классицистических подражаниях древним Жуковский ценит прежде всего отточенное мастерство в изображении психологии страсти — и в этом качестве драматурга-психолога выступают у него и Софокл, и Вольтер. Столь же очевидно и то, что уравниваться в каком бы то ни было отношении древнегреческий трагик и глава французского Просвещения могут только в восприятии третьего лица, самого Жуковского, видящего и ценящего в «чужом» прежде всего «свое», близкое собственной творческой индивидуальности внимание к духовной жизни человека³⁴.

³⁴ Со временем Жуковскому станет ясна ущербность французской классицистической характерологии. В Парижском дневнике 1827 г. есть запись, прямо связанная с размышлениями русского поэта о природе характера как категории драматического искусства: «В театре «Радамист и Зенобия». Трагедия теперь в упадке. Да в трагедиях французских и нельзя быть актером. Все дело состоит в декламации стихов, а не в изображении всего характера с его нюансами, ибо таких характеров нет в трагедиях французских. Как в баснях лев представляет мужество, тигр жестокость, лисица хитрость, так, например, Оросман, Ипполит, Орест представляют лю-

Своеобразным итогом теоретических размышлений русского поэта о драме и театре явился перевод эссе Д. Юма «Рассуждение о трагедии»³⁵, опубликованный в «Вестнике Европы» в 1811 г. Вслед за английским философом Жуковский размышляет о многозначности и сложности проявления человеческих чувств, механизме их сцепления в трагедии и о природе эстетического наслаждения. Так же, как и в «Московских записках» Жуковского, в эссе Юма дифференцируется само понятие страсти, причем Юм различает до десятка разных психологических состояний — ужаса, горести, печали, жалости, негодования, любви, ревности, стыда, принадлежащих трагедии.

Однако главное — это не просто градуирование шкалы психологических состояний, но сознание их теснейшей взаимосвязи. Сопряжение противоположных, казалось бы, эмоциональных аффектов, по Юму, обуславливает специфику эмоционального воздействия трагедии: «Единственная цель стихотворца — возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас; чем живее сии чувства, тем живее и само наслаждение» (273). Так Жуковский, солидаризируясь с английским мыслителем, подтверждает чужим опытом и взглядом собственные идеи, сформулированные еще в «Конспекте...». Эссе Юма оказалось созвучно русскому поэту своей последовательно развитой идеей текучести, подвижности и исключительной сложности эмоциональной жизни человека.

При том, что перевод Жуковского в целом точен, есть ряд характерных отступлений. Так, словами «душа» и «сердце» Жуковский, как правило, заменяет слово «ум», частое употребление которого у Юма являет собою своеобразный рецидив рационализма в эстетике. Кроме того, русский поэт самым фактом перевода вводит эссе Юма в свою стилистическую систему, насыщая текст эмоционально окрашенными словами, принадлежащими его поэтическому словарю: «печаль»,

бовь в разных видах; но характер человека тут не виден». (Жуковский В. А. Собр. соч. 7-е изд. СПб., 1887. Т. 6. С. 674—675.)

³⁵ О месте «Рассуждения о трагедии» в эстетическом наследии Д. Юма и в истории эстетической мысли см.: Вопросы литературы. 1967. № 2. С. 156—167.

«прелесть», «сладостный», «очарование», «неизъяснимый» и т. д. Тем самым стиль перевода приобретает повышенную по сравнению с подлинником эмоциональность, которая соответствует пафосу эстетической мысли поэта.

В театральные статьи Жуковского поднимаются все те же коренные проблемы теории драмы, которые нашли первоначальное осмысление в «Конспекте...», страсть, характер, эмоциональная природа эстетического воздействия драмы. И благодаря этой синхронности статей и «Конспекта...», тождеству разрабатываемых ими эстетических критериев основные завоевания эстетической мысли поэта не остались в его лаборатории. Они стали достоянием русской эстетической мысли. Более того, театральные рецензии Жуковского сформировали одну из продуктивных моделей этого жанра в русской критике. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить «Московские записки» со статьями Белинского об игре Мочалова. Таким образом, первый вклад Жуковского в историю русского театра, русской драматургии — его театральная эстетика.

Поэт-психолог постоянно живет в мыслителе. Искусство театра как «метод сгущенного выражения чувств» неизбежно не только привлекает Жуковского, вдохнувшего душу в русскую поэзию, но и выводит его на общеэстетические проблемы психологии творчества и психологии восприятия искусства. Не случайно все театральные статьи поэта шире своего конкретного материала: в них идет речь об искусстве вообще, о тайнах творчества и его глубоком эмоциональном влиянии на человека. В этом отношении критические статьи Жуковского основываются на огромном субстрате его поэзии настроения, дневниковых психологических этюдов, лабораторных эстетических штудий. Поэтому драматургическая эстетика и критика — основа вызревания романтической эстетики, теоретическое обоснование собственных творческих принципов, а драматургические эксперименты и опыты — важный этап в его художественном развитии.

Первое десятилетие литературной деятельности Жуковского характеризуется тесным переплетением теории и практики в его творчестве. Становящийся ро-

мантический метод поэта находит свое обоснование в его критико-эстетических работах; в свою очередь теоретические изыскания стимулируют творческие поиски.

В этом отношении драматургические опыты Жуковского не были исключением. Период работы над «Конспектом...» и сотрудничества в «Вестнике Европы» был и временем своеобразного «испытания» драматургических жанров, кристаллизации теоретических взглядов поэта на драму в определенной жанровой модели, наиболее близкой его творческой индивидуальности.

Начав свой путь драматурга как переводчик Коцебу, Жуковский к 1811 г. испробовал, по сути, все ведущие драматургические жанры: сентиментальную драму («Ложный стыд», из Коцебу; 1802 г.), волшебную оперу («Богатырь Алеша Попович или Страшные развалины», из Генслера; 1806 г.), трагедию классицизма («Серторий и Помпей», из Корнеля; 1806 г., «Филоклет», из Лагарпа; 1811 г.). Несколько за рамки указанного периода выходит еще один лабораторный опыт — комедия классицизма («Мещанин во дворянстве», из Мольера; 1818 г.). Характерно, что в этом перечне, наряду с законченными, но не вышедшими за пределы творческого эксперимента опытами есть фрагменты и наброски, также не ставшие достоянием литературного процесса эпохи, но имевшие существенное значение для становления поэтической индивидуальности Жуковского. Из этих творческих экспериментов, так же как из критико-эстетических работ, выясняется целенаправленность драматургических опытов Жуковского, постепенно формирующих новую жанровую модель драмы. В них же складывается устойчивая традиция взаимодействия подспудных драматургических интересов с ведущими формами творчества поэта. В 1800—1810-х гг. это взаимодействие драмы с лирическими жанрами.

Эта связь драмы и лирики обнаруживается в первом же из дошедших до нас драматургическом опыте поэта: переводе комедии Августа Коцебу «Ложный стыд» (1802). Жуковский вслед за автором называет свой перевод «комедией», однако этот жанровый подзаголовок употреблен в характерном для XVIII — начала XIX в. смысле и обозначает не более чем пьесу с благополучной развязкой. По сути же это типичный об-

разец «мещанской драмы», повествующей о высоких страстях и добродетелях «маленьких людей».

Драматургия Коцебу, вообще сентиментальная драма, в начале XIX в. воспринималась как «своего рода оппозиция господствующей культуре»³⁶, как выражение общей тенденции к демократизации театра, на путях которой виделось обновление русской драматургии. Неслучаен в этой связи «дотоле у нас неслыханный» успех произведений сентиментальных драматургов Н. И. Ильина и В. М. Федорова³⁷. В то же время «мещанская драма» как определенная жанровая модель обладала, бесспорно, огромной перспективой: именно она узаконила в умах современников принцип своеобразного жанрового синтеза, наделив «низких» героев комедии — людей третьего сословия — «высокими» добродетелями трагических героев. Тем самым она приблизила своих героев к зрителю и расширила область драматургического психологизма, открыв внутреннюю жизнь, духовный мир обыкновенного человека.

Это завоевание сентиментальной драмы обусловило обращение к ней Жуковского в самом начале его творческого пути в качестве переводчика и редактора переводов своих друзей: по свидетельству А. И. Тургенева, «почти весь театр Коцебу» появлялся в печати «с поправками Жуковского»³⁸.

В комедии «Ложный стыд», посвященной частной жизни, семейному быту простых людей, обнаруживаются возвышенное благородство и нравственная чистота советника Флаксланда и его приемной дочери Эммы, добродетель его молодой жены и поистине трагические высоты стойкости в несчастье матери Эммы, г-жи Моро, возвышающие этих третьесословных героев над пустопорожним аристократом Мальяком. Этой расстановке нравственных акцентов в высшей степени соответствует гуманистический пафос элегии «Сельское кладбище», которая в 1802 г. обозначила подлинный дебют Жуковского и направление его творчества:

³⁶ Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975.

С. 126.

³⁷ Там же. С. 128.

³⁸ Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники. М.; Л., 1964. С. 118; Русский архив. 1877. № 8. С. 487.

Быть может, пылью сей покрыт Гампен
надменный,
Защитник сограждан, тиранства смелый враг;
Иль кровию граждан Кромвель необагранный,
Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах
(I, 16).

Те же проблемы частного быта, что поднимаются в драме, в лирике вырастают до уровня бытийности, возводятся в поэтическое и философское достоинство. Так, этико-эстетическая общность сентиментальной драмы и лирики (переводы элегий из Грея, Гольдсмита, Томсона) формирует уже в раннем творчестве Жуковского закономерное взаимодействие этих родов.

В следующем крупном опыте, вольной русифицированной переделке немецкого зингшпиля Генслера-Мюллера «Чертова мельница» («Die Teufelsmühle»), который у Жуковского получил название «Богатырь Алеша Попович или Страшные развалины» (1806), русский поэт обращается к исключительно популярному в 1800-е гг. жанру волшебной оперы³⁹. И уже в этом произведении связь драмы с лирическими жанрами поднимается на более высокий уровень. От переключки отдельных мотивов или общего этического пафоса к эстетическому предварению, выявлению скрытой подоплеки своеобразия лирических жанров — так суммарно можно определить этот тип связи, характерный для всего творчества Жуковского 1800—1810-х гг.

Волшебная опера — один из самых «предромантических» жанров переходного периода литературного развития. Ее своеобразие определяется ее эстетической родственностью «готической» литературе, нагнетанием атмосферы ужаса и загадочности происшествий, вниманием к сказочным сюжетам и поэтике национального фольклора. Все это есть в зингшпиле Генслера, творчески обработанном Жуковским. «Богатырь Алеша Попович» создан поэтом в 1806 г.⁴⁰, т. е. именно в то время, когда детально разрабатываются принципы ли-

³⁹ Об этом жанре и причинах его популярности см.: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 281—300.

⁴⁰ Подробно о датировке и характере этого подражания Жуковского см.: Гозенпуд А. А. Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия. Л., 1967. (Тр. ЛГИТМиК. Вып. 2).

рического психологизма, и недалек тот момент, когда в системе жанров русского поэта появится «страшная» баллада, в которой миропорядок вздыблен: «и дрогнула земная ось» («Громобой»), а герой, отщепенец и грешник, отторгнут от мира людей и природы: «и грешник горьки слезы льет, всему он чужд в природе». И в этой же «страшной» балладе, как торжествующий голос гуманизма и освобождения от ужаса бытия, как победа над его хаосом, прозвучит тонкий юмор авторского повествования, снимающий подлинность аффекта балладного ужаса⁴¹. Это неповторимое сочетание, создающее особенную атмосферу баллад Жуковского, готовится в волшебной опере, в которой «<...> пестрая смесь мотивов готического романа, мелодрамы и фарса»⁴².

Напряженная таинственность событий, в которых принимает участие рыцарь-искупитель Алеша Попович, уравнивается комизмом его фарсового двойника, оруженосца Бармы, который постоянно попадает в нелепые ситуации из-за своей трусости и обжорства. Этический пафос темы отщепенца, разбойника Горюна и его жертв: жены Милолики и сына, рыцаря Калиты, страшного грешника, соседствует с сочными зарисовками быта гостиницы Силуяна и историей соединения любящей четы — Ольги и Провора, как своеобразным воплощением нравственной нормы. В «Алеше Поповиче» постоянно раздаются «удары грома», «земная ось дрожит» — так же, как это будет в балладах Жуковского: «как будто бы удар землетрясения», «и дрогнула земная ось». Имя одного из рыцарей волшебной оперы (Громобой) прямо ведет к герою «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев», а другой ее герой, Вадим, по своему нравственному облику и сюжетным функциям искупителя повторяет тип героя, впервые воплотившийся в образе Алеши Поповича. Таким образом, волшебная опера — это своеобразный пролог к балладному миру Жуковского. В ранних

⁴¹ Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 73. См. также: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 90—91.

⁴² Гозенпуд А. А. Театральные интересы В. А. Жуковского... С. 184.

драматургических опытах поэта формируется то интонационное разнообразие, тот принцип совмещения противоположных тональностей повествования, который будет присущ его балладам и особенно циклу стихотворений — эстетических манифестов 1818—1824 гг., в которых бытовое и бытийное начала не противостоят друг другу, но органически связаны и проявляются друг в друге.

Наиболее характерной тенденцией драматургических экспериментов Жуковского в эти ранние годы является его восприятие трагедии классицизма, отразившееся в его наследии двумя фрагментарными переводами: монолога Помпея из второго явления третьего действия трагедии Корнеля «Серторий» (1806—1807) и фрагмента первого действия трагедии Ж.-Ф. Лагарпа «Филоклет» (1811).

Показательна сама фрагментарность этих опытов в сравнении с полными переводами сентиментальной драмы и волшебной оперы, более современных и более перспективных для начала XIX в. жанров. Показательно, впрочем, и то, что, теоретически воздавая должное корифеям классицизма, Жуковский уже в ранних своих опытах относится к трагедии классицизма избирательно. Теоретическое преодоление нормативности классицистической эстетики сопровождалось у Жуковского практическими экспериментами над образцами трагедии классицизма.

В составе библиотеки Жуковского сохранилось издание «Лицея» Лагарпа с пометами поэта. Им он пользовался при составлении «Конспекта...»⁴³. В пятом томе этого издания, в главе о драматургии Расина, законспектированной Жуковским, сохранился его автограф — перевод пяти стихов из трагедии «Атاليا», которые процитированы Лагарпом по ходу анализа трагедии. Перевод Жуковского, записанный на нижнем поле страницы, выглядит так:

Уж восемь лет, как скипетром Давида
Безбожная владеет иноземка,

⁴³ Lycee, ou cours de la littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe. 16 t. en 19 v. Paris, An. VII (1799—1805). Описание помет см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 2. Томск, 1984. С. 75—88.

Льет кровь царей без наказанья, внуков
Свѣих убийца и рукою пылкой
На Бога самого дерзает⁴⁴

Эти пять строчек, разумеется, нельзя рассматривать как свидетельство каких-либо серьезных намерений Жуковского. Интересно в них только одно: их размер, белый пятистопный ямб, «примеренный» к трагедии классицизма с жестко регламентированным александрийским стихом. Вероятное время создания этого наброска — время чтения «Лицея» и работы над «Конспектом...», т. е. 1805—1811 гг. Для этой литературной эпохи белый пятистопный ямб еще не был размером, обладающим каким-либо эстетическим содержанием. Содержательность признанного размера романтической драмы ему еще только предстоит приобрести в результате метрического новаторства Жуковского, Катенина и Кюхельбекера. И все же этот, один из самых ранних случаев употребления белого пятистопного ямба в русской драматургии (в перспективе того эстетического содержания, которое суждено этому размеру), является характерным индикатором того направления, в котором развиваются творческие поиски молодого поэта⁴⁵.

Изучение классицистической теории драмы, выработка собственной драматургической эстетики и первые жанровые эксперименты по времени совпали для Жуковского с триумфом драматургии Озерова, с «воскрешением сбновленных традиций театра прошлой эпохи»⁴⁶, актуализацией классического театра XVIII в., привлекая новое внимание к драматургии классицизма. В атмосфере «гражданской экзальтации» первых десятилетий XIX в. аллегорическая гражданственная тра-

⁴⁴ Ср. с текстом подлинника:

Huit ans deja passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tout les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détèstable homicide
Et même contre Dieu lève son bras perfide.

Lycée... par J. F. Laharpe. T. 5. P. 165.

⁴⁵ Впервые в истории русской драматургии белый пятистопный ямб употребил Нарежный в трагедии «Кровавая ночь, или конечное падение дому Кадмова» (1800) как один из ритмических вариантов вольного ямба, которым написана его трагедия.

⁴⁶ Фельдман О. М. Указ. соч. С. 128.

гедия эпохи классицизма приобрела актуальность как средство выражения общественного подъема и пафоса. Как справедливо и точно заметил исследователь, «идеи сентиментализма, поднятые на уровень героики, вели к возрождению классицизма, но в тех новых формах, которыми характеризуется неоклассицизм александровского времени»⁴⁷. Необыкновенный успех трагедий Озерова как раз и вызван был тем, что в них совместились две равновеликие по значимости для дальнейших путей развития русского театра идеи: гражданственный пафос и острый психологический конфликт⁴⁸. В этих условиях воскрешения трагической патетики обращение Жуковского к классицистической трагедии было далеко не случайно.

1806—1807 гг. ознаменовались всеобщим интересом к политическим событиям войны с Наполеоном. В связи с патриотическими настроениями этих лет находится и перевод монолога Помпея из трагедии «Серторий», озаглавленный Жуковским «Серторий и Помпей». В. И. Резанов называет его «пересказом»⁴⁹, очень точно определяя суть отклонений Жуковского от подлинника — переводя мысли Корнеля, русский поэт не переводил его слов, ср.:

Вражда не помрачит в глазах моих героя.
На поле Марсовом, в огне, в смятеньи боя
Сертория своим противником я чту,
Но друга я всегда врагу в нем предпочту
(XI, 130).

L'inimité, qui regne entre nos deux partis,
N'y rend pas de l'honneur tous les droits amortis.
Comme le vrai mérite à ces prérogatives,
Qui prennent le-dessus des haines les plus vives,
L'estime et le respect sont des justes tributs,
Qu'aux plus fiers ennemis arrachent les vertus.⁵⁰

Жуковский сильно сокращает корнелевский текст за счет облегчения сложного синтаксиса, свойственно-

⁴⁷ Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 53.

⁴⁸ См. об этом: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1982. С. 125—155.

⁴⁹ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг. Вып. 2. 1916. С. 489.

⁵⁰ Corneille P. Oeuvres avec commentaires de Voltaire. Paris, 1817. T. 8. P. 73—74.

го стилю высокой трагедии классицизма. Кроме того, совершенно очевидно, что в переводе Жуковского почти нет лексических соответствий подлиннику. Русский поэт создает оригинальный лексический комплекс: вражда, герой, поле Марсово, огонь, бой, победитель, вождь, в котором нетрудно узнать слова-сигналы, характерные для преддекабристской драматургии и обладающие широким комплексом свободных эмоциональных ассоциаций, превышающих их прямое лексическое значение⁵¹. Стилистическую доминанту перевода составляют торжественные архаизмы: чело, вождь, зреть, сраженный, посрамить и т. д., закрепленные традицией за высоким стилем трагедии классицизма. Кроме того, в переводе Жуковского очевидно убыстрение темпа, усиление динамики мысли. Благодаря этому гражданская, патриотическая идея монолога приобретает более отчетливое звучание, афористичность мысли прекрасно ложится на александрийский стих с его жестким двучленным ритмом, подчеркнутым цезурой в середине стиха и парной рифмой.

«Серторий и Помпей» — произведение вполне законченное. Выбранный Жуковским монолог изолирован в его переводе от контекста трагедии, и в этой связи жанр его можно определить не обязательно как драматический. Использование формы монолога характерно для лирики Жуковского 1806 г. вообще⁵², но если абсолютное большинство стихотворений-монологов 1806 г. выражают различные оттенки и состояния любовной страсти, то монолог «Серторий и Помпей» — это столь же концентрированное и сосредоточенное воплощение идеи воинского мужества. Так уже испытанная в лирике форма обретает новое содержание в связи со своим драматургическим генезисом, а пафос любви уравнивается по своему качеству с пафосом патриотическим. Это — преддверие открытий гражданской лирики Жуковского и прежде всего — «Певца во стане русских воинов».

В 1811 г. Жуковский переводит 49 начальных стихов трагедии Ж.-Ф. Лагарпа «Филоктет», которая в

⁵¹ О стилистике русской неоклассицистической трагедии см.: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 179 и далее.

⁵² Янушкевич А. С. Указ. соч. С. 53—55.

свою очередь является близким, хотя и не адекватным переводом одноименной трагедии Софокла. Этот перевод⁵³ — первое свидетельство устойчивого интереса русского поэта к древнегреческой драматургии, который постепенно превратится в одну из характерных тенденций его творческой эволюции.

В «Филоктете» Лагарпа Жуковского заинтересовал именно античный первоисточник. В этом убеждает отсутствие каких бы то ни было серьезных попыток поэта переводить даже корифеев французского классицизма — высоко ценимых им Корнеля, Расина, Вольтера, не говоря уже о Лагарпе, которого сам Жуковский считал «посредственным трагиком» (IX, 98). Но и изменения, внесенные в текст Софокла французским переводчиком, видимо, были ему интересны: в противном случае он избрал бы другой перевод, адекватный с точки зрения метрики, строфики и композиции оригиналу. Таким переводом Жуковский тоже располагал к тому времени, как обратился к трагедии «Филоктет»⁵⁴.

Изменения, внесенные Лагарпом в текст Софокла, свелись к тому, что он придал греческому оригиналу каноническую форму классицистической трагедии: опустил хоровые партии, триметр заменил александрийским стихом, вместо греческих имен героев использовал согласно французской переводческой традиции их латинские варианты, разбил трагедию на явления и действия⁵⁵. Тем самым и основная психологическая коллизия «Филоктета» — нравственный выбор Неоптолема — приобрела вид традиционного конфликта классицизма между разумной и неразумной страстью.

⁵³ Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (в дальнейшем — ГПБ), ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23, л. 2 об. — 4. Тексты неопубликованных переводов Жуковского см. в приложении.

⁵⁴ В библиотеке Жуковского сохранилось берлинское издание трагедий Софокла 1808 г. в переводах К. В. Ф. Зольгера, высоко авторитетных в научном отношении. (*Des Sophokles Tragödien. Übersetzt von K. W. F. Solger. Berlin, 1808*).

⁵⁵ Несмотря на эти изменения, Лагарп сам называет свое произведение «верным переводом» (*traduction fidelle*) и в предисловии к своей трагедии подчеркивает свое намерение не «подражать» трагедии Софокла, а перевести ее стихами (*La Harpe J. Fr. Oeuvres choisies et posthumes, en 4 volumes. Paris, 1806. T. 1. P. 213—214*).

Видимо, это и было основной причиной, обусловившей выбор Жуковского. Современная драматургическая форма выявила и подчеркнула психологическую природу софокловского конфликта благодаря тому, что «Филоктет» в переводе Лагарпа встал в типологический ряд французской классицистической трагедии с ее характерным признаком, психологическим конфликтом, борьбой страстей в душе героя.

Таким образом, «Филоктет» Лагарпа по своей жанровой специфике оказался очень близок русской неоклассицистической трагедии в том виде, в каком она сложилась в драматургии В. А. Озерова, дополнившего высокий гражданский пафос политической трагедии русского классицизма напряженностью нравственной коллизии героя. И характерно, что на этом пути Озеров также воспользовался древнегреческими сюжетами: его «Эдип в Афинах» и «Поликсена» вызвали интерес Жуковского⁵⁶.

В своем переводе «Филоктета» Жуковский не только сохранил александрийский стих — приметю жанра, но и насытил его высокими архаизмами: до 14% старославянизмов (вотще, брег, глад, скудель, ниспадает и др.). Архаизирован и синтаксис перевода («когда он издали замечен будет вами», «когда отсутствен он...»). В переводе Жуковского появляются и политически окрашенные слова-сигналы, отчасти напоминающие лексический комплекс «Сертория и Помпея».

Фрагменты трагедии классицизма, переведенные Жуковским в 1807—1811 гг., свидетельствуют не только о том, что поэт был чуток к эстетическим запросам эпохи, что он увидел определенную перспективу становления русской драмы в неоклассицистической трагедии. Эти небольшие опыты на новом уровне развивают уже существующую традицию взаимодействия драматических и лирических жанров в его творчестве. И в частности, обращение к гражданской патетике классицистической трагедии соответствует оживлению одических традиций в лирике поэта. Самое Примеча-

⁵⁶ Об отношении Жуковского к драматургии Озерова см.: Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 51—52; Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 124—146.

тельное, однако, то, что благодаря параллельности драматургических и лирических произведений лирика обогащается опытом драмы, а лирическая эмоция начинает одушевлять традиционно рациональные категории долга и патриотизма. Во многом благодаря драматургическим опытам Жуковского патриотическая мысль становится патриотическим переживанием в его лирике⁵⁷.

«Серторий и Помпей» и «Филоктет» созданы близко по времени к двум образцам патриотической лирики Жуковского: «Песни барда над гробом славян-победителей» (1806) и «Певцу во стане русских воинов» (1812). В атмосфере гражданской экзальтации поэт обращается к одической традиции русского классицизма, и его интерес к трагедии классицизма, реализовавшийся в этот же период в двух названных отрывках, безусловно соотносим с этой линией его лирического творчества.

Архаизированный язык «Песни барда...» сопоставим со стилем драматургических фрагментов. В этом произведении, написанном вольным ямбом, нередко двустопишия александрин, в которых лирические описания и эмоции переводятся в общефилософский план. «Певец во стане русских воинов» демонстрирует взаимопроникновение лирической и драматической структур в жанре кантаты, драматическом по классификации Жуковского⁵⁸. Благодаря этому взаимодействию одический жанр в творчестве Жуковского существенно видоизменяется.

«Песнь барда...» обладает очевидной драматической потенцией. Это почувствовал и сам поэт, предназначавший «Песнь барда...» для постановки «мело-

⁵⁷ Интересный факт, также свидетельствующий о тесной сопряженности драматургических и лирических произведений Жуковского, приводит А. А. Гозенпуд: на рукописи волшебной оперы «Богатырь Алеша Попович» рукою Жуковского записаны первый куплет и припев «Марсельезы» и отдельно — три строки припева. Исследователь связывает эту запись с работой поэта над «Песней барда...» и считает, что в последней воплотились не только одические и оссианические традиции, но и знакомство с образцами европейской гимнической поэзии. (Гозенпуд А. А. Театральные интересы В. А. Жуковского... С. 81).

⁵⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 46, л. 60.

драмою на сцене», причем замечал: «<...> думаю, что произведет великое действие и конечно большее, нежели при чтении»⁵⁹. Одические традиции в «Песни барда...» совмещаются с оссианическим колоритом, который вводит произведение в определенный контекст эмоционального восприятия⁶⁰.

«Певец во стане русских воинов» прямо свидетельствует о проникновении драматургической поэтики в лирические жанры. В этой кантате не только лирический монологизм оказывается разбит на голоса, но меняется и сам конструктивный принцип оды. Закон логического развертывания понятия, определявший композицию классицистического жанра⁶¹, заменяется господством свободной эмоциональной ассоциации, импровизационности, которые обеспечивают открытость структуры «Певца во стане...» и тем самым сближают кантату Жуковского с фрагментарностью, незавершенностью его опытов в жанре классицистической трагедии.

Но особенно показательна соотнесенность одного из этих отрывков, «Филоктета», с возникновением и утверждением баллады в жанровой системе Жуковского 1810-х гг. «Филоктет» буквально окружен балладами, среди которых обращают на себя внимание три баллады на античные сюжеты: «Кассандра» (1809), «Ивиковы журавли» (1813) из Шиллера и оригинальная баллада «Ахилл» (1812—1814). Современные исследователи называют проблему личности и судьбы центральной проблемой баллады и в этом видят ее определенную связь с эстетикой древнегреческой трагедии и близкой к ней трагедии классицизма⁶². Характерно,

⁵⁹ Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 28. Характерно, что здесь Жуковский употребляет понятие «действие» в том же смысле, какой вкладывался им в категорию драматического действия. Он явно имеет в виду эмоциональное воздействие своей «мелодрамы» на зрителя.

⁶⁰ Об этом см.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 88—90.

⁶¹ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр//Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 230.

⁶² Микешин А. М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады//Из истории русской и зарубежной литературы XIX—XX веков. Кемерово, 1978. С. 21—22; Журавлева А. И. «Песнь о вещем Олеге» Пушкина//Пушкин и его современники. М., 1977. С. 105—106.

что из всего репертуара трагедии классицизма Жуковский выбирает именно ту, где нравственная коллизия имеет наиболее отчетливую субстанциальную мотивировку. Не случайно мотив судьбы трижды звучит в 49 переведенных стихах «Филоктета». И в драматургическом переводе, и в балладах эта проблема конкретизируется таким образом, что предначертанность судеб, их известность героям предельно заостряют психологический конфликт, становятся источником нравственного стоицизма.

Уже современник Жуковского С. П. Шевырев называл баллады поэта «маленькими драмами»⁶³. Думается, что эта особенность балладного жанра, каким он сложился в творчестве поэта, достаточно раскрывается в своеобразном художественном «предварении» баллады волшебной оперой и в параллельной созданию баллад работе над переводом античной трагедии в ее классицистической интерпретации.

«Испытание» драматургических жанров 1806—1811 гг. было в полном смысле слова лабораторным, экспериментальным творческим процессом. Ни один из этих опытов Жуковского не стал достоянием литературной эпохи. Их значимость прежде всего в том, как они соотносятся с ведущими формами и жанрами поэзии молодого Жуковского. Однако есть еще один аспект, определяющий важность этой лабораторной работы: своеобразная эстетика отталкивания от существующих жанровых разновидностей драмы, которая подспудно формирует новую жанровую модель, близкую творческой индивидуальности Жуковского. О творческой несовместимости трагедии классицизма с представлениями Жуковского о трагедии как жанре говорит уже сама фрагментарность его опытов. Но и завершенные переводы из Коцебу и Генслера отозвались не столько в драматургии, сколько в лирике поэта.

менники. Псков, 1970. С. 95—97; Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм. Л., 1978. С. 155—162.

⁶³ Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии//Речи и отчет, произнесенные в торжественном собрании Московского императорского университета 12 января 1853 г. М., 1853. С. 50—51.

Сентиментальная драма, волшебная опера и трагедия классицизма явно не удовлетворяли его.

Ярким показателем этой неудовлетворенности стала «Коловратно-куриозная сцена между Леандром, Пальясом и важным господином доктором» (1811), которая как бы закрывает тему перечисленных жанров в опытах Жуковского своей острой пародийностью⁶⁴.

Александровский стих — торжественный размер высокой трагедии классицизма — совмещен в «Коловратно-куриозной сцене...» с нарочито заниженным, бурлескным содержанием. Пародируются штампы эпигонской трагедии классицизма и мотивы сентиментальной драмы. Комическое снижение любовного конфликта, структурообразующего для обоих жанров, осуществляется через его сопряжение с типично фарсовым мотивом еды:

Увы! Из мирного супружеского плена
С домашним поваром преступница ушла, —
Обед мой, и любовь, и счастье унесла,
И солнце для меня навеки закатилось! (I, 95).

В «Коловратно-куриозной сцене...» осмеиваются и традиционные развязки трагедии и сентиментальной драмы. Пародия на финал, исполненный трагического ужаса, воплощаемого внешними атрибутами, заключается в следующей реплике обезумевшего Леандра:

Но что, какая тьма мои покрыла очи?
О страх! Вот фурии! Богини мрачной ночи!
Свистят на их главах бумажные ужи!
Их страшные клыки как тульские ножи! (I, 95).

Традиционная развязка сентиментальной драмы, осуществляющаяся при помощи благородного резонера, который произносит вразумительную речь, проясняющую запутанные обстоятельства, также функциональна в пародийном плане сцены:

Иль, так сказать, в связи... То есть... Ни дать, ни взять.
Как нечто... или вам ясней растолковать,
Вот так... как например... Видали ль вы каклюшки?..
Ну право! Женщина не стоит ни полушки! (I, 96).

⁶⁴ А. А. Гозенпуд в цитируемой работе «Театральные интересы В. А. Жуковского...» называет «Коловратно-куриозную сцену...» переводной, но при этом не указывает никаких источников. Думается, что даже в таком случае несомненна ее насыщенность полемикой с современным Жуковскому состоянием русской драматургии.

Речь героев сценки густо уснащена типичными оборотами, характерными для стиля высокой трагедии: «О небо!», «О страх! О скорбь! О смерть!», «Увы!», «И что же?», «Благодарю богов! Свершилась мера бед!», «Что хочет он начать?»⁶⁵ и т. д. Под общим наименованием «вздора» в сцене упоминаются образцы русской сентиментальной драмы: «Рекрутский набор», «Лиза или Торжество благодарности» Н. И. Ильина, а также трагедия «Электра и Орест» Грузинцева, резко отрицательно оцененная Жуковским в статье этого же 1811 г.

Пародийная направленность «Коловратно-куриозной сцены...» усугубляется еще и тем, что ее персонажи — это традиционные маски буфф комедии дель арте: незадачливый любовник Леандр, комический слуга Пальяс⁶⁶, комический резонер Доктор. Благодаря этому устойчивые штампы трагедии и сентиментальной драмы, включенные в сцену, попадают под своеобразный двойной обстрел комизма и фарсовой перелицовки⁶⁷.

Закрывающая наиболее ранние драматургические опыты Жуковского «Коловратно-куриозная сцена...» неоспоримо свидетельствует о неприятии жанровой системы русской драматургии в целом. И трагедия классицизма, и сентиментальная драма отдельными гранями своей поэтики и эстетики «работают» в раннем

⁶⁵ О характерности этого оборота для русской классицистической трагедии и степени его частотности см.: Западов В. А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума»//А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 67—68.

⁶⁶ Это имя в своеобразной транслитерации передает название ампула комедии дель арте и имя маски народного театра марионеток: паяц или паяс, как было принято произносить его в XIX в.

⁶⁷ Для творческой эволюции Жуковского очень характерно было появление автопародий и буффонной галиматши в момент сдвигов и переломов внутри жанровой системы. Так, автопародия «Тульская баллада» (1814) отмечает момент изменения жанровой структуры баллады — от «страшной» баллады к «этической»; долбинская домашняя поэзия и арзамасская галиматши, которые наследуют традиции муратовской и черненской шуточной поэзии, в том числе и «Коловратно-куриозной сцены...», предваряют эпоху эстетических манифестов. «Коловратно-куриозная сцена...» — это тоже в некотором смысле автопародия, поскольку ранние драматургические опыты Жуковского связаны в основном с теми двумя жанрами — трагедией и сентиментальной драмой, образцы которых осмеиваются в сцене.

творчестве Жуковского. Более того, эти грани будут важны для него и в будущем. Но как устойчивые жанровые образования как воплощение типологии русской драмы оба эти жанра его не устраивают. Весь ход эстетической мысли Жуковского и его опытов 1800-х гг. наглядно обнаруживают тяготение поэта к психологической драме, поиск динамичной формы для передачи динамического в своей сути содержания — жизни души, психологического процесса. В этом — главное завоевание лирики Жуковского в ее подспудных контактах с драматургическими опытами поэта. Драматургическая часть «Конспекта по истории литературы и критики», статьи и рецензии «Вестника Европы», переводы сентиментальной драмы, волшебной оперы, классицистической трагедии, «Коловратно-куриозная сцена...» — все это не только арсенал и почва его романтической поэзии, но и этап в развитии русской драматургии вообще. Лабораторные опыты 1800-х — начала 1810-х гг. стали необходимым предисловием к выработке жанровой модели романтической драмы — основного вклада Жуковского в становление русской драматургии. Кристаллизация этой модели определяет основное содержание следующего этапа его драматургических поисков.

ГЛАВА II

ЖУКОВСКИЙ И ШИЛЛЕР

1. Пути становления романтической драмы и формирование ее жанровой модели в фрагментарных переводах Жуковского из Шиллера

Русская драматургия 1800-х — начала 1810-х гг. как жанровая система развивалась чрезвычайно целенаправленно. Индикаторами этой целенаправленности, обнаруживающими ее тенденции, служат главным образом три явления. Это драматургия Озерова, переводная драма и лабораторные опыты Жуковского, преследующие в конечном счете одну общую цель — выработку жанровой модели романтической драмы.

Озеров обозначил поворотный пункт в развитии русской драматургии тем, что сделал попытку психологизации традиционного политического конфликта русской классицистической трагедии. Он первым из драматургов XIX в. сумел вызвать эмоциональную реакцию зрителей, предопределившую успех его трагедий («Там Озеров невольны дани Народных слез, рукоплесканий С молодой Семеновой делил»; VI, 12). Того же эффекта эмоционального восприятия, каждый жанр своими средствами, добивались сентиментальная драма и волшебная опера, большинство образцов которых было своеобразными «полупереводами», т. е. вольными русифицированными переделками иностранных оригиналов. При этом классицистическая гражданственная трагедия сохраняла свои позиции в жанровой системе русской драматургии. Очевидно, что перспективные пути развития русской драмы лежали на скрещении этих направлений — высоты общественного пафоса и глубокой эмоциональности психологической драматургии.

С особенной наглядностью эта закономерность выявляется в переводной драме 1810-х гг. Младшие современники Жуковского, драматурги 1810-х гг., начи-

нали свой творческий путь с переводов французской классицистической трагедии. Так, в 1811—1816 гг. П. А. Катенин переводит отрывок из трагедии Расина «Гофолия» («Сон Гофолии») и полностью его же трагедию «Эсфирь». В 1816 г. А. А. Жандр также вступает в русскую драматургию переводом четырех отрывков из «Гофолии». Несколько позже, в 1818 г., и Катенин, и Жандр обращаются к творчеству П. Корнеля¹. С поправкой на эпоху и авторскую индивидуальность их путь в сравнении с ранними опытами Жуковского демонстрирует определенную закономерность.

Жуковский начал с сентиментальной драмы, ибо в ней мог найти психологические способы раскрытия характера. Время вступления в литературу Катенина и Жандра — это уже та эпоха, когда идеи сентиментализма «подняты на уровень героики», что и ведет к укреплению позиций неоклассицистической трагедии. Поэтому выбор для перевода трагедий Расина — мастера психологического анализа страсти — предопределен всем содержанием литературного процесса. Так, первые опыты современников Жуковского, как и его собственные, оказываются связаны с идеей психологического раскрытия личности, но в рамках классицизма.

Позднее Жуковский переводит Корнеля и Лагарпа, причем основным для него, как и в лирике, становится общественно-патриотический пафос. Катенин и Жандр также обращаются к творчеству Корнеля, основное в трагедиях которого — самопожертвование во имя общества, становление неэгоистического героя. Это один путь развития, с небольшим временным разрывом.

Новой русской драме XIX в. суждено было родиться в синтезе историзма, глубокого психологизма и общественно-политического содержания. Последние два аспекта подготавливались сентиментальной драмой и неоклассицистической трагедией, оригинальной и переводной. Опыта исторической драматургии ни классицизм, ни сентиментализм дать не могли. Поэтому последующая эволюция переводной драмы, которая обнаруживает потребности прежде всего национального литератур-

¹ Подробнее об этом: Бочкарев В. А. Историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968. С. 72—161.

ного развития, характерно ориентирована на западно-европейскую романтическую историческую драму. В 1821 г. Катенин создает драматический пролог «Пир у Иоанна Безземельного» по мотивам романа В. Скотта «Айвенго». Жандр в 1817 г. переводит «Семелу» Шиллера, а в 1823 г. — «Морского разбойника» из В. Скотта. К 1821 г. относится и перевод фрагмента из трагедии Ф. Шиллера «Мессинская невеста», выполненный К. Н. Батюшковым.

Общее стремление русской литературы к романтической исторической драматургии очевидно. Но наиболее ярко это стремление обнаруживается в новом цикле драматургических опытов Жуковского, частично оставшихся творческими экспериментами, частично же — ставших значительными фактами литературного процесса. С 1815 по 1821 г. мысли Жуковского-драматурга занимает исключительно драматургия Шиллера. И уже этот интерес воплощается в его наследии не косвенно, на уровне связи драмы с ведущими формами творчества, но прямо — в переводе трагедии «Орлеанская дева» и формировании специфического жанра романтической драматической поэмы.

В архиве Жуковского сохранились четыре отрывка, переведенных в разное время (1815—1820) из четырех исторических трагедий Шиллера: «Дон Карлос», «Дмитрий Самозванец», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна»². До сих пор исследователи не обращали на них должного внимания, хотя сам факт перевода отрывков был известен³. Между тем роль их весьма значительна: это первое обращение Жуковского к романтической драме, носящее отчетливо выраженный экспериментальный характер⁴.

² Публикацию, датировку и комментарий этих переводов см.: Лебедева О. Б. В. А. Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. Вып. 6. С. 140—156.

³ Впервые на их существование указал И. А. Бычков в описании архива Жуковского. См.: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1884 г. Приложение. Бумаги В. А. Жуковского. СПб., 1887. С. 80—81, 88. См. также: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1891 г. СПб., 1894. С. 155—157.

⁴ Здесь и далее драматургия Шиллера называется «романтической». Это обусловлено исторически, спецификой восприятия Шил-

Сам выбор шиллеровских произведений симптоматичен. Соответственно своему пониманию специфики рода Жуковский выбирает из драматургии Шиллера три исторических монодрамы с отчетливой доминантой центрального характера, о чем говорят и названия выбранных им пьес по имени героя⁵.

Представляется, что ни в одном из этих случаев у Жуковского не было замысла полного перевода. В этом убеждает небольшой объем переведенных им отрывков и отсутствие каких бы то ни было развернутых упоминаний о них в переписке и дневниках (исключение — упоминание в письме к Д. В. Дашкову «отрывка начатой Шиллеровой трагедии «Дмитрий Самозванец»)⁶. В то же время эти переводы нельзя назвать и незначительным фактом творческой биографии поэта, если учесть то обстоятельство, что они предваряют крупнейшее его достижение — перевод «Орлеанской девы».

Первый по времени создания среди переводов из Шиллера — фрагмент 1-го явления трагедии «Дон Карлос» (1815—1817). Он существует в двух редакциях: первая — в «Книге Александры Воейковой»⁷, вторая — в одной тетради с переводом «Дмитрия Самозванца»⁸. Второй вариант немного больше первого по объему, но различия незначительны. Интересно то, что в момент

лера в России, когда в первые десятилетия XIX века его поэзия и драматургия безоговорочно считались романтическими во многом благодаря переводам самого Жуковского. О восприятии Шиллера как романтика см.: Смолян О. А. Первые переводы и постановки Шиллера в России//Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966. С. 20.

⁵ Здесь уместно отметить, что в своем выборе Жуковский руководствовался сугубо индивидуальными мотивами. Он прошел мимо всеобщих увлечений русской литературы тираноборческими трагедиями Шиллера; в частности, никогда не пытался переводить пьесы из трилогии «Буря и натиска» и «Заговор Фьеско в Генуе», которыми восхищались члены Дружеского литературного общества и позже — декабристы.

⁶ Жуковский В. А. Собр. соч.: в 6 т./Под ред. П. А. Ефремова. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 6. С. 442.

⁷ ИРЛИ АН СССР (Пушкинский дом). Архив В. А. Жуковского (Онегинское собрание). Ф. 244, № 27807. СХС1Х6.4. Л. 4 об. На лл. 3 об., 4 и 5 расположена черновая рукопись элегии «Славянка» с датой: «28 сентября 1815 г.».

⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 28, л. 1 об. Для анализа используется этот второй вариант, более поздний и объемный.

осуществления замысла перевод «Дон Карлоса» оказал
ся в теснейшем соседстве с шедевром элегической ли-
рики Жуковского — «Славянкой», между строфами чер-
новика которой он и записан. Вероятно, это соседство
драматургического фрагмента с элегией не было слу-
чайным.

Первое явление трагедии «Дон Карлос» дает ей эмо-
циональную тональность: в нем впервые возникает мо-
тив загадочной глубокой грусти, становящийся лейт-
мотивным в действии трагедии. Жуковский в своем пе-
реводе пошел по пути усиления и абсолютизации этого
мотива. В первых двух стихах намечается антитеза, раз-
витие которой определит весь характер перевода:

Доминго. **Веселые Аранжуэца дни**
 Прошли, а вы по-прежнему печальны.

Для сравнения приведем текст подлинника, а также
более поздние переводы, принадлежащие неизвестному
NN (1829) и М. Лихонину (1833):

Domingo. **Die schönen Tagen in Aranjuez**
 Sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit
 Verlassen es nicht heiterer⁹.

NN: Мы оставляем мирный Аранжуэц,
 А вы по-прежнему печальны, принц¹⁰.

Лихонин. Вот радостные дни в Араньюэце
 К концу подходят, но однако Ваше
 Высочество по-прежнему печальны¹¹.

⁹ F. Schillers sämtliche Werke. Aufbau-Verlag Berlin und Wei-
mar. B. 111. S. 7. В дальнейшем тексты Шиллера, исключая особо
оговоренные случаи, цитируются по этому изданию с указанием
тома — римской, страницы — арабской цифрой в скобках после
цитаты.

¹⁰ Московский вестник. М., 1829. Ч. 1. С. 194.

¹¹ Шиллер Ф. Дон Карлос. Перевод М. Лихонина. М., 1833.
С. 1. (При дальнейшем цитировании переводов NN и Лихонина в
тексте указывается страница вышеописанных изданий). Любопыт-
но, что перевод Жуковского — вероятно, первое в русской литера-
туре обращение к этой трагедии Шиллера. Переводы NN и Лихо-
нина выполнены и позже, и в русле другой литературной традици-
и, ориентированной более на знакомство с иноязычным произведени-
ем в адекватном, почти буквальном переводе. Подробно об исто-
рии ранних переводов шиллеровской драматургии см.: Данилев-
ский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма//Ранние
романтические веяния. Л., 1972. С. 3—95.

Как видим, у Шиллера нет подчеркнутой антитезы «веселые-печальные»; нет ее и в переводах NN и Лихонина — в том виде интонированного противопоставления, как у Жуковского. В момент своего возникновения это антитеза внешнего («веселые дни») и внутреннего («вы печальны») по отношению к характеру Карлоса. В дальнейшем развитии драматического действия она целиком перемещается в область духовной жизни героя:

Доминго. Горящий взор он кинул на собранье.
О принц! Тогда сей взор, восторга полный,
Нам ясно говорил: я счастлив! Что же?
Уж восемь месяцев, как мы читаем
В нем тихую, глубокую печаль.

<...> Sah

Domingo. Sein trunknes Aug' durch die Versammlung fliegen,
In Wonne brechen, — Prinz, und dieses Auge
Gestand: ich bin gesättigt. Dieser stille
Und feierliche Kummer, Prinz, den wir
Acht Monde schon in Ihren Blicken lesen... (III, 7).

В своем переводе Жуковский усилил контрастность психологического перехода. Эпитеты Шиллера «упоенный», «блаженный», а также слова, передающие состояние героя: «насыщен», «забота (грусть)», не так четко выражают резкую смену настроений. У Жуковского эмоциональный ряд «горящий взор», «восторга полный», «я счастлив» передает высшую степень состояния души героя, которое неожиданно и резко изменяется до элегической «тихой, глубокой печали». Переводы NN и Лихонина более близки к букве подлинника:

NN: Пылавший взор его летал в собранье
И, мнилось, говорил он: я доволен! (195).

Лихонин. ... по всему собранью
он в упоенье взором пробегал,
И таявший восторгом этот взор,
Казалось, говорил: теперь доволен (2).

В них тоже нет резкого противопоставления различных душевных состояний. Более того, антитеза как бы снимается подчеркнутой субъективностью восприятия: «мнилось» и «казалось» смягчают выражение счастья в поведении Карлоса.

Так в переводе Жуковского на первый план выступает элегический мотив прошедшего счастья и определяет собой эмоциональный план отрывка. Этот мотив

дважды находит подкрепление в речи самого героя: если до сих пор его состояние описывалось собеседником, то в его собственной речи оно выражается. Первые слова, которые произносит Карлос: «Мне счастья нет от матерей моих!» («Hochwürdig Herr! Ich habe sehr viel Unglück Mit meinen Müttern!» III, 8), в какой-то мере подводят итог: возможность дальнейшего развития антитезы отрицается прямой негативной конструкцией. Перевод Жуковского обрывается на второй реплике Карлоса, которая завершается не ответом на вопросы Доминго, а еще одним вопросом:

Дон Карлос. Он был всегда холодным, лик отца,
Но все единый сын мог быть приметен.
Теперь у них есть дочь. А как узнать,
Что в глубине грядущего таится?

Мотивы одиночества и неизвестности будущего опять-таки выступают как элегические. То же можно сказать и о вопросительной интонации финала, свойственной большинству элегий Жуковского и составляющей характерную особенность его поэтического стиля¹².

Перевод Жуковского не охватывает и всего первого явления трагедии. Тем не менее, можно говорить о его эмоциональной завершенности. Концентрация настроения, интонирование элегических мотивов имели своим следствием изменение поэтической системы подлинника. Трагедия Шиллера «Дон Карлос» не имеет экспозиции, драматическое действие начинается буквально с первых реплик, поскольку его завязывает антагонизм характеров и мировоззрений Карлоса и Доминго. Это внутреннее действие драмы Жуковский снимает в своем переводе. Благодаря элегизации текста, сюжетом переведенного отрывка становится психологическое состояние героя, не изменяющееся на протяжении отрывка, но возникшее в результате определенной эволюции, действия, оставшегося в «затексте». В связи с таким характером драматической эмоции перевод фрагмента трагедии теряет свою родовую специфику и становится описанием и проявлением душевного состояния, элегического по своей сути. Именно это сближает отрывок

¹² Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 348—390.

из трагедии «Дон Карлос» с жанром элегии Жуковского, в частности элегии «Славянка», с которой он так тесно связан в момент своего возникновения¹³.

Гораздо более эстетически насыщенным является перевод фрагмента из неоконченной пьесы Шиллера «Дмитрий Самозванец» (1817). От перевода «Дон Карлоса» он отделен по меньшей мере полутора годами активного творчества. Поэтому понятно, что переводческие принципы поэта должны были претерпеть некоторую эволюцию, а понимание родовой специфики драмы — углубиться. Это сказывается в самом выборе объекта перевода¹⁴. Если первый контакт Жуковского с романтической драматургией выявил его внимание к психологии героя, то во втором осмысливается условие существования драматического характера: конфликтная ситуация.

Жуковский переводит фрагмент первого действия: сцену прений в польском сейме. Перевод очень близок к тексту Шиллера, но в нем есть два значительных отступления, которые видоизменяют структуру действия в этом отрывке. Первое — в единственной оппозиционной к общему мнению реплике Леона Сапеги:

Леон Сапега. <...> Но запишите, канцлер,
Что я сему решению противлюсь,
Я говорю: оно зажжет войну
Между Москвой и польскою державой.

Leon Sapiega. <...> Schreibet nieder, Kanzler,
Ich mache Einspruch gegen dies Verfahren

¹³ Ср. определение элегического сюжета, который дает Р. В. Иезуитова: «В предромантической элегии сложился устойчивый сюжетный рисунок <...>: воспоминание о светлых, ясных, но безвозвратно ушедших в прошлое днях, <...> тоска о которых перемежается с сознанием безотрадности настоящего и будущего, порождающим чувство уныния, горести». (История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 232).

¹⁴ Трагедия «Дмитрий Самозванец» не закончена. Шиллером были созданы два действия: первое, посвященное истории соглашения Лже-Дмитрия с Польшей, и второе — сцены жизни царицы Марфы в монастыре. Кроме того, Шиллер написал два заключительных монолога Дмитрия и оставил подробные планы, из которых выясняется оригинальность его исторической концепции: его Самозванец до какого-то момента убежден в своем подлинном праве на русский престол, в своем царском происхождении. Это, конечно, сообщает его речам пафос искренности и правоты, а характеру — определенный психологический рисунок неотрицательно-го героя.

Und gegen alles, was draus folgt, zuwider
Dem Frieden Polens mit der Kron zu Moskau (V, 518).

Любопытно, что выделенный нами стих имеет ряд черновых вариантов, отвергнутых русским поэтом. Первоначально он звучал так: «Я сему решению противлюсь И следствиям его, противным миру...». Дословный перевод с немецкого содержал тавтологию «противлюсь — противным». Возникает второй вариант: «Я говорю: оно разрушит мир...». Это уже гораздо более определено по сравнению с подлинником. Но и этот вариант не удовлетворяет Жуковского. Так появляется третий, окончательный, не оставляющий никаких сомнений относительно следствий появления Лже-Дмитрия на польском сейме.

Второе отступление, значительное по своей смысловой нагрузке, Жуковский делает в переводе монолога Дмитрия. Шиллеровская концепция Самозванца, воплощенная немецким поэтом в незаконченной трагедии, весьма своеобразна: Дмитрий Шиллера до какого-то момента развития действия убежден в своей подлинности. Эта убежденность диктует и его поведение в сцене сейма. Жуковский в своем переводе до предела заостряет самосознание героя как законного наследника престола.

Дмитрий. Преосвященный! Я наследник трона,
Пришел искать отцовския державы.

У Шиллера это самосознание выражено гораздо мягче:

Demetrius. Herr Erzbischof! ich stehe hier, ein Reich
Zu fordern, und ein königliches Zepter (V, 518).

Отсюда в переводе Жуковского закономерна требовательная, а не просительная, как у Шиллера, позиция героя, превращающая его энергию в активный двигатель действия:

Дмитрий. Забудьте, что случилось!
Что некогда отец мой Иоанн
Входил войной в литовские пределы;
Я здесь стою, лишенный трона царь —
Защиты мне! Права гонимых святы,
Покорны им высокие сердца!

Demetrius. Vergesset edelmütig, was geschehen,
Ich stehe vor euch, ein beraubter Fürst,
Ich suche Schutz: der Unterdrückte hat
Ein heilig Recht an jede edle Brust (V, 519).

Эти два изменения, внесенные Жуковским в содержательную структуру трагедии, существенно влияют на ее драматургическую природу. Прежде всего, характерно значительное обострение ситуации в резком противопоставлении Сапеги большинству сейма. Требовательная позиция Дмитрия, его подчеркнутая подлинность углубляют конфликт этого отрывка. И все в совокупности меняет тональность трагедии: количество вопросительных и восклицательных конструкций в переводе почти вдвое превышает их количество в подлиннике.

По сравнению с переводом «Дон Карлоса» перевод «Дмитрия Самозванца» — безусловно шаг вперед в постижении законов драматургии. Если в «Дон Карлосе» для поэта было главным описание сущности романтического характера, а единственным действием — «навевание» элегической меланхолии на душу читателя, то в переводе «Дмитрия Самозванца» характер, помещенный в остроконфликтную ситуацию, обладает возможностью самораскрытия.

Перевод двух первых и начала третьего явлений трагедии «Смерть Валленштейна» — самый совершенный из всех трех в драматургическом отношении¹⁵. К 1820 г., которым предположительно датируется этот перевод¹⁶, Жуковский обладал уже достаточным опытом работы с шиллеровской драматургией: он перевел не только отрывки из трагедий «Дон Карлос» и «Дмитрий Самозванец», но и первые три акта «Орлеанской девы». Поэтому в переводе «Смерти Валленштейна» концентрируется весь опыт работы в жанре трагедии.

В переводе «Дон Карлоса» доминирует описание психологического состояния героя. Во фрагменте «Дмитрия

¹⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 11, ед. хр. 23. До обращения к этой третьей, заключительной части драматической трилогии Шиллера «Валленштейн» Жуковский сделал набросок перевода первых девяти стихов из второй части — трагедии «Пикколомини». Но этот фрагмент так мал и так очевидно оставлен в самом начале работы (он даже не перебелен поэтом), что не дает возможности сделать какие-либо обоснованные выводы. Видимо, и сам Жуковский рассматривал перевод «Пикколомини» как своеобразную экспозицию к своей работе над переводом «Смерти Валленштейна».

¹⁶ Датируется на основании дневниковой записи от 29 октября 1820 г. (Жуковский В. А. Дневники. СПб., 1903. С. 87). Подробнее см. нашу указанную выше работу (С. 147).

Самозванца» появляется момент общения героев, сталкиваются противоположные установки, позволяющие центральному характеру раскрываться в диалоге. В переводе «Смерти Валленштейна» эти качества совмещаются, и к ним присоединяется еще одно: момент перелома обстоятельств действия.

Конечно же, этот момент по отношению к переводу Жуковского является объективным: он заключен в самой трагедии Шиллера и том ее отрывке, который избран поэтом, но интересно проследить, как осознание связи характера и обстоятельств сказывается на «переводе характера», если употребить термин самого Жуковского.

Весь экспозиционный монолог Валленштейна посвящен обрисовке счастливо складывающихся небесных предзнаменований. Одновременно он служит и раскрытию психологического состояния героя. Из сравнения перевода с подлинником видно, что русский поэт, как обычно, сохраняя смысловую канву, по существу меняет тональность и тем самым добивается эффекта воздействия на чувства зрителя:

Валленштейн. Совокупился путь светил могущих!
Благотворящая чета, Юпитер,
Венера дружно светят, и коварный,
Бедоносящий Марс, при них бессильный,
Служить мне принужден.

Wallenstein. <...> So stellt sich endlich
Die grosse Drei verhängnisvoll zusammen,
Und beide Segenssterne, Jupiter,
Und Venus, nehmen den verderblichen,
Den tückschen Mars in ihre Mitte, zwingen
Den alten Schadenstifter mir zu dienen (IV, 153).

У Шиллера монолог звучит почти обыденно. Жуковский углубляет психологическую характеристику Валленштейна, насыщая монолог высокой лексикой. Многосложные слова сами по себе придают стиху оттенок торжественности, а их начальное положение в стихе определяет ритм пятистопного ямба. Величаво-размеренная речь Валленштейна в переводе Жуковского подчеркивает уверенность полководца в успехе задуманного им переворота, захвата политической власти.

Второе явление трагедии — переломный момент для центрального героя. Во втором явлении, под воздейст-

вием изменившихся обстоятельств (раскрытие заговора), он вынужден принять решение и совершить поступок. Поэтому второе явление становится ключевым для изображения характера Валленштейна: его первоначальной уверенности противопоставляется нерешительность, одна из предпосылок гибели героя:

Валленштейн. Кто схвачен? Кто отправлен? Говори!
Терцки. Тот, кто все тайны знает. С кем саксонцы
И шведы были в переписке! Тот,
Через чьи руки шло все наше дело!

Валленштейн. Сезин? Не может быть! Не он! Неправда!

Wallenstein. Wer ist gefangen? Wer ist ausgeliefert?
Terzky. Wer unser ganz Geheimniss weiss, um jede
Verhandlung mit den Schweden weiss und Sachsen,
Durch dessen Hände alles ist gegangen. —

Wallenstein. Sesin doch nicht? Sag nein, ich bitte dich (IV, 155).

Соответственно новому эмоциональному качеству психологии героев Жуковский видоизменяет синтаксис подлинника: каждой эмоциональной ступени в его переводе соответствует синтаксическая единица. Это дробление речи подчеркивает состояние паники, которой охвачены герои. Так психологическая характеристика героев становится более действенной и активной в драматургическом конфликте.

В работе над трагедией «Смерть Валленштейна» средствами «перевода характера» становятся не столько эмоционально окрашенные элегизмы, сколько интонационно-синтаксические новации. Если синтаксически дробную речь второго явления представить в сценическом произношении, станет очевидно, что это новая, более высокая ступень эмоционального воздействия на душу зрителя: стихи «Смерти Валленштейна» в русском переводе рассчитаны на создание эффекта живой, темпераментной, восклицательной речи, а не на торжественную декламацию. В трагедии Шиллера это интонирование менее четко. Реплики Терцкого и Валленштейна во втором явлении в целом звучат почти так же спокойно, как и монолог Валленштейна в первом.

Интересно, что в этом переводе Жуковский вплотную подошел к проблеме драматического действия как волнезъявления характера под влиянием обстоятельств. Из третьего явления он перевел ровно столько, сколько нужно для завершения ситуации. После того, как Илло

отмечает последнюю для Валленштейна возможность выхода («Но кто Поверит, чтоб твой зять мог без тебя Отважиться начать такое дело?»), Жуковский обрывает перевод. Принцип логической и интонационной завершенности остается в силе и для этого фрагмента, который, как и два предшествующих, соединяет сюжетную открытость с исчерпанностью психологического движения.

Драматургический материал, с которым имел дело Жуковский, значительно усложнялся от «Дон Карлоса» к «Смерти Валленштейна». Если в первом случае избранный им отрывок представлял собой просто психологический этюд, еще никак не открытый в действие трагедии, то во втором случае уже имела место ситуация психологического конфликта и острого диалога мировоззрений. Фрагмент же из «Смерти Валленштейна» обладает уже собственным внутренним действием, которое проходит определенный путь развития. Но и в этом последнем, самом сложном по материалу и самом совершенном по исполнению переводе драматическое действие, как его понимает Жуковский, все-таки остается в рамках психологии героя. Здесь пока нет поступков — есть размышления о них, чреватые их реализацией. Зато безусловно есть действие в специфическом значении этого термина в эстетике Жуковского: все три отрывка насыщены эмоцией, в каждом случае разной, но неизменно проецирующей на читательское восприятие.

Ведущий драматургический интерес Жуковского к характеру и его сложной психологической динамике, вызывающей эмоциональный отклик, неизбежно выдвигает в его опытах по реализации своей эстетики проблему героя. Фрагментарная трилогия из шиллеровской драматургии — первый подступ к ее решению. Переведенные русским поэтом отрывки дают вариативные типы героев: погруженный в элегическую меланхолию мечтатель Дон Карлос уступает место напористому деятелю, защитнику пока что своих прав Дмитрию Самозванцу и в равной мере озабоченному судьбами мира и своей собственной участью Валленштейну¹⁷. Этих ге-

¹⁷ Такая многогеройность является весьма характерным знаком времени для русской литературы конца 1810-х гг. Вспомним,

роев Шиллера в трактовке Жуковского роднит одно общее качество: их активность не исчерпывается их собственными индивидуалистическими интересами, хотя они, эти интересы, — у истоков их активности. Дон Карлоса возмущает тирания его отца, он преисполнен сострадания к ее жертвам; Дмитрий, добываясь власти для себя, одновременно заботится о восстановлении в правах законной династии; политический переворот Валленштейна имеет целью не только его воцарение, но и благо его подданных. Конечно, все это — только в проекции первых явлений на все действие каждой трагедии, но ведь не вызывает же сомнений тот факт, что Жуковский знал эти тексты полностью. Одним словом, из опытов русского поэта отчетливо вырисовывается главный признак его типологии жанра — это тип героя, который пока является переходным между индивидуалистом и неэгоистической личностью¹⁸. Не в этой ли переходности, нечеткости типа героя причина фрагментарности проанализированных переводов?

Три хронологически близких перевода Жуковского несут на себе и другие вполне определенные типологические черты, объединяющие их между собою. Все они

что именно в это время Пушкин работает над поэмой «Руслан и Людмила», где четыре центральных образа дают вариации практически всех типов героя, известных в русской литературе. Чуть позже, в 1821—1823 гг., складывается в своих основных чертах тип неэгоистического героя в поэзии декабристов.

¹⁸ 1815—1817 гг. в творчестве Жуковского — это время коренной перестройки жанровой модели баллады. В самом деле, «вздыбленная», «страшная» баллада 1808—1814 гг. как бы «успокаивается». Жуковский почти целиком сосредоточивается на определенном типе героя, который может быть условно определен как «этический», тип героя-искупителя, способного на самоотречение и самопожертвование. Это очевидно в балладах 1818 г. и, в частности, в тех, которые переведены им в это время из Шиллера. Характерный комментарий к тенденции становления героя нового типа дает «старинная повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев». Две составляющие ее баллады — «Громобой» и «Вадим» — создавались соответственно в 1810 и в 1814—1817 гг.; они примыкают к разным типам баллад Жуковского: «Громобой» — образец страшной баллады настроения с героем-отщепенцем и грешником, а «Вадим» — это баллада о самоотречении и всепоглощающей гуманистической страсти. Тип героя в шиллеровских фрагментах, переведенных Жуковским, является своеобразным средним звеном в этой эволюции, соединением качеств отщепенца и гуманиста в одной противоречивой личности.

представляют переводы первых явлений, где лишь завязываются психологические узлы, мотивирующие драматическое действие. Сам отбор материала указывает на преимущественный драматургический интерес поэта. Интерпретация этого материала Жуковским свидетельствует о его стремлении к углублению психологизма, о расширении принципов психологического анализа при помощи других компонентов драмы: конфликта и обстоятельств действия. Все три перевода обладают интонационной и психологической законченностью при внешней сюжетной оборванности¹⁹.

Такое единство типологических черт обусловлено, конечно, жанровым единством объекта перевода — исторической монодрамы Шиллера. Но переводческие принципы Жуковского, общие для всех этих опытов, заставляют предположить их жанровую общность и в эстетической системе русского поэта. Отрывки, переведенные Жуковским, соотносимы с его элегиями и балладами данного периода — это очевидно. Но они соотносимы также и с жанром лирического фрагмента (ярчайший его образец, отрывок «Невыразимое», будет создан вскоре после завершения работы над первыми двумя фрагментами и в период работы над переводом «Орлеанской девы», в 1819 г.), и с жанром «сцены», появившимся в русской литературе как результат распада классицистической трагедии²⁰. И в этом случае опять принципиально важна фрагментарность драматургических отрывков и вопросно-ответная система диалогов, соотносимая с вопросительной интонацией потенциально-диалогической лирики Жуковского.

¹⁹ Любопытно отметить, что два фрагмента, «Дон Карлос» и «Смерть Валленштейна», кончаются вопросительными фразами. Конечно, слишком смело соотносить эту особенность незавершенных опытов Жуковского с «Маленькими трагедиями» Пушкина и «Маленькими комедиями» Гоголя, поэтика которых характеризуется такой же открытостью вечным вопросам бытия. Но сам дух драматургического эксперимента, живущий в незавершенных опытах Жуковского, безусловно роднит их с тем переосмыслением драматических жанров, которое будет предпринято Пушкиным и Гоголем в 1830-х гг.

²⁰ «Борис Годунов» Пушкина: Сб. ст./Под ред. К. Н. Державина. Л., 1936. С. 63.

Наконец, о жанровой общности драматургических фрагментов свидетельствует и унифицированная форма — белый пятистопный ямб, размер подлинника, сохраненный русским поэтом. Так новый тип драмы обретает свое вполне оригинальное и новое в русской литературе воплощение в стихе.

Особенно интересным для драматургической эстетики Жуковского представляется перевод «Дмитрия Самозванца». Любопытно прежде всего обращение к заведомо не оконченному произведению: свидетельство того, что не сюжет в данном случае заинтересовал поэта. Вероятно, «Дмитрий Самозванец» представлялся Жуковскому идеальным объектом перевода: западноевропейская драма со всеми ее совершенствами на сюжет из русской истории²¹. «Дмитрий Самозванец» в переводе Жуковского предвосхищает два следующих шага его драматургических опытов: перевод «Орлеанской девы», в котором решаются те же проблемы историзма и оформляется тип неэгоистического героя и создание плана оригинальной драмы на сюжет из эпохи «смутного времени» и Бориса Годунова. Комплекс этих опытов подчеркивает остроту литературной интуиции Жуковского, одним из первых осознавшего, на каких путях нужно искать обновления русского театра и русской драмы.

2. Первая романтическая трагедия в стихах на русском языке

В переводах фрагментов из шиллеровской драматургии Жуковский выработал основные критерии драматического жанра, наиболее соответствующего его твор-

²¹ Для формирования поэтики русской романтической драмы значение переводов Жуковского из Шиллера несомненно. Эту связь, вероятно, хорошо понимал сам поэт. Вот лишь один характерный факт: в его архиве (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 24) рядом с черновиками произведений 1818—1820 гг. имеется следующая запись: вначале в столбец четыре раза написано «Wallenstein», а затем друг за другом два небольших плана. Первый: «Смерть Бориса. Низвержение Дмитрия. Пожарский»; второй: «Сейм. Смерть Бориса. Ксения». В этой записи шиллеровские мотивы удивительно сплелись с размышлениями Жуковского об оригинальной русской исторической драме.

ческой индивидуальности. Прежде всего, главным жанрообразующим принципом становится характер, обладающий определенным внутренним состоянием, эмоциями, которые способны действовать на душу зрителя («Дон Карлос»). Далее, условие раскрытия этого характера — острый психологический конфликт («Дмитрий Самозванец»). И, наконец, условие его развития — меняющиеся обстоятельства, источник которых, однако, находится в душе героя или его поступках («Смерть Валленштейна»). В фрагментарной трилогии Жуковского формируется как потенция тип неэгоистического героя, и подспудно присутствует тенденция к политической трагедии, потому что в самом широком смысле исходная ситуация каждого из переведенных отрывков — это ситуация неблагополучия власти. Все это определило жанровое своеобразие перевода «Орлеанской девы», своеобразие, декларированное самим Жуковским, который изменил жанровый подзаголовок Шиллера «*Romantische Tragödie*» на «драматическая поэма». В этом изменении зафиксирована суть его жанровой новации.

Сохранившиеся черновые и беловые рукописи перевода «Орлеанской девы» позволяют установить, что работа над ним осуществлялась в два этапа. В 1818—1819 гг. были переведены пролог и первые три действия трагедии, в марте—апреле 1821 г. — четвертое и пятое действия²². Этот временной разрыв в работе определяет

²² Черновик пролога — в «Книге Александры Воейковой» (ИРЛИ, ф. 244. № 27807. СХС1Х6.4, л. 53 об.—58 об.). При начале и конце рукописи даты: «В <оскресенье> 19 мая» и «1 июня 1818 года. Долбино». Рукопись перевода первых трех актов — в дневнике 1818—1819 гг. (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 3). Эта рукопись — своеобразный промежуточный этап между черновиком и беловым вариантом, содержит крайне небольшую правку и лишь незначительно расходится с окончательным текстом. Черновая рукопись четвертого и пятого актов — в дневнике 1821 г. (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 4 в.). Началу черновика предшествует запись от 10/22 марта, первая дневниковая запись после конца черновика — от 23/4 марта — апреля. Кроме того, сохранилась и отдельная беловая рукопись этой части перевода. Она тоже датирована поэтом: «Берлин, 3 апреля 1821 года», а на обложке рукой Жуковского сделана надпись: «Лалла Рук № 2». Существование этой рукописи отмечено в дневниковой записи от 4—5 апреля 1821 г.: «Переписывал Иоанну». (Дневники В. А. Жуковского//Под ред. И. А. Бычкова. СПб., 1903. С. 109).

угол зрения на перевод: две части «Орлеанской девы» создавались в разном жанровом контексте. Если первая часть перевода окружена лирическими стихотворениями и балладами, то вторая — опытами в лиро-эпическом роде.

Перевод пролога к трагедии «Орлеанская дева» был выполнен между 19 мая и 1 июня 1818 г. К этому году относятся такие произведения Жуковского, как «Листок», «Мечта», «Жалоба пастуха», «Новая любовь — новая жизнь», «Граф Гапсбургский», «Рыцарь Тогенбург», «Верность до гроба», «Лесной царь», «Рыбак», «Мина», «Утренняя звезда», «Летний вечер», «Утешение» и др. Преобладающие жанры — баллада и медитативная элегия. Это жанровое окружение в определенной степени повлияло на перевод пролога.

В трагедии Шиллера функция пролога — мотивировка характера Иоанны, объяснение не только ее мистического призвания, экстатического состояния души, но и истоков, обстоятельств формирования ее личности. Поэтому в прологе основное развитие получают две поэтические стихии, лирическая и возвышенная. Поэтому пролог и в подлиннике обладает проникновенным лирическим звучанием.

Но в переводе Жуковского это звучание обретает новое качество, приближающее перевод пролога к лирическим стихотворениям и переводам Жуковского 1818—1819 гг. Сравнение печатного текста «Орлеанской девы» с текстом подлинника и черновыми вариантами показывает, что в смысловом отношении поэт, как всегда, не сделал значительных отступлений. Но он погрузил перевод в стихию своих элегических поэтизмов, введя его таким образом в устойчивую традицию эмоционального восприятия, сформированную его собственной элегической лирикой настроения. Вот лишь один характерный пример подобной элегизации текста:

Тибо д'Арк. Тебе он отдал душу; три весны,
Как он, задумчивый, с желаньем тихим,
С безропотным, покорным постоянством
Вдыхает по тебе; а ты молчишь,
Ты холодно сама в себе таишься;
И ни один из наших поселян
улыбкою твоею не утешен. <...>
Украдкою, как птица, друг развалин,

В туманное жилище привидений,
В ночную тьму бежит, чтоб горный ветер
Подслушивать на темном перекрестке <...>
(IV, 118).

Thibaud.

Er hat dir seine Neigung zugewidmet
Und wirbt um dich, schon ist's der dritte Herbst,
Mit stillem Wunsch, mit herzlichem Bemühn,
Du stösst ihn verschlossen, kalt, zurück,
Noch sonst ein anderer von den Hirten allen
Mag dich ein gütig Lächeln abgewinnen <...>
Schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel,
Heraus ins graulich düstre Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zwiesprach mit der Luft des Berges
(V, 153—154).

Такие слова, как «тишина», «приют», «странник», «задумчивый», «благоговенье», «развалины», «туманное», «привидение», «темный», «печальный», «тихий», «милый», «звезды», «младая», «святой», формирующие стилистику пролога, создают совершенно оригинальный лексический пласт, который в силу своей узнаваемости был прочно соотнесен в сознании читателя с жанром элегии и присущим ей меланхолическим настроением в лирике Жуковского. Любопытно, что большинство стихов, в которых встречаются эти слова-сигналы, имеют начальные варианты, более близкие к тексту Шиллера, но менее эмоционально выразительные. Так, цитированные отрывки имеют следующие варианты:

Уж три весны, как он безмолвно,
Без жалобы, с покорным постоянством <...>
Ты холодно любовь пренебрегаешь,
И ни один из наших поселян
Обрадован твоей улыбкой не был <...>
Украдкой, как птица, ночи гость,
В ночную мглу бежит, на перекрестках с горным
ветром
Ведет <...>²³

Введение элегизмов в текст перевода — результат целенаправленной работы русского поэта, стремящегося придать шиллеровской трагедии и характеру Иоанны состояние действия, которое в понятиях его эстетической системы означает прежде всего эмоциональное воздействие на душу зрителя, и здесь на помощь приходит элегический словарь.

²³ ИРЛИ, ф. 244, № 27807, СХС1Х6.4, л. 54.

К области аналогично направленных новаций относится и отмеченное Н. В. Измайловым отсутствие членения пролога на четыре явления, как у Шиллера²⁴. Цельность пролога в переводе Жуковского закономерна и обусловлена его стилистическим единством. У Шиллера речевые характеристики персонажей индивидуализированы в большей мере: это грубоватый Тибо («Was für ein Geist ergreift die Dirn?»; «Fluch treffe sie!»), лирический Раймонд («Die Liebe meiner zärtlichen Johanna Ist eine edle, zarte Himmelsfrucht»), рассудительно-прозаический Бертран («Und da ich zweifelnd in der Hand ihn wog, Des Abenteuers Seltsamkeit bedenkend, Da war das Weib mir aus den Augen»). У Жуковского элегическая стихия захватывает речь всех персонажей, а индивидуальность их речевых характеристик сглаживается за исключением речи Иоанны, которая и в подлиннике отличается богатой образностью и напряженностью эмфатики.

Таким образом, основную драматургическую содержательность приобретает в переводе Жуковского эмоционально насыщенное слово: лирический генезис элегической лексики пролога, испытанный уже в переводе «Дон Карлоса», обеспечивает создание определенного настроения.

Но элегические, рассчитанные на узнавание и эмоциональный отклик мотивы — не единственная новация в переводе пролога. В некоторые реплики Жуковский, отступая от буквального смысла шиллеровского текста, вводит политически окрашенные слова-сигналы, усиливающие общественное звучание трагедии: «<...> свободно Святой землей отцов своих владеем...» («<...> Herren Des alten Bodens, den die Väter pflügten <...>»); «<...> его конями Истоптаны отеческие нивы <...>» («<...> Seine Rossen Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde <...>»); «<...> Боже, Помилуй короля и наш народ!» («<...> Gott, helfe Dem König und erbarme sich des Landes!»).

Однако наибольшего своего развития эта тенденция достигает в речевой характеристике Иоанны. Ее особенность заключается в том, что в речи героини сливаются

²⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т.//Под ред. И. М. Семенко. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 533 (комментарий Н. В. Измайлова).

оба оригинальных лексических пласта, определяющих стилистику перевода: элегизмы и архаизмы, традиционное средство выражения высокого гражданского пафоса в русской трагедии. В этом отношении особенно характерен монолог Иоанны, завершающий пролог, который при первой публикации получил название [Прощание Иоанны с своею родиной]²⁵.

Элегический настрой характеризует первые две строфы монолога: их эмоциональная насыщенность обеспечивается все той же узнаваемой лексикой: «приютно-мирный, ясный дол» («traulich stillen Täler»), «цвезть и доцветать» («grünet fröhlich fort»), «сладостный долины голос, эхо» («holde Stimme dieses Thals»), «прохладный грот» (нет соответствующего эпитета в подлиннике), «поток мой быстротечный» («kühle Brunnen»), «усллада» («stille Freude»).

[Прощание Иоанны с своею родной] написано октавами в отличие от свободной строфики всего пролога. Это сообщает монологу Иоанны дополнительный заряд лиризма и способствует сближению его с эстетическими манифестами Жуковского, в которых октава — особая форма концентрации мысли и ее эмоционального выражения («Цвет завета», посвящение к «Двенадцати спящим девам», «На кончину ея Величества, королевы Виртембергской», «Жизнь» и др.). Жуковский точно выдерживает ритм и размер шиллеровского стиха, усиливает лирическое звучание монолога элегизмами, но при этом обогащает монолог торжественными архаизмами, акцентируя его патриотическое звучание.

Начиная с третьей строфы монолога архаизмы преобладают над элегической лексикой, причем их эмоциональная окрашенность ничуть не меньше: «пастырь», «пажити кровавая войны», «нисходил», «воздвигнул», «бранный огонь», «преобратив во плач победный глас», «се битвы клич» и т. д. С большой концентрацией архаизмов связано и появление слов-сигналов общественного содержания. То, что намечалось в отдельных репликах персонажей пролога, обретает свое полное воплощение в напряженно-патриотическом звучании монолога

²⁵ Полярная звезда на 1823 год. Это первый из опубликованных Жуковским фрагментов перевода до появления его полного текста в первом томе третьего издания сочинений (1824 г.).

Иоанны. Здесь такие слова, как: «отчизна», «вышнее избранье», «латы боевые», «смелый», «роковой час», «мощь врагов», «надменная власть», «честь ратных», «мужество», «пыл души» — по своей семантической и эмоциональной насыщенности ничем не отличаются от аналогичных случаев словоупотребления в декабристской гражданской лирике и драме. Так, перевод «Орлеанской девы» входит в национальный драматургический контекст и становится таким же порождением атмосферы гражданской экзальтации, как преддекабристская историческая и «библейская» драма, а также творчество самих декабристов — поэтов и драматургов.

В переводе пролога «Орлеанской девы» психологизм как способ изображения драматического характера соединяется с патриотическим содержанием этого характера, высокий гражданственный пафос одушевляется тонким элегическим лиризмом. Благодаря этому традиционно рационалистическая категория гражданского долга становится таким же точно проявлением интимной эмоциональной жизни человека, как любовь или элегическая меланхолия. Это — открытие, уже совершенное русской лирикой 1810-х гг. (и здесь прежде всего гражданская лирика самого Жуковского, Пушкина и поэтов-декабристов), но еще абсолютно новое для русской драмы. В результате перевод пролога «Орлеанской девы» кладет начало сближению двух ведущих тенденций становящейся русской романтической драмы, делая высокий гражданский пафос как содержание драматического характера объектом психологического анализа в эмоциональном искусстве настроения.

Переводческий метод Жуковского в прологе тождествен для всей первой части перевода, созданной в 1818—1819 гг. В этом убеждает настойчивое сглаживание индивидуальности речевых характеристик персонажей и аналогичное прологу словоупотребление. Одна из самых ярких черт его — постоянная, настойчивая замена слова «Herz» подлинника словом «душа», многозначным в системе поэтической образности Жуковского²⁶. В монологах Иоанны сохраняется сплав элегизмов и арха-

²⁶ Об употреблении слова «душа» и его значении в образно-эмоциональной системе Жуковского см.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 121—122.

измов, речь других персонажей максимально сближена по эмоциональной выразительности и стилистике. Даже речевые характеристики врагов, англичан, и, особенно, неистовой королевы Изабо, огрубленные в подлиннике, впитывают в себя эту стилевую стихию, и в их репликах находим «честь отечества», «справедливость», «право»; и с другой стороны — «мирительное слово», «защита неба», «благословенье», «мечта», «волшебный», «минута покоя» (дейст. II, явл. 2 и 3). Думается, что это — результат стремления Жуковского добиться единого элегически-возвышенного звучания пролога и трагедии, которое должно было вызвать соответствующую эмоциональную реакцию зрителя²⁷.

Характерно, что лирические переводы этих лет демонстрируют то же стремление поэта к максимальной выразительности единого настроения и как бы «высвечивают» тип героя, привлечший внимание Жуковского в драматургических опытах.

В 1818 г. Жуковский переводит две баллады Шиллера: «Рыцарь Тогенбург» и «Граф Гапсбургский»²⁸. Пе-

²⁷ Лирический генезис этого приема обнаруживается в сравнении перевода «Орлеанской девы» со специфическим жанром лирики, в котором традиции панорамно-медитативной элегии сливаются с инвективной гражданской одой. Этот одо-элегический жанр представлен в лирике Жуковского переводом из Гольдсмита «Опустевшая деревня», «Певцом во стане русских воинов»; «Воспоминания в Царском селе» и «Деревня» Пушкина являются развитием этой традиции. Слав одических архаизмов с элегизмами, слияние элегической меланхолии с ораторской патетикой торжественной оды преследовали все эту же цель «одушевления» гражданского пафоса, перевода этой ранее рациональной категории в сферу эмоции. См. об этом: Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 25—26; Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 136—138.

²⁸ Написанные соответственно в январе и апреле 1818 г. обе эти баллады, следовательно, предшествуют обращению Жуковского к «Орлеанской деве». Вообще параллельность баллады и драмы очень характерна для творчества поэта. Годы, в которые было создано большинство его баллад — 1814—1818 и 1831—1833, — отмечены и наиболее интенсивными драматургическими экспериментами, вслед за которыми создаются этапные драматические вещи поэта, «Орлеанская дева» (1821) и «Камознс» (1839). Думается, что это объяснимо не только особой природой балладного жанра, но и соотносительностью этих вариантов лиро-эпоса в жанровой системе Жуковского. Аналогичное соседство баллады и драмы характеризовало и жанровую систему Шиллера: большинство его

ревод баллады «Рыцарь Тогенбург» в высшей степени характеризует уже отмеченную черту стилистики переводов Жуковского 1810-х гг. Баллада Шиллера «Ritter Toggenburg», лиричная сама по себе, в переводе русского поэта обретает дополнительный заряд лиризма. Он делает ее квинтэссенцией своего жанра баллады-элегии, который так актуален в его творчестве 1810-х гг.²⁹ Происходит это в первую очередь за счет введения в перевод эмоционально окрашенной эгегической лексики:

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть <...>

Где меж темных лип светился
Монастырь святой.

И душе его унылой
Счастье там одно <...>

В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины <...>
(II, 127—128).

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz <...>

Wo der Kloster aus der Mitte
Düstrer Linden sah. —

Blickte nach dem Kloster
drüben,
Blickte stundenlang <...>

Sich ins Thal herunterneigte
Ruhig, engelmild <...>³⁰

В этом переводе тот же самый процесс элегизации текста, что и в драматических переводах, с той лишь разницей, что в лирике он гораздо интенсивнее. Баллада 1810-х гг. в творчестве Жуковского настолько близка к элегии по своему эмоциональному тону, что почти утрачивает свою жанровую специфику, определяющуюся ее лиро-эпической основой³¹.

В переводе баллады так же, как и в «Орлеанской девице», лирическая эмоциональная стихия прорывается

баллад было создано в период работы над драматической трилогией «Валленштейн».

²⁹ Не случайно именно баллада «Рыцарь Тогенбург» через много лет стала объектом известной пародии Козьмы Пруткова: она явилась своего рода квинтэссенцией меланхолической лирики настроения, которая, с легкой руки Жуковского, «заразила» русскую поэзию. Подробнее о балладе «Рыцарь Тогенбург» см.: Семенов И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 200—202.

³⁰ Текст баллад в подлиннике цитируется по изданию: Schiller F. Balladen. Verlag der Nation. Berlin, 1975. S. 53—57. «Ritter Toggenburg»; S. 61—69 «Der Graf von Habsburg».

³¹ «<...> эстетика баллад (ранних. — О.Л.) та же, что и эстетика «Вечера». Весь Жуковский — лирик, и в этом отношении «Эолова арфа» мало чем отличается от «Сельского кладбища». (Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 69).

и в область формы. В драме это сказалось на унификации речевых характеристик персонажей и отсутствии членения пролога на явления, в «Рыцаре Тогенбурге» — на огласовке стиха. Ср.:

Год прошел без утоленья,
Нет уж сил страдать;
Не найти ему забвенья, —
И покинул рать (II, 128).

Und ein Jahr hat er's getragen,
Trägt's nicht länger mehr.
Ruhe kann er nicht erjagen,
Und verlässt das Heer.

У Шиллера основу звукописи стиха и рифмы составляют звуки g-г, g-t, ассонирующие с именем героя: (Ritter Toggenburg). Они как бы разливают настроение скорби (Grame) по самой звуковой плоти стиха. Жуковский, частично сохраняя эту основу в составе рифмы, заменяет их йотированными сонорными. Вместо открытых гласных а, о в его переводе доминируют суженные е, и. Так смягчается само звучание стиха: энергия, присущая стиху Шиллера, приглушается во имя преобладания тихого, мягкого элегического настроения.

Если изменения, внесенные переводчиком в текст подлинника, касаются в балладе «Рыцарь Тогенбург» самого качества лирической эмоции при том, что эмоциональная насыщенность характеризует в равной мере и подлинник, и перевод, то в балладе «Граф Гапсбургский» Жуковский меняет психологическую характеристику героя и делает это разнообразно и изобретательно. Шиллеру был важен политический аспект сюжета, отсюда в подлиннике акцент на общественном облике героя, который в свое время явился «мощным и справедливым объединителем раздробленной Германии»³². Жуковскому в этой балладе интересен сам тип личности, в котором, очевидно, реализуются его представления о незгонистическом герое. И введение элегической лексики в приподнято-патетическое повествование баллады показывает, в каком направлении идет перестройка ее содержания:

Все царский мой дух восхищает <...>
<...> Mein königlich Herz zu entzücken <...>

Но где ж утешитель, пленитель сердец?
Придет ли мне душу растрогать певец
Игрой и благим поученьем? (II, 126).

³² Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 467 (комментарий И. М. Семенко).

Doch den Sänger vermiss'ich, **Bringer der Lust**,
Der mit sussem Klang mir **bewege die Brust**
Und mit göttlich erhabenen Lehren.

Прежде всего, Жуковскому важно подчеркнуть, что обладатель «царского духа» имеет и общечеловеческую душу, символ всего духовного и нравственно-прекрасного для русского поэта. У Шиллера этой дифференциации нет: Herz и Brust выступают как синонимы.

Благодаря этому акценту положение социально неравных героев баллады, певца и императора в какой-то степени уравнивается не только их земной властью над людьми и их душами, но и подчиненностью их обонх более высокому, чем земная власть, духовному закону — религии и вдохновению:

Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);
Он высшую силу признал над собой:
Минута ему повелитель;
По воздуху вихорь свободно шумит;
Кто знает, откуда, куда он летит? (II, 126)³³.

Исследователями уже отмечалось, что Жуковский усилил в своем переводе набожность графа³⁴. Так, его аристократические жесты («das Haupt entblosset») приобретают черты христианского смирения («колена свои преклоняет»), как бы предваряя посвящение коня богу в финале баллады. Социальное положение героев баллады, подчеркнуто неравное уже у Шиллера, усугубляется в переводе Жуковского:

Куда? — изумившийся **граф** спросил.
В село; умирающий **нищий**
Ждет в муках, чтоб **пастырь** его разрешил,
И алчет небесныя пищи (II, 126).

Was schaffst du? redet **der Graf** ihn an,
Der ihn verwundert betrachtet.
Herr, ich walle zu einem **sterbenden Mann**,
Der nach dem Himmelskost schmachtet.

³³ Эта формула свободы поэтического творчества, исключительно важная для Жуковского, не раз отозвалась в русской поэзии: И. М. Семенко и Н. В. Измайлов отмечают несомненную преемственность по отношению к ней аналогичных пушкинских формул в «Песни о вешем Олеге», «Езерском», «Египетских ночах». (Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 468; История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 253—254).

³⁴ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 467—468 (комментарий И. М. Семенко).

И это резкое столкновение социальных характеристик — граф, нищий, пастырь, певец — только подчеркивает общую идею баллады, идею равенства всех людей перед лицом высшего духовного закона, воплощенного в Боге и религии. Именно это подчинение высшей силе нравственности делает графа Габсбургского героем, этически созвучным идеалу Жуковского.

В целом для этих переводов можно отметить не только специфические черты поэтики, роднящие драматургические и лиро-эпические жанры, но и определенную эстетическую общность, которая заключается, на наш взгляд, в доминанте проблемы героя, становлении его определенного типа, важного для поэзии Жуковского начала 1820-х гг. В обеих шиллеровских балладах, переведенных незадолго до «Орлеанской девы», разрабатывается одна и та же этическая категория самоотречения. В неё вписывается любовный экстаз рыцаря Тогенбурга и религиозное смирение графа Габсбургского. В Иоанне запечатлены та же всепоглощающая гуманистическая страсть, тот же экстатический тип самоотречения, что и в рыцаре Тогенбурге, но самоотречения уже не любовного, а патриотического, тот же тип религиозного смирения, что и в графе Габсбургском, но уже не во имя веры, а во имя блага народа. Так взаимодействие драматургии Жуковского с его лирикой и лиро-эпосом, охватывая все новые уровни семантики, сосредоточивается на рубеже 1820-х гг. на этических категориях при том, что продолжают взаимодействовать элементы поэтики и структуры.

Четвертое и пятое действия «Орлеанской девы» были переведены Жуковским во время заграничного путешествия 1821 г.³⁵ Стимулом к окончанию перевода стал увиденный Жуковским спектакль, впечатление от которого он передал в дневнике: «Действие этой трагедии имеет что-то магическое, отличное от всякого другого действия...»³⁶.

³⁵ Два действия «Орлеанской девы» Жуковский перевел за 9 дней, на подъеме вдохновения, как об этом свидетельствует характер черновика, содержащего крайне небольшую правку. Ср. перевод «Пролога», гораздо меньшего по объему, осуществленный за две недели.

³⁶ Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 94.

Полуторагодовой промежуток, разделяющий начальный и завершающий этапы перевода, делает заключительные действия русской «Орлеанской девы» особенно интересными. Два последних акта, соответствующие кульминации и развязке шиллеровской трагедии, характеризуются быстротой и напряженностью развития действия: они динамичны в большей мере, чем первые акты и тем более пролог. Элемент статичности в описании душевного состояния резко уменьшается, за исключением лишь большого монолога Иоанны («Молчит гроза военной непогоды...») в первом явлении IV действия (кстати, этот монолог был переведен Жуковским одновременно с прологом и первыми тремя действиями).

Иными словами, драматургический материал IV и V действий содержит гораздо меньше возможностей влиять на душу зрителя так, как это делал поэт в первой части перевода. Тем более интересно последовательное исчезновение эмоционально окрашенной лексики из перевода даже в тех немногочисленных случаях, когда текст подлинника содержит элегические мотивы или ярко эмоциональные описания:

Луиза. Ты лучше нас, отца, Жанета, знаешь <...> (IV, 161).

Угольщик. Какая сильная гроза! Все небо
В огне; среди бела дня ночь, и страшно
Бушует ветер. Видишь ли как гнутся
Деревья, как бунтуют их вершины? (IV, 164).

Раймонд. Здесь угольщик живет (IV, 164).

Louison. Du kennst des Vaters ahnungsvolle Seele (V, 258).

Köhler. Es ist ein grausam, mörderisch Ungewitter
Der Himmel droht in Feuerbächen sich
Herabzugießen, und am hellen Tag
Ist's Nacht, das man die Sterne könnte seh'n
Wie eine losgelassne Hölle tobt
Der Sturm, die Erde bebt und krochend beugen
Die altverjährten Eschen ihre Krone <...> (V, 261).

Raymond. Es sind mitleid'ge Köhler (V, 261).

Жуковский сильно сокращает образное, эмоциональное описание грозы, соответствующей буре в душе Иоанны, переводит элегические эпитеты нейтральными или не переводит их вообще. В результате сокращается не только объем отдельных реплик, но и вся эмоциональная стихия двух последних действий как бы приглушается и

редуцируется. Разумеется, это не означает полного исчезновения эмоциональности, которая по-прежнему сохраняется в речевой характеристике героини.

Но если в переводе первой части трагедии признаком эмоционального действия обладала не только речь Иоанны, но и речевые характеристики всех персонажей, которые сливались в едином по настроению и стилю потоке, то в переводе заключительной части трагедии на первый план выдвигается динамика центрального характера. Если в первой части трагедии Иоанна является орудием божественного промысла и в этом отношении как бы лишена собственной воли, то во второй части разворачивается драма сознательного самоотречения, искупления индивидуалистических устремлений. Именно в IV и V действиях характер героини достигает подлинных высот этического пафоса.

Это перенесение акцента с внешнего эмоционального действия, которое должен был вызвать элегизированный текст, на внутреннюю динамику характера сопровождается возникновением новой грани жанрового взаимодействия. А именно, в переводе «Орлеанской девы» драматургия впервые начинает соотноситься в творческом сознании Жуковского с драматургией.

Вероятно, в период первого заграничного путешествия в библиотеке Жуковского появляются трагедии Эсхила, изданные в 1817 г. в немецком переводе Леопольда Штольберга³⁷. В этой книге сохранились пометы русского поэта в тексте трагедии «Прометей прикованный» и запись на обороте нижнего форзаца:

Человек, постигнувший свое назначение
Несет с молчанием
Не приемлет жалости
Презирает рассудочность
Одни чувства человеческие
Океаниды
Гефест
Гермес
Ио
Жалоба на пророчество
Взор пророческий

³⁷ Vier Tragödien des Aeschylus. Übersetzt von Fr. Leopold Grafen zu Stolberg. Wien, L. Grund, 1817.

В трагедии Эсхила, которую Жуковский, по нашему предположению, перечитал в связи с работой над переводом «Орлеанской девы», его заинтересовали прежде всего нравственные проблемы самоотречения и стоицизма, об этом свидетельствуют пометы в тексте трагедии³⁸. Очевидно, что здесь опять внимание Жуковского привлек тип героя-гуманиста, пафос всепоглощающей альтруистической страсти, которая роднит эсхилевского титана с дево́й-воительницей Шиллера. Та же пророческая осведомленность Иоанны («Судьба держав, народов и царей Ясна душе младенческой моей» — IV, 143), тот же нравственный стоицизм, проявляющийся в отказе от земных благ («Страшись надежд, не знай любви земныя; Венчальных свеч тебе не зажигать; Не быть тебе душой семьи родныя; Цветущего младенца не ласкать» — IV, 123), и одновременно — элегическая скорбь об этих благах, «жалоба на пророчество» («Ах, почто за меч воинственный Я мой посох отдала...»; «Там я пасла стада свои беспечно; Там счастлива была я, как в раю... И не видать уж мне такого счастья» — IV, 156, 161). Та же твердость в искуплении вины: подобно Прометею, Иоанна несет свой жребий с молчанием и не примет жалости («Я той судьбе в молчаньи покорилась, Которую мой Бог, мой Повелитель, Назначил мне...» — IV, 166).

Наиболее общей чертой, сближающей Иоанну с Прометеем (как понимает этот образ Жуковский), становится осознание своего долга. «Человек, постигнувший свое назначение» — это не только осведомленность о своей судьбе, это знание своего места в жизни и цели своего существования. Именно такое знание дает нравственную силу и герою Эсхила, и героине Шиллера и Жуковского.

Акцент на нравственном содержании центрального характера с одновременным обращением к драматургическому варианту воплощения подобного характера делает нравственную борьбу в душе героини источником драматического действия в переводе Жуковского, причем действия не только как категории эмоциональ-

³⁸ Подробнее об этих пометах — в нашей работе: Древнегреческая трагедия в восприятии и переводах В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 523—525.

ного восприятия, но и как эстетической категории драмы. Элегический настрой заменяется во второй части перевода напряженностью этического пафоса. Так, перевод IV и V действий «Орлеанской девы» воплощает положение о главенстве характера, выработанное еще в «Конспекте по истории литературы и критики». Вероятно, именно эта особенность перевода продиктовала и перемену жанрового подзаголовка: не «романтическая трагедия», как у Шиллера, а «драматическая поэма». В этой жанровой огласовке «Орлеанская дева» Жуковского сближается с лиро-эпической поэмой-монойей, время расцвета которой в русской литературе приходится на начало 1820-х гг.³⁹

Если первая часть «Орлеанской девы» была переведена в лирическом и -балладном окружении (и это обусловило выдвижение на первый план эмоциональной элегической стихии), то в 1821 г., сразу вслед за окончанием «Орлеанской девы», Жуковский создает две лиро-эпические поэмы: перевод фрагмента из поэмы Т. Мура «Лалла Рук» «Пери и ангел» и перевод «Шильонского узника» Байрона, в которых развивается концепция неэгоистического героя. Совершенно очевидно, что в качестве поэмы, хотя бы и драматической, «Орлеанская дева» входит в этот поэмный контекст творчества Жуковского и русской литературы.

Поэтическая трилогия Жуковского 1821 г. должна была составить противовес концепции разочарованного байронического героя-индивидуалиста⁴⁰. Эстетическая

³⁹ О жанре поэмы-монойей см.: Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 73—95. Ср. о герое поэмы-монойей: «<...> главным художественным центром поэм-монойей была именно судьба человека <...>. Герой монойей подчиняет своей, полной огромного нравственного значения личности все развитие поэтической темы. Он подчиняет себе исторический материал поэмы, который входит в биографию героя, составляет содержание его пророческой мысли. <...>. Нравственному состоянию героя подчинена в монойей и общая эмоциональная тональность повествования <...>». (Неупокоева И. Г. Указ. соч. С. 76—78).

⁴⁰ Об этом свидетельствуют факты восприятия этих произведений декабристами, в целом сложившимися к творчеству Жуковского. Выписки из «Шильонского узника» в их личных бумагах, использование отрывков поэмы «Пери и ангел» для пропаганды в ланкастерских школах, публикация отрывков из «Орлеан-

доминанта категории героя в балладе («Рыцарь Тогенбург», «Граф Гапсбургский»), драме («Орлеанская дева») и поэме («Пери и ангел», «Шильонский узник») сближает эти разные жанровые образования на лиро-эпической основе. Промежуточное положение драматической поэмы в этом процессе вскрывает пути развития жанровой системы Жуковского по линии лирического генезиса и укрупнения лиро-эпического жанра от баллады к драматической и лиро-эпической поэме⁴¹. Так, первый же завершённый драматургический перевод Жуковского со всей наглядностью обнаруживает лабораторную функцию драмы в жанровой системе поэта. Драма Жуковского, примыкающая к традиции драматической поэзии⁴², становится связующим звеном между лирикой и лиро-эпосом.

Однако есть еще и другой контекст, в котором перевод «Орлеанской девы» сыграл гораздо более важную роль, чем в рамках жанровой эволюции Жуковского. В процессе становления русской романтической драматургии перевод Жуковского приобрел не только «просветительное, культурное значение крупного перевода» (Г. А. Гуковский), но и значение эталона драмы, важного для развития национальной драматургии.

То, что подготавливалось экспериментами в творческой лаборатории Жуковского (проникновение принци-

ской девы» в «Полярной звезде» — все это свидетельствует о близости того типа героя, который сложился в поэмах Жуковского 1821 г., к положительному герою декабристской литературы. Подробнее об этом см.: Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи // Литературное наследство. Т. 91. М., 1982. С. 678—679.

⁴¹ Для самого Жуковского соотнесенность его перевода «Орлеанской девы» с лиро-эпическими произведениями была очевидной. Беловая рукопись заключительных актов перевода была помещена им в рукописный альманах под названием «Лалла Рук» («Лалла Рук № 2» — надпись на обложке беловой рукописи). Позже, в 1840-х гг., он назвал «Орлеанскую деву» «лирической поэмой, а не драмой». (Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 523). Наконец, само жанровое определение — «драматическая поэма» — свидетельствует об осознании ее лиро-эпической природы.

⁴² Ю. Н. Тынянов выделяет, по генетическому признаку, две традиции в русской драматургии: «стиховая драматургия», опирающаяся на традиции драмы, и «драматическая поэзия», генетически восходящая к лиро-эпосу. (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 94—95).

пов романтического психологизма в аллюзионную политическую драму), стало достоянием русского литературного процесса с появлением «Орлеанской девы».

Ключ к пониманию значимости перевода для современников дает история его публикации. Перевод пролога был напечатан в издании «Für wenige. Для немногих» (1818, № 6). Полный перевод, законченный весной 1821 г., Жуковский предназначал для постановки на сцене⁴³. Но «Орлеанская дева» была запрещена к постановке⁴⁴. Трудности возникли и с напечатанием перевода⁴⁵, в результате полный текст был опубликован только в составе третьего издания «Сочинений» Жуковского в 1824 г. Но еще до этого, в «Полярной звезде» на 1823 и 1824 г., появляются два фрагмента: [Прощание Иоанны с своею родиной] и монолог Иоанны из первого явления IV действия «Молчит гроза военной непогоды...». Сам факт этой публикации заслуживает особого внимания, тем более, что в «Полярной звезде» драматургические отрывки вообще не печатались (единственное исключение — фрагменты комедии Шаховского «Аристофан»).

Цензурный запрет — и публикация в «Полярной звезде». Одно это сочетание уже свидетельствует о характере восприятия современниками перевода «Орлеанской девы». В «Полярной звезде» отдавалось предпочтение оригинальным произведениям русской литературы: «Приступая к изданию «Полярной звезды», — замечает исследователь, — Бестужев и Рылеев ставили

⁴³ О том, что намерение Жуковского добиваться постановки «Орлеанской девы» было хорошо известно в его окружении, свидетельствует письмо А. С. Пушкина Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 г.: «С нетерпением ожидаю успеха «Орлеанской...». Но актеры, актеры! — 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо-рева. Трагедия будет сыграна тоном «Смерти Роллы». Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? <...> возьми от Жуковского билет для 1-го представления на мое имя» (XIII; 45).

⁴⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1960. Т. 3. С. 533. Автор комментария Н. В. Измайлов утверждает, что «Орлеанская дева» Жуковского послужила поводом для цензурного запрета на постановку пьес, написанных белым пятистопным ямбом.

⁴⁵ Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры. СПб., 1892. С. 166.

себе задачей борьбу за самобытную национальную литературу и популяризацию лучших произведений современной литературы среди широкого круга читателей»⁴⁶. Эти намерения нашли свое воплощение в художественной части альманаха: «Для «Полярной звезды» характерно почти полное отсутствие переводов и большое количество произведений с национально-исторической и вольнолюбивой тематикой»⁴⁷.

Отрывки из «Орлеанской девы», помещенные в «Полярной звезде», свидетельствовали, во-первых, о признании этого перевода фактом национального литературного развития; во-вторых, «Орлеанская дева» удовлетворила не менее важному для Бестужева и Рылеева условию высоты общественной позиции и гражданского пафоса. И это при том, что творчество Жуковского в целом декабристы воспринимали полемично и неоднозначно. Публикация фрагментов «Орлеанской девы» в «Полярной звезде» — первое подтверждение особенной значимости этого перевода для становления национальной драматургии.

Об этом же свидетельствует извещение о выходе перевода в свет: «Перевод сей должен быть тем драгоценнее для нашей публики, что мы доныне знали одну только классическую французскую трагедию и не имели ни одного хорошего поэтического перевода Драмы романтической»⁴⁸. С этим анонимным указанием на роль «Орлеанской девы» для русской литературы перекликается и запись в дневнике В. К. Кюхельбекера, где перевод Жуковского прямо назван «первой романтической трагедией в стихах на русском языке»⁴⁹.

Но наиболее полно эту точку зрения современников на перевод Жуковского выражает рецензия П. А. Плет-

⁴⁶ Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым (сер. «Литературные памятники»). Изд. подг. В. А. Архипов, В. Г. Базанов и Я. Л. Левкович. М.; Л., 1960. С. 819.

⁴⁷ Там же. С. 841.

⁴⁸ Сын Отечества. 1824. Ч. 93, № 15. С. 86.

⁴⁹ «Жуковский издает третьим тиснением свои стихотворения. Шиллерова «Иоанна д'Арк». Первая романтическая трагедия в стихах на русском языке». Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи (сер. «Литературные памятники»). Изд. подг. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 499.

нева⁵⁰. Характерно, что она появилась в журнале декабристской ориентации — «Соревнователе просвещения и благотворения», активно пропагандирующем поэтику гражданского романтизма⁵¹.

«Внимательные наблюдатели всего прекрасного, — пишет автор рецензии, — конечно, согласятся, что появление «Орлеанской девы» на русском языке составляет эпоху в нашей драматической поэзии. <...>. Это мнение мы основываем особенно на двух причинах: во-первых, только со времени перевода «Орлеанской девы» мы увидели на своем языке романтическую трагедию со всеми совершенствами плана, действия, характеров и красок <..>; во-вторых, переводчик <...> столько победил трудностей в разговорном языке, которого формы у нас, сравнительно с другими родами поэзии, совсем еще не утверждены, и тем столько облегчил путь другим драматическим писателям, что, вероятно, они, даже при недостатке высших дарований, пользуясь сим прекрасным образцом, будут теперь писать трагедии ровнее и естественнее прежних»⁵².

В рецензии значение перевода «Орлеанской девы» как образца во всех отношениях, образца романтической трагедии и драматического языка, подчеркивается неоднократно. Тем самым определяется его основная роль в становлении русской драматургии. И хотя на протяжении рецензии «Орлеанская дева» анализируется как произведение Шиллера⁵³, доминантой восприя-

⁵⁰ Рецензия Плетнева обсуждалась на заседании «Вольного общества любителей российской словесности» 3 ноября 1824 г.; 8 июня 1820 г. в обществе читались отрывки перевода Жуковского. См.: Литературно-эстетические позиции «Полярной звезды»//Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым (сер. «Литературные памятники»). М.; Л., 1960. С. 911.

⁵¹ Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 28. № 12. С. 261—307. О значении этой рецензии для истории журнала см.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975. С. 92.

⁵² Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 132—133.

⁵³ Об этом справедливо пишет Р. Ю. Данилевский в своей статье: Шиллер и становление русского романтизма//Ранние романтические веяния. Л., 1974. С. 92. Но здесь нелишне отметить, что целью Жуковского, как ее понимает Плетнев, оказывается именно эффект эмоционального восприятия трагедии: «Вывод Плетнева относитель-

тия перевода современниками была именно его «образцовость». Об этом говорит прежде всего позиция «Вольного общества любителей российской словесности», которую выразили издатели «Полярной звезды» фактом публикации отрывков из перевода и П. А. Плетнев своей содержательной рецензией.

В работе Плетнева акцентированы два аспекта значимости перевода: это образец романтической трагедии со всеми ее совершенствами, противостоящий традиционной ориентации на французскую классицистическую драматургию⁵⁴, и это образец драматического языка. Уже одного этого достаточно было для публикации его фрагментов в «Полярной звезде», программа которой предусматривала пропаганду национальной литературы. Но у издателей декабристского альманаха были для этого и более веские основания. Идея патриотизма, народной борьбы за освобождение родины, идея личной жертвенности героя — все эти мысли, насквозь пронизывающие драматическую поэму, не могли не привлечь Бестужева и Рылеева.

Существует точка зрения, согласно которой внимание Жуковского в «Орлеанской девице» привлекла религиозная, мистическая стихия, которую он и сгустил в своем переводе⁵⁵. Не отрицая этого мнения совершенно, хочется внести в него коррективы. Как это было видно из анализа пролога, Жуковский привлек не столько религиозный пафос, сколько возможность с его помощью действовать на душу зрителя, хотя близость этого па-

но того, что цель романтической трагедии состоит в «сладких слезах умиления», отвечал <...> русскому восприятию произведений Шиллера <...>».

⁵⁴ Перевод Жуковского соответствовал требованиям времени. К началу 1820-х гг. переориентация русской оригинальной и переводной драматургии не только наметилась, но и стала очевидной. О тяготении ее к романтической драме свидетельствует ряд опытов Кюхельбекера, Катенина, Жандра, Шаховского и других драматургов. (См. об этом подробно: Бочкарев В. А. Историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968. С. 72—161). В этих обстоятельствах особенно важно было иметь эталон жанра, которым для русской романтической драмы стал перевод «Орлеанской девицы». (См.: Семенико И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 76).

⁵⁵ См., например: Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1977. С. 90—91.

фоса поэту не подлежит сомнению. Но кроме религиозной мысли, кроме близкого оригинальной образности Жуковского характера героини, в «Орлеанской девице» была еще одна идея, вызвавшая интерес русского поэта изначально и во многом повлиявшая на звучание религиозных мотивов: идея патриотическая. Характерно, что история замысла «Орлеанской девицы» Жуковского восходит еще к 1812 г. В бумагах поэта сохранился план оперного либретто на этот сюжет, явно связанный с патриотическим подъемом Отечественной войны 1812 г.⁵⁶

Исследователи, обращавшиеся к переводу «Орлеанской девицы», так или иначе отмечали значимость патриотической темы для Жуковского⁵⁷, но она, по их мнению, уходила на второй план. Однако сравнение перевода с подлинником убеждает в первостепенной важности этой темы для Жуковского.

Русский поэт не только сохраняет политические намеки в тексте (в частности, знаменитое пророчество Иоанны в четвертом явлении III действия); столь же интенсивно, как и элегизация текста в первых трех действиях, идет процесс обогащения перевода политически-активной лексикой, словами-сигналами, несущими пафос гражданской мысли. Причем, это относится ко всему тексту трагедии. Вот лишь некоторые примеры:

- Иоанна.** И вступит он в столицу с торжеством,
Любовию народа окруженный <...> (IV, 135).
- Тальбот.** Не за одно! Мы рыцарски стоим
За честь отечества, за наше право <...> (IV, 137).
- Иоанна.** Судьба держав, народов и царей
Ясна душе младенческой моей <...> (IV, 143).
- Карл VII.** Мне отдал Бог отцов моих корону,
Народа меч ее завоевал <...> (IV, 162).
- Johanna.** Wird königlich einziehen zu Paris,
Von allen Grossen seins Reichs begleitet (V, 192).

⁵⁶ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, л. 1 об.

⁵⁷ См., например: Мухина С. Л. «Орлеанская дева» Жуковского и Шиллера // Материалы VII научной конференции преподавателей Ошского пед. ин-та. Ош, 1968. С. 174—185. Автор утверждает общественно-политическую значимость «Орлеанской девицы» как аллюзионной трагедии. Такое толкование возможно, но односторонне. Действенность «Орлеанской девицы» как факта гражданской преддекабрьской литературы обусловлена прежде всего стилистикой перевода.

- Talbot.** Doch Eure nicht die Unsrige! Wir sind
In einem ehrlich guten Streit begriffen (V, 198).
- Johanna.** Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick (V, 212).
- Karl VII.** Die Krone, die uns Gott auf's Haupt gesetzt,
Durch Schwert war sie erobert und gewonnen (V, 255)

Народно-патриотическая идея «Орлеанской девы» конкретизируется в переводе введением слов «народ», «отчизна», «родина», «свобода», «правосудие», «честь», «гражданство» и др. Как правило, им нет соответствия в подлиннике. Очень часто слова «Frankreich», «Land» заменяются словами «отчизна», «родина», «отечество», и это укрупняет сам конфликт трагедии, усиливает ее национально-освободительную идею. В атмосфере «гражданской экзальтации» 1820-х гг. это имело немаловажное значение.

Даже в самом интонировании стихов, содержащих слова-сигналы общественного значения, Жуковский выделяет их, ставя под логическое ударение. Так, реплика Иоанны «Пусть я умру — народ мой победит» является очень близким переводом реплики оригинала «Mein Volk wird siegen, und ich werde sterben», но в оригинале у этих слов иной смысл: победа народа и смерть героини связаны причинно-следственной связью, и под логическим ударением находится личное местоимение «Ich». Жуковский снимает эту связь в переводе, глубже акцентируя момент личной жертвенности во имя народа и отечества, и это органично связывает его перевод и с общей атмосферой 1820-х гг., и с преддекабрьской литературой.

Вероятно, внимание поэта к политическому, патриотическому звучанию трагедии было продиктовано не только свежестью воспоминаний о войне 1812 г. или стремлением дать урок царям⁵⁸. Отмеченное качество перевода «Орлеанской девы» закономерно связано с особенностями творческой эволюции Жуковского. «Чудесные баллады» и «унылые элегии» в его лирике соседствуют с «Песнью барда над гробом славян-победителей», «Певцом во стане русских воинов», «Певцом в Кремле».

⁵⁸ Так трактует намерения поэта Н. В. Измайлов. См.: Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 533.

В своих драматургических экспериментах поэт отдал дань не только романтической психологической драме, но и высокой трагедии классицизма. Эти тенденции закономерно сливаются в стилевой полифонии «Орлеанской девы», где есть и чудесное, и мистическое, и элегическое, но есть и общественно-политическое, гражданственное начала. Поэтому «Орлеанская дева» Жуковского не только один из самых крупных переводов первой половины его творчества, не только синтез и вершина драматургических экспериментов 1810-х гг., но и, в восприятии современников, — лучшее создание творческого гения поэта⁵⁹.

Для Жуковского перевод «Орлеанской девы» стал синтезом равновеликих идей: идеи личности, изображенной во всей сложности психологического процесса, и народно-патриотической идеи. Обе они нашли определенное стилистическое воплощение (элегизмы, архаизмы и политически активная лексика), в обоих случаях оригинальное, отступающее от стиля подлинника. Благодаря этому «Орлеанская дева» Жуковского в какой-то степени, на уровне перевода и романтического метода, собрала в своей жанровой модели все, что нужно было для создания национальной драматургической традиции: исторический сюжет, принцип психологического раскрытия центрального характера и его определенное этическое содержание, соотношение судьбы личности и судеб народа, общественный пафос, сочетающийся с проникновенностью лирической эмоции, его одушевляющей, наконец, новую форму — белый пятистопный ямб, который именно благодаря драматической поэме Жуковского стал не только признанно-романтическим, но и общественно-содержательным размером в русской драматургии.

Конечно, большую часть этих достоинств следует отнести за счет точного выбора объекта перевода. Однако долгий путь Жуковского к той единственной западноевропейской драме, которая обладала бы всеми необходимыми для формирования национальной жан-

⁵⁹ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Т. 1. С. 117.

ровой модели качествами, не оставляет сомнения в сознательности и целенаправленности его выбора.

На уровне романтического понимания жанровой специфики драмы перевод Жуковского воплотил идею «судьбы человеческой», связанной с «судьбой народной», — так через несколько лет определит предмет трагедии Пушкин. О том, что современники восприняли «Орлеанскую деву» как ступень формирования национальной драматургической традиции, свидетельствует неслучайно выраженная в рецензии Плетнева надежда на то, что перевод Жуковского должен стимулировать создание оригинальной русской трагедии. «Борис Годунов» Пушкина не замедлил оправдать эту надежду.

Таким образом, по своей роли в становлении русской романтической драматургии перевод «Орлеанской девы» — это прежде всего важнейшее явление национального литературного процесса. Он по праву должен стоять рядом с оригинальной романтической драматургией 1820-х гг. «Орлеанская дева» — органическая часть допушкинской драматургии, подготовившей появление «Бориса Годунова». Сам факт существования этого перевода свидетельствует о том, что решение проблемы оригинальной русской драмы уже назрело.

3. Замысел оригинальной драмы на сюжет из эпохи «смутного времени»

В своей творческой практике Жуковский нередко шел от переводного произведения к попытке создания оригинального, национального. Это было обусловлено как особенностями его творческой индивидуальности, так и состоянием русской литературы, активно усваивавшей опыт западноевропейской литературы как базу для собственного развития. Наиболее яркий пример тому — балладное творчество поэта, где «Людмила» (из Бюргера) предшествовала «Светлане», «Кассандра» (из Шиллера) — «Ахиллу», «Алина и Альсим» (из Монкрифа) — «Эоловой арфе». Жанр и тип оригинальных произведений Жуковского оказывался в этом случае «навеянным» западноевропейскими образцами и в этом своем качестве активно влиял на русский литературный процесс первой трети XIX в.

Аналогичный путь характеризует и драматургические опыты поэта. После перевода «Орлеанской девы», который подвел им итог для 1810-х гг., Жуковский, вероятно, почувствовал себя готовым к созданию оригинальной романтической трагедии. Стимулом, определившим ее сюжет и материал, явился выход в свет X и XI томов «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. Как известно, эти тома появились в марте 1824 г., а 14-м апреля 1824 г. датирован сохранившийся в архиве поэта план трагедии на сюжет из эпохи «смутного времени»⁶⁰.

Судя по этой дате, план трагедии — не плод долгих раздумий Жуковского. Скорее всего, он является первым вариантом, самым общим приближением к реализации замысла. В этом убеждает его вводная часть, своеобразный план плана: «1. Что прочитать? 2. Общий ход. 3. Каждая часть отдельно. Форма. 4. Характеры. 5. Обычаи того времени».

Жуковский планирует не только замысел трагедии, но и сам процесс работы над ней. Соответственно первому пункту плана он намечает список источников для работы: «История о мятежах. [Нрзб.]. Берх. Курбский. Маржерет. Немцевич. Авраамий Палицын. Летопись соловецкая. Жития некоторые. О Москве Манилова. Прибавления к деяниям. Грамоты. Вальтер Скотт. Бейрон. Фауст»⁶¹.

Первый ряд — исторические источники — почерпнут Жуковским из примечаний к XI тому «Истории Го-

⁶⁰ ГПБ, д. 286, оп. 1, ед. хр. 123, л. 6—8. Датировка Жуковского. Публикация плана дана в нашей статье: Перевод трагедии Ф. Л. З. Вернера «24 февраля» на страницах книги из библиотеки Жуковского//Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 305—307. Вариант плана — ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 30, л. 22 об. Этот вариант более краток, в нем реализована примерно половина замысла. Время создания этого плана определяется по положению в рукописи (вслед за «Песней воспитанниц института при выпуске», март—апрель 1824) как весна 1824 г., то есть обе редакции были созданы практически одновременно. Кроме того, миниатюрные планы на этот же сюжет, объемом в 3—5 пунктов, часто встречаются в черновых тетрадях поэта 1820-х гг.

⁶¹ В рукописи названия источников замысла записаны в 2 столбца: левый — материалы по истории (12 названий), правый — художественные образцы (3 названия). В целях сокращения объема записи приводим ее в строчку.

сударства Российского» Карамзина. Вероятно, эти документы эпохи должны были дать ему представление о ее колорите. Более интересен второй ряд — те художественные образцы, на которые поэт, очевидно, хотел ориентироваться при создании своей трагедии. Прежде всего, бросается в глаза то, что драматургический замысел поэта изначально, в момент своего возникновения, тяготеет к лиро-эпическим и эпическим формам: романы Вальтера Скотта, драматические поэмы Байрона. «Фауст» Гете, стоящий в ряду этих источников, свидетельствует, однако, о том, что Жуковский заботился одновременно и о сценичности своего замысла: «Фауста» и «Валленштейна» Шиллера (кстати, это название периодически возникает в связи с драматургическим замыслом Жуковского в разных вариантах плана) поэт считал единственными сценичными немецкими драмами⁶². То есть жанр драматургического замысла Жуковскому представлялся синтетическим, объединяющим свойства драмы и лиро-эпоса.

Следующий пункт вводной части — «Общий ход». В плане ему соответствуют разделы: «Grund. idee», «Характер» и «Рамки пиэсы»⁶³. Всего Жуковский расписал три пункта вводной части. Раздел плана «Жизнь» соответствует третьему пункту: «Каждую часть отдельно. Форма». Таким образом, два из четырех перечисленных разделов посвящены разработке характера героя.

Главный герой драматургического замысла Жуковского — вымышленное лицо: «Сын Иоанна, никому и себе самому не известный, воспитан в ссылке». Вероятно, на выбор главного героя оказала влияние шиллеровская концепция Самозванца, привлекавшая внимание

⁶² «Шекспировы и большая часть немецких трагедий не для представления. Нет общего эффекта, кроме некоторых Шиллеровых, особенно «Валленштейна». Выходишь без главного — чувства». (Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 182). «Фауст» удивительно сценичен», — сказал как-то Жуковский». (Записки А. О. Смирновой-Россет. Цит. по кн.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 537).

⁶³ Из раздела «Рамки пиэсы» окончательно выясняется драматургическая природа замысла Жуковского. Названию раздела предшествует следующий набросок карандашом: «Пролог. Христианская Немезида. Все, что происшествие — рамки пиэсы, сцена, монолог. Все, что об нем — исповедь, Эпилог. Христианская Немезида».

Жуковского в 1817 г. Но в плане 1824 г. эта концепция как бы усилена: если у Шиллера Самозванец все же не был сыном Иоанна, хотя искренне был убежден в законности своих прав, то вымышленный герой Жуковского как сын Иоанна — законный наследник престола, но воспитан в ссылке, то есть в ненависти к царю и его власти⁶⁴. Это источник глубокой противоречивости его характера.

«Мятежные естества, усиленные первыми годами жизни (опала семейства). Нечто сверхъестественное, раздражающее душу» — это основополагающие черты байронического типа героя. «Меланхолия и страх чего-то, или ожидание, предчувствие» — характерные психологические особенности лирического героя поэзии самого Жуковского, напоминающие Вадима из поэмы «Двенадцать спящих дев». «Непреклонность. Ненависть ко всякой власти. Чувство мести на царя и на его род. Высокость дел. Гордость. Сильная страсть с привычкою все в себе скрывать» — это качества героев декабристской литературы, равно воплотившиеся в их драме, лирике и эпосе. Главный герой замысла Жуковского должен был стать своеобразным собирательным образом романтического героя, в его характере синтезировались психологические черты типа личности трех романтических традиций: западноевропейского романтизма, романтизма Жуковского и декабристского романтизма.

Наиболее интересным проявлением драматургической эстетики Жуковского в плане является постоянное и преимущественное внимание поэта к духовной жизни центрального героя. Оно обнаруживается не только в том, что описание характера по сути исчерпывает содержание плана. Жуковский постоянно отмечает и даже разрабатывает многие психологические подробно-

⁶⁴ Влияние драматургии Шиллера на замысел Жуковского проявляется не только в концепции и типе героя. Варианты анализируемого плана содержат прямые реминисценции: «Колдовство. Встреча. Волхвы. Wallenstein» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 30, л. 22 об. См. также микроплан, приведенный в прим. 21 к этой главе). Видимо, образы Годунова и Самозванца, в связи с которыми постоянно возникает мотив Валленштейна, соотношены в творческом сознании Жуковского с шиллеровским образом узурпатора законной власти.

сти: «Сон преследующий. Размягчение души только в минуты раскаяния и при виде Ксении. Возвращение в Москву после убийства в смутной нерешимости что делать — вечер и встреча с Ксениею решат».

На самых ранних стадиях существования замысла Жуковский уже делает акцент на внутренней жизни героя, это обуславливает типологическое отличие его плана от драматургических планов его современников. В случае реализации замысла эта повышенная роль интроспекции могла бы составить жанровое своеобразие его трагедии.

Особенно интересным представляется сравнение плана Жуковского с планом пушкинского «Бориса Годунова». Сам факт практически одновременной⁶⁵ разработки одного и того же сюжета, почерпнутого из одного и того же источника, и в одной, драматической, форме свидетельствует о глубоком понимании путей развития русской драмы, свойственном в равной мере Жуковскому и Пушкину⁶⁶. Но показательно, как по-разному, при всем единстве исторического сюжета и родстве материала, преломляется понимание драматического жанра в планах Пушкина и Жуковского.

В плане «Бориса Годунова», гораздо меньшем по объему, трижды повторяется слово «площадь», подразумевающее народные сцены. Его композиционное положение соответствует ключевым эпизодам трагедии: завязке («Площадь, весть об избрании»), кульминации («Годунов в совете. Толки на площади. Вести об изменах»), финалу («Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече»). И один-единственный раз в плане упоминается психологическое состояние Бори-

⁶⁵ Начало работы Пушкина над трагедией «Борис Годунов» относится к декабрю 1824 г. (VII, 377). И это вполне понятно: X и XI тома «Истории Государства Российского» попали к нему в Михайловское конечно позже, чем к Жуковскому.

⁶⁶ Не случайно Жуковский одним из первых понял и высоко оценил уже одно только намерение Пушкина писать трагедию. После получения известия о замысле Пушкина Жуковский пишет ему: «Дух же твой нужен мне для твоего Годунова <...>»; «<...> напишешь такого Годунова, что у нас всех душа будет прыгать: слава победит обстоятельства»; «Пиши Годунова и подобное: они отворят дверь свободы». (Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 513—515).

са: «Его раскаянье...» (VII, 289). Из этого соотношения вытекает жанрообразующий принцип «вечевой», «площадной», хроникальной трагедии Пушкина.

В плане Жуковского, напротив, преобладают черты духовного облика героя. Поэт особенно внимателен к динамике характера при том, что план густо насыщен историческими событиями, создающими фон психологического действия: «Влечение к Борису от мятежной страсти, похожее на ненависть». «Скрытность. Раскаянье без покаяния». «Ревность вооружает за отечество». И лишь один-единственный раз в плане Жуковского намечается народная сцена («Возмущение Москвы»), предшествующая гибели героя⁶⁷.

Третий пункт вводной части плана («Каждую часть отдельно. Форма»), реализованный в разделе «Жизнь», представляется особенно интересным с точки зрения драматургической природы замысла. В нем психологические черты характера героя переплетаются с событиями его жизни и теми историческими происшествиями, в которых он принимает участие. Практически этот раздел представляет собой сжатое изложение структуры драматического действия. При этом ни одно из разнородных происшествий замысленной трагедии не обходится без участия героя, который объединяет их своим присутствием. К каждому пункту раздела Жуковский карандашом приписывает, в какой форме он собирается изложить то или иное событие. Пометок типа: рассказ, исповедь, монолог, сцена в полном или сокращенном написании всего 17. Из них форма сцены встречается 3 раза, рассказа — 8, исповеди — 4 и монолога — 2 раза. Абсолютное преобладание лирической (исповедь, монолог) и эпической (рассказ) форм развития действия над драматургической (сцена) лишний раз свидетельствует об изначальной монологичности замысла Жуковского, приближающегося к жанру поэмы-модии или драматической поэмы.

Несмотря на то, что задуманное Жуковским произведение, без сомнения, должно было относиться к драматическому роду, в плане его нет ни единого намека на членение материала на действия и явления. Есть толь-

⁶⁷ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 123, л. 7 об.

ко самая общая структура замысла, включающая пролог, центральную сюжетную часть, которая носит исповедальный характер, и эпилог, что также подтверждает тяготение драматургического мышления Жуковского к лиро-эпическим повествовательным формам.

Этим план поэта резко отличается от известных драматургических планов его современников. Например, планы трагедий «Радамист и Зенобия» и «1812 год» А. С. Грибоедова построены в соответствии с четким делением на действия и явления⁶⁸. Сами планы (особенно первые два действия трагедии «Радамист и Зенобия») представляют собой последовательное изложение действия, понимаемого как цепь взаимосвязанных событий и поступков. И лишь по ходу этого действия возникают краткие примечания о характерах действующих лиц: «Армасил всем в свете закликает его (Ассюда. — О. Л.) не предаваться сему нетерпению, что он прочих тем губит, не совершив ничего... (N3 Характер Армасила самый основательный: он не скор, но тверд в поступках и более молчалив)»⁶⁹. Ясно, что это примечание о характере для себя, а не предмет разговора или действия в пьесе.

План трагедии К. Ф. Рылеева «Мазепа» тоже четко делится, правда, не на действия, а на сцены. И в нем психологические экскурсы в характер героя строго обусловлены сюжетом: «VI Сцена. Собрание у Кочубея врагов Мазепы; он отправляется в Москву. Мазепа при конце своего намерения вдруг узнает от дочери Кочубея, что существ. <вует> против него заговор, что Кочубей донес на него через дочь Кочубея. Известие подтверждается неизвестным. Смятение»⁷⁰.

С точки зрения ориентации на существующие театральные или же литературные традиции план Жуковского типологически ближе к пушкинскому, нежели к планам Грибоедова и Рылеева. Столь, казалось, бы, не-

⁶⁸ Здесь уместно отметить, что драматургия Грибоедова принадлежит другой традиции: именно традиции стиховой драмы, предполагающей ориентацию изначально на драматургию и театр своего времени.

⁶⁹ Грибоедов А. С. Соч. В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 364.

⁷⁰ Летописи Гос. литературного музея. Кн. 3; Декабристы. М., 1938. С. 282.

схожие явления, как нереализованный замысел Жуковского и трагедию Пушкина «Борис Годунов», роднит лежащий в основе их жанрового своеобразия принцип хроникальности — исторической у Пушкина и психологизированной «хроники души» у романтика Жуковского⁷¹.

Сейчас трудно судить о причинах, превративших работу поэта над трагедией в самом ее начале. Но, думается, что в контексте русского литературного процесса и в контексте драматургических опытов Жуковского 1810-х гг. неосуществленность его замысла вполне объяснима.

В случае реализации замысла Жуковский, вероятнее всего, создал бы еще одну драматическую поэму. Об этой жанровой тенденции свидетельствуют перечисленные особенности плана и прежде всего — начальная исповедально-монологическая форма, которую Жуковский собирался придать своему произведению. Характер центрального героя был замыслен им как синтез трех литературных традиций: вероятно, это результат стремления Жуковского выразить человека современной ему эпохи во всей его сложности. Подобный романтический характер плохо совмещался с историческим фоном эпохи «смутного времени». В данном случае романтический историзм поэта оказался несколько ограниченным. Действие исторической драмы, как это следует из плана, было бы фрагментарным и сконцентрированным во внутреннем мире героя. И, самое главное, в плане отсутствует то, что объединило бы это раздробленное действие — идея народная, которая так ярко выразилась в переводе «Орлеанской девы» и так соответствовала требованиям времени. Иначе говоря, вместо решения назревшей проблемы русской романтической тра-

⁷¹ Можно предположить, что принцип хроникальности драматического действия в исторической драме был воспринят Жуковским, как и Пушкиным, из творчества Шекспира. Но не прямо, как Пушкиным, а опосредствованно, через драматургию Шиллера, и особенно через трилогию «Валленштейн», где историко-политическая хроника Шекспира преобразуется в психологическую хронику души. О восприятии эстетики Шекспира через драматургию Шиллера в европейской драме см.: Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962. С. 87—122.

гедии в плане Жуковского вновь оформлялись черты жанра драматической поэмы, своеобразное промежуточное звено эволюции от лиро-эпической поэмы романтизма к романтической трагедии.

Позволим себе высказать одно предположение. В 1824—1825 гг. в драматургических опытах Жуковского, в соотнесенности их с работой Пушкина над трагедией «Борис Годунов», сложилась примерно та же ситуация, которая в 1820 г. заставила Жуковского окончательно отказаться от замысла поэмы «Владимир» в связи с появлением поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». Переписка Жуковского и Пушкина за годы Михайловской ссылки сохранилась крайне плохо. Как знать, не был ли Пушкин осведомлен о планах Жуковского? Как знать, что случилось бы с замыслом Жуковского, если бы не известие о работе Пушкина над его трагедией? Во всяком случае, именно в ноябре 1824 г. Жуковский как бы повторил свое знаменитое «Победителю — ученику...», предложив Пушкину дотоле свое собственное «первое место на русском Парнасе»⁷².

Жуковский хорошо чувствовал и понимал перспективы становления русской драмы: об этом свидетельствует не только его замысел, но и перевод «Орлеанской девы». Однако в силу специфики романтического метода поэта, его эстетики драмы, которая концентрировала внимание на характере и психологических нюансах действия, в силу лирического генезиса лиро-эпических по своей природе драматургических опытов Жуковского драматизм иного толка оказался ему недоступен. Итогом первого цикла драматургических экспериментов Жуковского 1810—20-х гг. следует считать проявление традиции драматической поэзии и кристаллизацию жанровой модели драматической поэмы — жанра, наиболее совместимого с его творческим методом и индивидуальностью. Хотя в конечном счете драматургические опыты поэта преследовали иную, более высокую цель: создание русской оригинальной романтической трагедии. Этой цели Жуковский, можно сказать, достиг парадоксальным способом: не оригинальным про-

⁷² Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 510—511

изведением, а переводом «Орлеанской девы», который стал эталоном для русской романтической драмы⁷³, подобно тому, как переводы баллад и лиро-эпических поэм стимулировали становление национальных разновидностей этих жанров. Целенаправленная акцентировка объективных свойств шиллеровской трагедии впервые в русской литературе высветила будущую типологию национальной романтической трагедии.

⁷³ Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 76.

ГЛАВА III

1830-е ГОДЫ: ДРАМА И ЭПОС

1. Русская романтическая драма начала 1830-х гг. и новые эстетические основы поэзии Жуковского

Становление русской романтической драматургии 1820-х гг. сопровождалось внелитературным и внутрилитературным потрясениями, которые во многом осложнили и перестроили этот процесс. Внелитературное потрясение — разгром восстания декабристов, выключивший из активной литературной деятельности декабристов-драматургов. Внутрилитературное — трагедия Пушкина «Борис Годунов», намного превысившая драматургический уровень своей эпохи и определившая структуру романтической трагедии на большой период ее развития.

В силу этих обстоятельств эволюция русской романтической драматургии оказалась весьма своеобразной. Прерванное в середине 1820-х гг. ее становление со всей интенсивностью возобновилось в начале 1830-х, но уже с учетом многих достижений пушкинского реализма. И хотя «Борис Годунов» «<...> остался одинокой и недостижимой вершиной, поднимающейся над общим уровнем исторических драм 1830-х гг.»¹, его публикация в 1831 г. явилась мощным стимулом расцвета романтической драматургии этого периода, формирования ее эстетики².

Начало 1830-х гг. для истории русской драматургии — крайне важный момент: в литературе этого времени

¹ Архипова А. В. Историческая трагедия эпохи романтизма //Русский романтизм. Л., 1978. С. 177.

² Интересные замечания об этом см.: Милованова О. О. «Борис Годунов» Пушкина в русской критике 1830-х гг. (Проблема художественного историзма) //Живые традиции. Из истории и теории литературы. Саратов, 1978. С. 19—31.

сложно переплетаются, сосуществуют и взаимодействуют лирические, эпические и драматические жанры при общем эстетическом господстве идеи объективного эпоса, которая накладывает свой отпечаток и на драматургию, и на лирику. Прежде всего это обнаруживается в эволюции лирических жанров. Как отметила Л. Я. Гинзбург: «В декабрьском разгроме окончила свое существование боевая поэзия дворянской революции. Но в последекабрьскую пору сразу же обнаружился непоправимый распад интимной лирики 10—20-х гг.»³. По замечанию другого исследователя, «в 30-х гг. мы наблюдаем характерное развитие говорной лирики, которая постепенно уступает свое место прозе»⁴. Кризис лирики, связанный с кризисом индивидуального, личностного начала, стал одним из результатов крупных исторических событий, под влиянием которых русская общественная мысль и литература обратились к историзму и попытке проникновения в логику объективных обстоятельств⁵. Это привело к активизации исторической науки и исторических жанров литературы, в первую очередь исторического романа и повести, а также исторической драмы.

Такая жанровая определенность объясняется, на наш взгляд, двумя объективными свойствами любого исторического сюжета: его повествовательностью (изложение происшедшего, законченного события) и самостоятельной эстетической ценностью истории (то, что романтики 1830-х гг. называли «драматизмом истории»)⁶.

Основу для художественного исследования истории создало появление вслед за «Историей Государства Российского» Карамзина многочисленных материалов эпохи и об эпохе «смутного времени»⁷. Поток этих пуб-

³ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 47.

⁴ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 349.

⁵ Этому вопросу посвящен целый ряд современных исследований, в том числе работы В. А. Бочкарева, Ф. З. Кануновой, Ю. В. Манна, И. М. Тойбина и др.

⁶ Такое понимание «родовой специфики» исторических сюжетов характерно не только для русских, но и для западноевропейских романтиков. См. об этом: Реизов Б. Г. Французская романтическая драма//Театр. 1939. № 10. С. 70.

⁷ Достаточно назвать «Сказания современников о Димитрии Самозванце» (1831—1834), «Сказания князя Курбского» (1833), из-

ликаций, сопровождаемых их художественными осмыслениями, был настолько велик, что уже современники рассматривали это явление как характерную литературную тенденцию. Так, М. П. Погодин в статье «Период Самозванцев» (1835) писал: «Теперь занимаются очень много периодом Самозванцев, — пишут трагедии, драмы, повести, романы»⁸. Показательно, что эта же фраза констатирует и другую характерную тенденцию исторической литературы 1830-х гг. — преобладание в ней драматургических и эпических форм обработки исторического сюжета.

В связи с активизацией исторической мысли развитие русской литературы этого периода проходит, таким образом, под знаком драматургической обработки сюжетов из русской истории, преимущественно эпохи «смутного времени». Н. И. Надеждин по этому поводу писал: «По странному стечению обстоятельств начало прошлого (1831. — *О.Л.*) года ознаменовано было явлением «Бориса Годунова», а конец заключен «Марфой, Посадницей Новгородской». Сии произведения, написанные гораздо ранее, явились на рубежах протекшего года как будто нарочно для того, чтобы сей год в Летописях Русской Словесности отметился эрою поэтического драматизирования народной истории»⁹.

За краткий период с 1831 по 1835 г. появилось более десятка исторических драм на сюжеты из «смутного времени»¹⁰. В соотношении этих произведений с

данные Н. Устряловым, «Царствование царя Феодора Алексеевича» (1834) В. Берха, «Подлинные свидетельства о взаимных отношениях России к Польше преимущественно во время Самозванцев» (1834) П. Муханова, «Период Самозванцев» М. Погодина (1835) и т. д.

⁸ Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. С. 57.

⁹ Телескоп. 1832. № 2. С. 304.

¹⁰ С 1831 по 1835 г. вышли в свет следующие произведения: «Борис Годунов» (1831) А. С. Пушкина, «Марфа, Посадница Новгородская» (1831) М. П. Погодина, его же «История в лицах о Дмитрие Самозванце» (1835), «Россия и Баторий» (1833), «Осада Пскова» (1834), «Петр Басманов» (1835) Е. Ф. Розена, «Рука всевышнего отечество спасла» (1834) и «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835) Н. В. Кукольника, «Борис Годунов» (1835) М. Е. Лобанова. К области замыслов этого же периода относятся «Прокофий Ляпунов» А. С. Хомякова и «Царь Василий Шуйский» М. П. Погодина; были закончены в 1834 г., но не опубликованы трагедии «Прокофий Ляпунов» В. К. Кюхельбекера и «История в

исторической наукой и историческим романом начала 1830-х гг. (именно на это время приходится расцвет исторической прозы М. Н. Загоскина и И. И. Лажечникова) намечается взаимодействие драматургических и эпических жанров. Но историзм массовой драматургии 1830-х гг. не исчерпывает ее жанрового своеобразия. Принципиально важен угол зрения, под которым рассматриваются исторические события. С наибольшей художественной полнотой он воплотился в ранней драматургии М. Ю. Лермонтова: это «закономерности человеческой судьбы и уже — проблема рока»¹¹, навеянная всей атмосферой русской жизни 1830-х гг. Достаточно тесно связанная с исторической драматургией¹² проблема рока, судьбы нашла свое воплощение и в драмах, посвященных судьбе художника (драматические фантазии Н. В. Кукольника). Личность художника с его особым взглядом на мир, особым социальным положением, оказалась для литературы 1830-х гг. своеобразным фокусом, в котором личностный аспект драмы 1820-х гг. органически соединился с субстанциальной проблематикой 1830-х¹³.

Проблема истории, осмысление ее с точки зрения личностной, человеческой судьбы и в связи с этим обособление темы судьбы в отдельный литературный жанр

лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» М. П. Погодина. (Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1894. Т. 4. С. 111). Характерно отмеченное современниками и зафиксированное самим Погодиным колебание между трагедией и историческим исследованием как вариантами обработки последнего сюжета. Вообще, фигура Погодина, историка и драматурга, очень символична для этой эпохи, поскольку в нем олицетворен синтез жанрово-родовых исканий эпохи.

¹¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 172.

¹² Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 288—306.

¹³ См., например: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973; Тойбин И. М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист»//Уч. зап. Курск. пед. ин-та. Курск, 1959. Вып. 9; Петрунина Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х гг.//Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8.

(трагедия рока) оказали существенное влияние на эстетику драмы 1830-х гг., обратив ее в сторону эпоса¹⁴.

В этом отношении самого пристального внимания заслуживает драматургия В. К. Кюхельбекера. Насильственно оторванный от литературной жизни эпохи, он был ее чутким барометром, удивительно тонко улавливая по журналам тенденции ее развития. 1834 г. проходит для Кюхельбекера под знаком глубоких раздумий о «Борисе Годунове» Пушкина, об истории. В «Дневнике» 30 июня появляется любопытная запись: «Пришла мне мысль: нельзя ли Самозванца превратить в Русского Фауста»¹⁵. Сама эта идея любопытна с точки зрения ее переклички с мыслью Жуковского о связи трагедии из эпохи Самозванцев с гетевским «Фаустом» и с точки зрения эпизации драмы. В июле Кюхельбекер знакомится со сценами из трагедии Е. Ф. Розена «Россия и Баторий» (запись от 12 июля), а затем получает в подарок от Пушкина «Сказания современников о Дмитрие Самозванце», изданные Н. Устряловым, и «Записки Курбского». В результате накопления материалов и размышлений об исторической трагедии в начале августа начинается работа над драматургическим замыслом.

Этапы этой работы поразительно напоминают путь драматургических экспериментов, проделанный в 1810—20-х гг. Жуковским, когда он осмысляет сюжет из эпохи «смутного времени». Сначала — чтение и перевод первой сцены «шиллерова Самозванца», затем — «История...» Карамзина и другие исторические источники. И, наконец, 4 августа появляется запись: «Боюсь даже отметить, что сегодня я начал трагедию «Дмитрий Са-

¹⁴ Характерно, что ряд драматургических замыслов поэтов 1820-х гг. непосредственно связан с поэмами: поэма и трагедия «Вадим» А. С. Пушкина (кстати, по словам самого Пушкина, дорога к драме открылась ему после поэмы «Цыганы»). Об этом см.: Слонимский А. Л. «Борис Годунов» и драматургия 1820-х гг. // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936. С. 59; так же соотносятся с поэмами драматургические замыслы К. Ф. Рылеева «Мазепа» и «Хмельницкий» // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. С. 58.

¹⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи // Литературные памятники. Л., 1979. С. 319. При дальнейшем цитировании страница указывается в тексте.

мозванец»; ход у меня будет почти тот же, что у Шиллера, — иные сцены даже просто переведу; зато характер главного лица предполагаю представить совершенно в другом виде» (327). Так через десять с лишним лет после возникновения замысла Жуковского Кюхельбекер идет по его следам, пытаясь создать романтическую трагедию на исторический сюжет.

Логическим итогом этих размышлений в дневнике явилось создание Кюхельбекером трагедии «Прокофий Ляпунов» и работа над драматической сказкой «Иван, купецкий сын», где отчетливо выразились моменты эпизации драмы. Так идеи времени и формы времени обнаруживают свою универсальность, организуя творчество поэта, даже и оторванного от живого литературного процесса.

Для понимания особенностей жанра драмы современниками очень показателен и «отрывок из драматического рассказа «Лжедмитрий» А. А. Шишкова¹⁶. Это весьма любопытная модификация драматической поэмы 1820-х гг., однако по своим особенностям в чем-то и предваряющая драматургическую эстетику 1830-х гг.

Содержанием «отрывка» является исповедь Григория Отрепьева: это связывает его с личностной исповедальной драматической поэзией предшествующего этапа. Исповедь оформлена в драматических структурах диалога (20 стихов) и монолога (35 стихов). После монолога Григория начинается прямое авторское повествование, отделенное от драматургической части астерисками:

Так говорил в стране враждебной Ляха
Отверженный от родины чернец;
Так дерзкому готовились венец
И торжество, и бармы Мономаха.

Таким образом, повествовательное начало, эпический взгляд со стороны на законченное событие не только накладывают отпечаток на эстетику жанра, но и организуют его форму.

Интересно, что процесс эпизации русской драматургии был замечен уже современниками. Истоки жанра эпической драмы искали в творчестве западноевропейских художников, оказавших определенное влияние

¹⁶ Московский вестник. М., 1828. Ч. II. С. 195—198.

на становление русской драматургии. П. А. Катенин по этому поводу писал: «В наше время многие, и чуть ли не первый Гете в своем «Фаусте» <...> начали писать нарочно так, чтобы представить никак нельзя было <...>. Сочинения такого рода могут иметь свои и большие достоинства, только не драматические. Вместо повествования в них разговор... Та же форма и у Платона в «Республике», и у Фонтенеля в «Множестве миров», но их по сию пору не считали в числе трагедий или комедий»¹⁷.

Это точка зрения негативная. Более глубоко этот процесс осмысляет Н. А. Полевой. Он замечает: «Драма эпическая отозвалась в некоторых творениях Шиллера («Орлеанская дева», «Мессинская невеста»), в «Фаусте» Гете, в фаталистических созданиях Мюльнера и мистическом творчестве Вернера, где тайны судьбы выставляются наружу, на сцену, в действии» (подчеркнуто везде мною. — О. Л.)¹⁸.

Симптоматичны в этом отношении и те жанровые определения «эпической драмы» и «трагедии рока», которые современники давали трагедии Пушкина «Борис Годунов»¹⁹, видя в ней жанрообразующий принцип эпи-

¹⁷ Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 143—144.

¹⁸ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1829. Т. 1. С. 176.

¹⁹ Особенно убедительно в этом отношении мнение Е. Ф. Розена, высказанное в его статье «Boris Godunow», написанной для дерптского альманаха: «Поэт стремился создать трагедию рока, <...>, где высшая власть решительно вмешивается в действия людей и дает пример ужасной суровости. <...> Действующие лица по сути не что иное, как безвольные орудия этого судилища, не представляющие интереса сами по себе, но направляющие все внимание читателя на ход судилища, в темную книгу законов Немезиды» («Dorpat. Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst». Dorpat, 1833. В. 1. S. 43. Подлинник по-немецки, перевод наш. — О. Л.). Н. И. Надеждин прямо возводит трагедию Пушкина к традициям французской «книжной драмы» и романам Вальтера Скотта, называя «Бориса Годунова» «рядом исторических сцен», «эпизодом истории в лицах» (Телескоп. 1831. Ч. 1. С. 557—558). Десять лет спустя В. Г. Белинский повторит определение «эпическая драма» применительно к трагедии Пушкина: «Борис Годунов» Пушкина — совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме; «<...> если в «Борисе Годунове» Пушкина почти нет никакого драматизма — это вина не поэта, а истории, из которой взял он содержание своей *эпической драмы*» (курсив Белинского. — О. Л.).

ческой драмы — господство надличностных сил в качестве движущей действие пружины.

В связи с этим основным драматическим конфликтом в 1830-е гг. становится столкновение «свободы» характера с «необходимостью» исторического процесса, причем последняя категория выступает в романтическом облике Судьбы-Рока. Центральной же драматургической категорией для романтиков 30-х гг. стал характер. В этом убеждают не только дружные упреки современников Пушкину в том, что он «не довольно» раскрыл характер Бориса. Само слово «характер» становится одним из самых частотных в критических разборах драматических сочинений: «<...> драма живет характерами и подробностями»²⁰; «<...> вся польза, которую человечество получает от истории, заключается в образцах прекрасных и возвышенных характеров; <...> характер есть отражение черт души на страстях»²¹ и т. д. Идеалом драматического конфликта становится «ужасная борьба Человека с Судьбою» (Н. Полевой). Обнаженность путей Промысла в завершенном событии прошлого придает драме эпическое звучание.

Сближение эстетики русской романтической драмы с эпической эстетикой разворачивается на широком европейском фоне аналогичного процесса. Это «книжная драма» Мериме и «исторические сцены» Л. Вите во Франции, романы Вальтера Скотта в Англии, творчество драматурга и критика Дж. Маццини в Италии. Как справедливо заметил Б. Г. Рейзов, «<...> в 20-е гг. происходит странное, но характерное явление: в поисках нового стиля отдельные жанры вступают в тесное и весьма плодотворное сотрудничество. Европейский и в частности английский роман давно уже пытался реорганизоваться согласно законам драматической композиции»²². В то же время французская романтическая

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 7. М., 1955. С. 505, 508.

²⁰ Полевой Н. А. Очерки истории русской литературы. СПб., 1839. Т. 1. С. 194.

²¹ Сенковский О. И. Собр. соч. СПб., 1859. Т. 8. С. 4, 65.

²² Рейзов Б. Г. Французская романтическая драма//Театр. 1939. № 10. С. 70. См. также его кн.: Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период первой империи. Л., 1962.

драма усваивает эпическую повествовательность и черты романной поэтики.

Однако направленность этих несомненно сходных и одновременных процессов в России и Западной Европе была разной. Если французская драматургия использовала опыт эпических повествовательных форм во имя освобождения драматургии же от оков классицизма, а английский роман «реорганизовывал» свою уже вполне оформившуюся жанровую модель, то русская, «эпическая» драма 30-х гг. оказалась необходимым переходным звеном от лирики 1810—20-х гг. к эпосу 1830—40-х. «Русская литература второй половины XIX в. невозможна не только без реалистических открытий Пушкина, но и без душевного опыта романтиков 30-х гг., без их самоанализа и философского осмысления противоречий внутренней жизни»²³. Эти слова Л. Я. Гинзбург о лириках 30-х гг. могут быть в полной мере отнесены и к драматургам.

У истоков драматургии первой половины 1830-х гг. стояла трагедия Пушкина «Борис Годунов», оказавшая мощное влияние на ее сюжеты, формы и поэтику и все-таки оставшаяся «одинокой и недосягаемой вершиной». Гораздо более близкой к массовой драматургии типологически стала написанная одновременно с пушкинской трагедия А. С. Хомякова «Ермак», которая по сути является логическим переходным звеном от лирической романтической драматургии первой половины 20-х гг. к эпической драме 30-х. Это обстоятельство отмечено исследователями: с одной стороны, «Хомяков сконцентрировал в своем «Ермаке» романтическую стихию 20-х гг.», с другой — «Ермак» стоит на пороге романтической драмы следующего десятилетия (драмы Кукольника, Полевого), в какой-то мере открывая ей путь»²⁴.

Основание для такого утверждения дает органическое слияние в трагедии Хомякова лирической стихии многочисленных монологов с фатализмом главного ге-

²³ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 181. Заслуживает внимания и следующее замечание автора: «Оба начала (пушкинское и позднеромантическое. — О. Л.) вошли в синтез русского психологизма».

²⁴ Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы (Б-ка поэта, большая серия. Л., 1969. С. 12.

роя, который придает трагедии характерные черты трагедии рока²⁵.

Что касается элегической лексики, механизм «драматического действия» которой был раскрыт в предыдущей главе, то в этой области Хомяков стал прямым наследником «Орлеанской девы» Жуковского²⁶. «Ермак» насыщен такими узнаваемыми компонентами элегического словаря, как «певец», «милая отчизна», «тишина», «печаль», «мирные поля», «темный лес», «спокойная душа» и др. — словоупотребление, характерное для романтической драматургии первой половины 1820-х гг. Замечание Пушкина о «Ермаке» подтверждает эту мысль: «Идеализированный «Ермак», лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения, не есть произведение драматическое» (XI, 180)²⁷.

Психологический конфликт, лирическая стихия и преобладание исповедальных монологов — все это связывает трагедию Хомякова с русской романтической драмой 1820-х гг. С драматургией 1830-х гг. ее роднит фаталистическая идея предначертанности человеческих судеб, во многом продиктованная обращением к истории в ее завершенности событий.

Слово «судьба», настойчиво повторяющееся в трагедии «Ермак», несет существенную эстетическую нагрузку, обозначая основной аспект драматургического исследования: «Моя судьба решилась»; «Я в небесах судьбу свою читал», «Мне Судьба моя известна»; «Я чувствую, что я бы мог еще Судьбою править среди волн сраженья». Ту же функцию выполняют многочисленные провиденциальные мотивы, которыми насыщены монологи Ермака: «Меня влекла неведомая сила», «Путь,

²⁵ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 288—293.

²⁶ Некоторые наблюдения о связи поэзии Хомякова с романтизмом Жуковского имеются в кн.: Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976. С. 81—82.

²⁷ В «Ермаке» особенно отчетливо сказывается лиро-эпический генезис драматической поэзии 1820-х гг.: это типичный образец жанра драматической поэмы, соотнесенной с лиро-эпической поэмой-монойдией начала 1820-х гг. Наиболее выразительна сюжетная параллель думы «Ермак» К. Ф. Рылеева и трагедии «Ермак» А. С. Хомякова; концепция личности главного героя у Хомякова также восходит к типологии романтического героя поэмы-монойдий.

указанный мне небом», «Краткий срок Назначен дням моим», «Мне сердца глас, мне небо говорит, Что скоро нить моей прервется жизни»²⁸. Тема судьбы выдвигается на первый план, но эта категория пока еще трактуется рационалистически — как неизбежность возмездия за преступление. У Хомякова нет еще ни сознания слепоты рока, ни идеи восстания против несправедливости судьбы. Эти мотивы будут в полной мере характеризовать раннюю драматургию Лермонтова, юношескую драму Белинского «Дмитрий Калинин», некоторые русские переводы из Грильпарцера и Вернера.

Таким образом, драматургия 1830-х гг., опираясь на завоевания пушкинского «Бориса Годунова», обнаруживает свою несомненную генетическую связь с драматургией первой половины 1830-х гг. и приступает прежде всего к решению проблемы драматического характера, то есть как бы восстанавливает пропущенный этап психологизма в своем развитии до появления трагедии Пушкина²⁹.

Романтики-драматурги 1830-х гг., а также критики этого периода осознавали жанровую преемственность не только по отношению к трагедии Пушкина, но и к допушкинской драматургии: в частности, «Орлеанская

²⁸ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 151—278.

²⁹ Это обращение эстетики драмы к категории характера в 1830-х гг. подтверждается и эволюцией драматического жанра в творчестве А. С. Пушкина. Болдинской осенью 1830 г. в «Маленьких трагедиях» Пушкин обращается к проблеме национально-исторического, объективно обусловленного характера, общечеловеческой страсти. Тем самым он отчасти восстанавливает в логике собственной эволюции пропущенный этап романтической психологической драмы. В неизбежной актуализации для Пушкина категории драматургического психологизма убеждает и признание Пушкина Вяземскому по поводу трагедии «Борис Годунов»: «Я смотрел на него (Бориса Годунова. — О. Л.) с политической точки, не замечая поэтической его стороны» (XIII, 227); такая точка зрения на характер естественно обусловлена жанром политической трагедии-хроники. Однако это восстановление психологизма в его правах было одновременно и шагом вперед, поскольку проблема характера решалась Пушкиным с принципиально новых позиций: неслучайны варианты названия драматического цикла: «драматические опыты», «драматические изучения»; «опыт драматических изучений», подчеркивающие экспериментальный аспект эстетики «Маленьких трагедий». См. об этом: Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978. С. 226—233).

дева» Жуковского активно функционировала в их эстетическом сознании. Если в 1824 г. Кюхельбекер назвал перевод Жуковского «первой романтической трагедией в стихах на русском языке», то в начале 1830-х гг. встречаем такое свидетельство Е. Ф. Розена: «Перевод «Орлеанской девы» Жуковского открыл нашим читателям царство благороднейших форм; слабые отзвуки французской Мельпомены окончательно умолкли»³⁰. Н. А. Полевой счел «Орлеанскую деву» «главнейшим трудом в переводах Жуковского»³¹. Наконец, М. П. Погодин в период работы над трагедией «Марфа, Посадница Новгородская» записывает в своем дневнике: «Жуковского «Орлеанская дева» дала мне некоторое понятие об искомом языке, а «Борис Годунов» решил его окончательно»³². Так документируется непосредственная генетическая связь оригинальной исторической психологической драмы 1830-х гг. с более ранним этапом становления этого жанра в русской литературе.

Однако драматургические поиски Жуковского в начале 1830-х гг. во многом отличны от драматургии его современников, хотя историко-литературный процесс отражается в них столь же непосредственным образом³³.

Жуковский не оставил для этого позднего периода

³⁰ Dörpater Jahrbücher ... 1833. В. 1. S. 43 (перевод наш. — О.Л.).

³¹ Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Т. 1. С. 117.

³² Цит. по кн.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Т. 2. С. 45.

³³ Главное, что отличает путь Жуковского от массовой драматургии — это отход от исторических сюжетов и преобразование жанровой модели драматической поэмы. Жуковский не оставляет историческую драму совсем, но формы работы в этом жанре переходят в новое качество. В основном он правит и редактирует драмы своих современников, и предшественников: так, он принимал непосредственное участие в редактировании трагедии Е. Ф. Розена «Россия и Баторий» и помог Розену создать ее сценический вариант под названием «Осада Пскова». Ему же Жуковский передал заказ на либретто оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), ограничив свое участие написанием финального хора. Определенный итог работы в жанре исторической драмы — правка трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской» (см. об этом: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 124—146). Некоторое представление об изменении взглядов Жуковского на историческую трагедию дает фрагмент (девять начальных стихов), переведенный им в начале 1830-х гг. из исторических сцен Шиллера

своего творчества столь же целостного эстетического свода, каким является «Конспект...» для 1810-х гг. Поэтому эстетические принципы поэта, не сформулированные теоретически, глубже спрятаны в его творчестве. В 1824 г. Жуковский изданием собрания сочинений сам подвел итог лирическому периоду своей литературной деятельности. Широко известен отзыв Пушкина об этом собрании: «Славный был покойник; дай Бог ему царство небесное» (XIII, 98), в котором характерно острое осознание этой итоговости. 1830-е гг. — начало нового, по результатам своим плодотворного творческого периода для Жуковского: в нем от баллад и повестей 1831 г. до перевода «Одиссеи» как бы повторяется его путь 1800—1820-х гг. от ранних элегий до лиро-эпических поэм, но уже на принципиально иной эстетической основе эпического мирозерцания.

При этом начало 1830-х гг. — совершенно особенный момент в общей картине эволюции поэта. «Балладный взрыв» 1831—1833 гг. со всей очевидностью обнаруживает новизну лирических и лиро-эпических жанров, «положенных» на основу эпического мирозерцания³⁴. И

«Лагерь Валленштейна», выполняющих в трилогии «Валленштейн» роль пролога. Сам факт существования этого перевода свидетельствует о том, что монодрама на исторический сюжет уступает в эстетическом сознании поэта место «народным сценам» без определенного сюжета, без центрального характера, со скупой, хотя и яркой разработкой психологических деталей. Хроникальность «Лагеря Валленштейна» эстетически соотносима с шекспировскими историческими хрониками. Думается, что обращение Жуковского к этой части шиллеровской трилогии связано с осмыслением опыта пушкинского «Бориса Годунова». Еще одна черта перевода Жуковского — его размер, очень близкий рашному стиху пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде» — указывает на связь этого перевода с пушкинской эстетикой народности. Как известно, сказка была прочитана Пушкиным Жуковскому во время «сказочного совещания» летом и осенью 1831 г.

³⁴ Жанровые границы в это время становятся зыбкими и неопределенными: лирические, эпические и драматические жанры тесно сосуществуют в творчестве Жуковского 1831—1833 гг.; их взаимопроникновение создает принципиально новые жанровые модели. Особенно это заметно на примере традиционных жанровых форм Жуковского, таких как элегия, например. В 1830-х гг. элегия отчетливо тяготеет к циклизации («Стихи из альбома, подаренного графине Ростопчиной», «Эолова арфа» 1837—1838 гг.). «Второй перевод из Грея», элегия «Сельское кладбище» 1839 г., окончательно оформляет жанровую модель эпической элегии.

вновь самым чувствительным индикатором перемен в эстетическом сознании поэта оказывается баллада.

Если баллады Жуковского 1810-х гг. настолько близки по своей поэтике к лирическим жанрам (песня, романс, элегия), что их эпическое и действенное начала как бы блокируются эмоциональным, ориентированным на узнавание элегическим стилем³⁵, то баллады 1830-х гг. со всей очевидностью тяготеют к эпосу³⁶.

В начале 1830-х гг. жанры баллады и стихотворной повести тесно соседствуют в жанровом мышлении поэта. Так, свой перевод шиллеровской баллады «Перчатка» Жуковский называет «повестью», а его повести «Сражение с змеем» и «Суд Божий» являются переделками романса «Der Kampf mit dem Drachen» и баллады «Der Gang nach dem Eisenhammer» Шиллера. Показателем эстетической соотнесенности этих жанров является и сборник-цикл «Баллады и повести», два издания которого подряд вышли в 1831 г. Его название звучит своеобразной эстетической декларацией, а в составе объединяются ранние баллады с балладами 1831 г.; поэмы «Пери и ангел», «Шильонский узник» соседствуют с повестями «Неожиданное свидание» и «Красный карбункул»³⁷.

³⁵ Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 69.

³⁶ Поздние баллады Жуковского характеризуются повествовательностью и вниманием к самому ходу, разворачиванию события. Этот сдвиг в поэтике жанра отражается в перемене типа заглавия. Если большинство баллад 1808—1818 гг. озаглавлено именем героя («Людмила», «Варвик», «Светлана», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Вадим», «Громобой» и т. д.), что указывает на преимущественно личностный аспект, психологический анализ баллады, то в 1830-х гг. появляются названия типа «Плавание Карла Великого», «Элевзинский праздник», «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень». Подобные названия определяют сущность события, происходящего в балладе и как бы «сгущающегося» в предмете, который символически замещает это событие. Ср. аналогичные по типу названия поздних произведений Пушкина: «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок». О символическом смысле таких названий см.: Петрунина Н. Н. Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 166—167.

³⁷ Об этом сборнике-цикле см.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 183—197.

Особого внимания в плане генетической связи эпоса Жуковского с его балладами заслуживают повести «Сражение с змеем» и «Суд Божий», которые как прямые переделки из романа и баллады наиболее наглядно демонстрируют процесс органического вырастания эпоса поэта из его баллад.

Повести были написаны Жуковским почти одновременно: 18—22 и 24—29 августа 1831 г. Представляется, что в сознании поэта они составляли какое-то единство, своеобразную дилогию, не случайно расположенную в такой последовательности³⁸. Об этом единстве говорит в первую очередь унифицированная форма, приданная русским поэтом романсу и балладе Шиллера: эпическое повествование гекзаметром. Эта форма явилась результатом сознательных поисков Жуковского, следы которых сохранились в его библиотеке.

В IX томе собрания сочинений Шиллера имеется набросок перевода первой и части второй строфы «Борьбы с драконом»³⁹. Этот набросок выполнен так называемым «испанским размером» — белым четырехстопным хореем со сплошными женскими окончаниями, тогда как в подлиннике — рифмованный четырехстопный ямб. Строфика перевода — 16 стихов в законченной строфе — тоже не соответствует двенадцатистишной строфе Шиллера с рифмовкой ААббВВггДеДе. Ср.:

Шум на улицах Родоса,
Крик и плеск; народ теснится,
И в толпе красивый рыцарь
На коне, покрытом пылью,
Едет тихо <...>

Was rennt das Volk? Was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter's Feuers Flammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen,
Und einen Ritter, hoch zu Ross,
Gewahr' ich aus dem Menschentross <...>⁴⁰

³⁸ В творчестве Шиллера последовательность обратная, хотя оба произведения созданы в 1797 г. О том, что у Шиллера такого сознания их взаимосвязи, как у Жуковского, не было, свидетельствуют их разные жанровые определения — романс и баллада.

³⁹ ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Онегинское собрание библиотеки Жуковского. 87 $\frac{6}{6}$; F. Schillers sämtliche Werke in

12 Bänden. 1812. В. 9. Нижняя крышка переплета.

⁴⁰ F. Schillers sämtliche Werke in 12 Bänden. В. 1. Leipzig,

Вероятно, такое изменение формы подлинника было продиктовано Жуковскому его жанровым подзаголовком «Romanze»⁴¹. Но в окончательной редакции перевода происходит замена «испанского размера» гекзаметром, может быть потому, что первый недостаточно выявил своеобразие эпической трактовки подлинника⁴². Некоторые новации, внесенные Жуковским в пересказ баллады Шиллера, подтверждают тяготение русского поэта к концентрации эпических жанрообразующих мотивов.

А. Г. Горнфельд в качестве основных признаков жанра шиллеровского романа «Борьба с драконом» называет «объединение действия», его «сжатость» и «введение психологического момента»⁴³. Нетрудно заметить, что они очень близки к жанровым признакам новеллы: единство действия, концентрация времени и психологическая остросюжетность, знаменитая «неожиданность» новеллы. Поэтому материал для осмысления романа Шиллера в эпических категориях содержится объективно в самом произведении. Однако Жуковский пошел по другому пути переосмысления подлинника.

Содержание романа Шиллера шире, чем прямой смысл его названия — «Борьба с драконом». Душу и

Reklam, 1869. S. 182. В дальнейшем том и страница указываются в тексте по этому изд.

⁴¹ В 1831 г. Жуковский имел опыт обращения к этому жанру («Сид», 1831 г.). Источником ему послужили народные испанские романы о Сиде. (См.: Реморова Н. Б. Жуковский и Гердер // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 274—287). Усвоенная поэтом каноническая форма испанского романа могла повлиять на выбор формы и в переводе «Борьбы с драконом».

⁴² В жанровое определение «романс» Жуковский и Шиллер вкладывали разное содержание, причем у русского поэта восприятие жанра романа претерпело эволюцию. Так, для Шиллера изначально жанр романа выступает как исторически родственная балладе: каноническим «испанским размером» Шиллер не пользуется в своей «Борьбе с драконом». Для Жуковского в 1800—1810-х гг. романс — чисто лирический жанр, родственная песне. К 1830-м гг. понимание поэтом романа трансформируется, и на первый план, так же, как и в балладе, выходит его эпически-повествовательное начало. Это и сказывается в переложке романа Шиллера в стихотворную повесть.

⁴³ Сочинения Шиллера в переводах русских писателей // Б-ка великих писателей изд-ва Брокгауз. СПб., 1901. Т. 1. С. 436. (Примечания А. Г. Горнфельда).

символический смысл рассказа, по определению А. Г. Горнфельда, составляет «трагедия смирения», перенесение содержания «из блеска внешних событий в глубь человеческой души». Идея произведения трактуется расширительно: борьба закона, общества, долга, установленного порядка с «самовластной личностью». То есть психологический аспект повествования в романе Шиллера весьма сложен, разветвлен и занимает доминирующую позицию: это «трагедия смирения» центрального героя-рыцаря и его психологический поединок с законом и обществом, олицетворенном в гроссмейстере рыцарского ордена.

Жуковский в своем пересказе расставляет акценты по-иному. Прежде всего, он радикально меняет мотивировку послушания рыцаря:

Мы покорились. Но душу мою нестерпимо терзали
Бедствия гибнущих братьев; стремленьем спасти их
томимый <...> (III, 114).

Ср.: Doch an den Herzen nagte mir
Der Unmut und das Streitbegier <...> (I, 184).

С целью изменения характеристики рыцаря Жуковский подчеркивает его смирение с самого начала: у Шиллера он входит в храм «mit bescheidnem Schritt», у Жуковского — «смирненно»; у Шиллера юноша «nimmt das Wort und spricht», у Жуковского — «преклонивши голову, юноша так говорить начинает». В рассказе рыцаря русский поэт оставляет непереуведенной целую строфу, в которой герой с жаром повествует о том, что во все времена считалось рыцарской доблестью: о победах над чудовищами, о жажде славы. Герой Жуковского совершенно иначе, чем шиллеровский первообраз, понимает задачи рыцарского ордена: «Твое назначенье святое быть защитником слабых, спасать от гоненья гонимых...». Иными словами, задиристый, тщеславный и нетерпеливый искатель подвигов Шиллера обретает под пером Жуковского черты смирения, гуманности и законопослушания, приближается к типу неэгоистического героя, выработанному в лиро-эпосе и драматургии Жуковского 1820-х гг. Естественно, что такому герою смириться после совершения подвига было совсем не так трудно, как его первообразу. Поэтому острый пси-

хологический конфликт Шиллера сгладился и ушел на второй план в пересказе Жуковского.

За счет этого соответственно возросла ценность события и всех подробностей, в которых детализируется его развертывание. Характерно, что Жуковский в своем пересказе специально подчеркивает его повествовательную установку: «Владыка, сперва благосклонно выслушай слово мое, потом осуди» (III, 113); «Рыцарь, докончивши повесть свою, замолчал...» (III, 115). Ср. с текстом подлинника: «Herr, richte, wenn du alles weisst» (I; 184); «Sowie der Ritter dies gesprochen...» (I, 188).

Возрастание роли повествовательности, сокращение и видоизменение психологической линии конфликта ведет к его концентрации. Конфликт становится единым, утрачивая свою сложную структуру. При этом установка переводчика на объективное повествование сказывается в первых же строках повести: «На коне величавом едет по улице рыцарь красивый» (III, 113). У Шиллера: «Und einen Ritter, hoch zu Ross, gewahr ich aus dem Menschentross...» (I, 182). Отсутствие субъекта повествования, концентрирующего в романсе Шиллера лирическую стихию, способствует в пересказе Жуковского более свободному выражению эпической объективности.

Если в пересказе романса «Der Kampf mit dem Drachen» Жуковский сглаживает драматизм конфликта, то пересказ баллады «Der Gang nach dem Eisenhammer» характеризуется нагнетением драматизма. Этому способствует во многом сама структура исходного текста, баллады Шиллера. Если две трети текста «Сражения с змеем» и в подлиннике, и в переводе занимает рассказ героя, то «Суд Божий» в немецком и русском вариантах построен почти сплошь на остром диалоге, который реализует сшибку характеров Роберта, графа Севернского и Фридолина. Одного воспроизведения этой структуры на русском языке было бы достаточно для передачи драматизма событий. Но Жуковский этим не ограничивается. Пересказ баллады Шиллера «Ход в кузницу» драматизируется еще на двух уровнях: стилистическом и философском (субстанциальном).

Баллада Шиллера включает два очень лаконичных описания: кузницы и церковной службы. Под пером рус-

ского поэта описания разрастаются и благодаря его лексическим новациям приобретают новую функцию:

Там непрестанно огонь, как будто в адской пучине
В горнах пылал, и железо, как лава кипя, клочотало;
День и ночь работники там суетились вокруг горнов,
Пламя питая, взвивались вихрями искры, свистали
Страшно мехи... (III. 117).

Ср.: Hier nährten früh und spät den Brand
Die Knechte mit geschäft'ger Hand;
Der Funke sprüht, die Bälge blasen,
Als gält es, Felsen zu verglasen (I, 191).

Как видно, в описание кузницы Жуковский вводит ряд эпитетов, подчиненных ее оригинальному сравнению с «адской пучиной». В описании же церкви появляются оригинальные эпитеты противоположной эмоциональной окраски: «святой», «умиленно», «смиренно», «набожный», «верный», «торжественный»; эти и им подобные эпитеты лексически оформляют образ святости и непорочности, резко контрастирующий с мрачным обликом пылающей кузницы.

Это противопоставление «адской пучины» и святости рождает дополнительный источник драматизма, поскольку разводит противостоящих героев, чьи образы связаны или с пространством кузницы (граф, Роберт), или с пространством церкви (Фридолин), на крайние полюса контраста. Соответственно конфликт повести приобретает бóльшую по сравнению с подлинником остроту.

Драматизм на субстанциальном уровне усиливается благодаря перемене названия. Вместо констатирующего внешний облик события «Ход в кузницу» появляется «Суд Божий», что отражает глубинную сущность происшедшего. Идея особого божественного промысла как неперемного и притом решающего участника событий и вершителя человеческих судеб, идея, лишь угадывающаяся в шиллеровской балладе, выступает в повести Жуковского на первое место.

Так две стихотворные повести русского поэта оказываются тесно связаны между собой не только общей эпической формой, но и общностью проблематики. На первый план в них выходят слагаемые человеческой судьбы: воля и поступок человека («Сражение с змеем»)

и божественный промысел («Суд Божий»). С точки зрения своего художественного своеобразия они интересны тем, что общая эпическая интонация повествования достигается в них диаметрально противоположными средствами: в одном случае Жуковский сглаживает драматизм психологического процесса, выявляя тем самым эпические потенции детализированного рассказа о событии; в другом — присущий исходному тексту драматизм усугубляется во имя выявления скрытых движущих причин события, его субстанциального смысла. Любопытно, что в обоих случаях драматизм оказывается эпической жанрообразующей категорией, выступая или в качестве минус-приема, или в своем прямом выражении. Тем самым в образцах малого эпоса Жуковского начала 1830-х гг. как бы предваряется сложная лирико-драматическая окраска его позднего большого эпоса («Наль и Дамаанти», «Рустем и Зораб», «Одиссея»). Так видоизменившаяся эстетика наиболее традиционного, характерного для жанровой системы Жуковского жанра баллады со всей очевидностью свидетельствует о сдвигах, происшедших в творческом мышлении поэта.

Начало 1830-х гг. насыщено у Жуковского драматургическими экспериментами не менее плотно, чем годы, предшествовавшие утверждению лиро-эпического жанра в его творчестве. Единственным «официальным представителем» этой подспудной лабораторной работы является написанная в 1832 г. «драматическая повесть» «Нормандский обычай», переведенная Жуковским из Л. Уланда⁴⁴. Уже один ее жанровый подзаголовок — «драматическая повесть» (в подлиннике — «Dramatisches Entwurf»), свидетельствует о том, что эпическое мирозерцание организует не только лирику и балладу, но и драму в эстетическом сознании Жуковского.

«Нормандский обычай» — это своеобразный синтез баллады и повести в драматической форме. Обращаясь к этому произведению Уланда, Жуковский в полном смысле слова «взял свое там, где его нашел». В неза-

⁴⁴ Написан 8—12 ноября 1832 г. Первая публикация — 1834 г. Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С: 485. Комментарий И. М. Семенко).

вершенном драматическом наброске Уланда⁴⁵ типично балладный сюжет соединился с драматической формой, а поскольку основное событие дано в монологе-рассказе Бальдера, то «Нормандский обычай» обладает и сильной повествовательной потенцией. Наличие событийной неожиданности, крутого поворота судьбы — узнавание в финале отрывка — придает ему явный новеллистический колорит.

Жуковский почти не внес в свой перевод существенных отступлений от подлинника: драматическая форма, размер (белый пятистопный ямб), имена героев, текст песни Торильды — все, с чем поэт обычно обращался очень вольно, на сей раз осталось без изменений. Однако новшества, способствующие конечной эпизации повествования, в переводе все-таки есть. Самое главное из них — изменение времени повествования. Жуковский придает своему переводу сказочный колорит, относя события к давнопрошедшему времени, при помощи таких слов, как «старина», «предание», «старинный», «предки», «наследственный» и т. д., не имеющих лексических соответствий в подлиннике. Это создает эпическую дистанцию между событием и рассказом о нем.

Еще одна характерная новация — в переводе Жуковского возникает оригинальный мотив предначертанности судеб, которая проявляется в кажущейся случайности:

И море, сколь ни тихим
Казалось оно дотоле, тянет
Какою-то неведомою силой
Его вперед <...> (IV, 14).

Ср.: So scheinbar still die See, so wellenlos,
Doch sprüht sie weiter stets den Kahn hinaus (II, 215).

Следует отметить, что «Нормандский обычай» Уланда обладает драматизмом несколько иного рода, чем напряженный драматизм психологического процесса, обычно интересовавший Жуковского. Драматизм «Нормандского обычая» обусловлен самой остротой ситуа-

⁴⁵ Этот отрывок впервые был опубликован во втором издании стихотворений Уланда (1820). За неимением этого издания, которым скорее всего пользовался Жуковский, текст «Нормандского обычая» в подлиннике цитируется по изд.: L. Uhlands Gedichte und Dramen in 2 Bänden. — Stuttgart, s. a. Bd. 2. Dramen und dramatische Entwürfe с указанием тома и страницы в тексте.

ции: кажущаяся вечной утрата героем своей суженой, которая определила трагизм его собственной скитальческой жизни, и неожиданное обнаружение ее, узнавание по песне и перстню в рыбацкой хижине на нормандском побережье. В подлиннике это все случайности, несчастные и счастливые. Под пером Жуковского они обретают закономерность, как проявления надличностной воли. В событийный диалог утраты и обретения вмешивается третий субъект действия и основной двигатель событий — судьба. Не случайно в переводе Жуковского этот оригинальный провиденциальный мотив возникает еще дважды: «И им одну печаль послало небо <...>» (IV, 13), «Сокровище, мне посланное небом <...>» (IV, 16). Ср.: «In gleiche Trauer beide tief versenkt <...>» (II, 213), Mein teures Pflegekind <...>» (II, 218).

И это так же, как в повести «Суд Божий», влияет на жанровую природу «Нормандского обычая» двойным образом: углубляет драматизм события, уже не зависящего от человеческой воли, и усиливает эпическую потенцию события в результате выявления его субстанциальных основ. Таково эстетическое содержание нового жанрового определения, которое «драматический отрывок» Уланда получает в переводе Жуковского — «драматическая повесть».

Материал трех подражаний Жуковского 1831—1833 гг. дает представление о новых эстетических основах творчества поэта. И главной такой основой представляется универсальность эпического мирозерцания, подчиняющего себе лирические (элегия), лиро-эпические (поэма) и драматические жанры его творчества. Устойчивый интерес поэта к субстанциальным категориям бытия (судьба, рок) и поиск путей личностного «самостоянья человека» в условиях роковой предначертанности судеб сделали неизбежным его обращение к тому жанру, который русская литература 1830-х гг. предназначила для художественного познания этих проблем.

2. Трагедия рока в восприятии и переводах Жуковского

Драматургические опыты Жуковского начала 1830-х гг.: и опубликованный «Нормандский обычай», и оставшиеся в архиве поэта отрывок из одноактной трагедии Ф. Л. З. Вернера «Двадцать четвертое февраля» и фрагмент из трагедии Софокла «Филоктет» — знаменуют собою начало нового периода в эволюции драматургических интересов поэта⁴⁶. Показательно, что все они возникли одновременно с последним всплеском интереса Жуковского к балладе. Но так же, как баллады 1830-х гг. отличаются от баллад 1810-х гг., эти поздние драматургические опыты поэта несут на себе печать его новой эстетической позиции, которая столь очевидно выявилась в синтетических жанрах начала 1830-х гг.

Перевод отрывка из трагедии немецкого романтика З. Вернера «Двадцать четвертое февраля» в этом отношении особенно интересен и как факт обращения Жуковского к эталону позднеромантического жанра трагедии рока⁴⁷, и как факт русского литературного процесса, поскольку существует синхронный перевод

⁴⁶ О датировке перевода «24 февраля» см. подробнее: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 301—327. Перевод «Филоктета» датируется на основании оформления рукописи, идентичного оформлению «24 февраля», этим же 1831 г. Датировка И. А. Бычкова — 1828—1832 гг. (См.: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. Приложение. Бумаги В. А. Жуковского. С. 54).

⁴⁷ О восприятии трагедии рока в России см.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. Ч. 2. Гл. 4. В 1963 и 1967 гг. появились посвященные творчеству Вернера монографии Г. Коцилека F. L. Z. Werner. Sein Weg zur Romantik. Wrocław, 1963 и Das dramatische Werk Zacharias Werners. Wrocław, 1967. В них он довольно аргументированно опровергает взгляд на «24 февраля» как на трагедию рока и считает его «большим недоразумением, утвердившимся в истории литературы» (Kozilek G. Das dramatische Werk Zacharias Werners. Wrocław, 1967. S. 307). Видимо, эта точка зрения имеет право на существование, но в 1820—30-х гг. Вернер единогласно считался основоположником трагедии рока, а его трагедия «24 февраля» — классическим образцом этого жанра. См., например, статью Дж. Маццини «О роке как элементе драмы» (1828) в кн.: Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1976. С. 265—290.

А. А. Шишкова⁴⁸. В попытке перевода трагедии рока — новый уровень драматургических интересов Жуковского и столь же острое, как в случае с «Орлеанской де-вой», ощущение закономерностей и потребностей националь-ного литературного развития.

Трагедию рока как жанр Жуковский знал уже в на-чале 1820-х гг., познакомившись с ее образцами во вре-мя первого заграничного путешествия. Об этом свиде-тельствуют записи в его дневнике: «19 октября 1820 г. В театр: <...> Ahnfrau. Удивительное совершенство де-кораций. Игра актеров неудовлетворительна» (речь идет о трагедии Грильпарцера «Праматерь». — О. Л.); «28 ноября 1820 г. В театре: «Sappho» (тоже трагедия Грильпарцера); дважды — 7 декабря 1820 г. и 10 янва-ря 1821 г. — упоминается «Fluch und Segen» von Hou-wald». О драме Мюльнера «König Yngurd» 9 ноября 1820 г. Жуковский записывает: «<...> великолепная бессмыслица». 27 октября 1820 г. еще одна оценочная запись: «В театре новая трагедия «Der Leuchtturm» von Houwald. Много поэзии, есть сцены разительные, но род этих трагедий есть уродство. Цель ее для меня еще не очень понятна»⁴⁹. Непонимание и отчасти неприятие трагедии рока Жуковским в этот момент вполне объяс-нимо, ибо начало 1820-х гг. — это время работы над завершением «Орлеанской девы», время интенсивной подготовки к созданию русской романтической драмы, которая мыслилась в жанре драматической поэмы на исторический сюжет.

Но к началу 1830-х гг. интерес к трагедии рока ак-тивизируется. В библиотеке Жуковского имеются тек-сты трагедий почти всех представителей этого направле-ния: и Мюльнера, и Грильпарцера, и Вернера, и Гоу-

⁴⁸ Вернер Захария. Двадцать четвертое февраля/Пер. А. А. Шишкова. М., 1832 (цензурное разрешение от 17 июня 1831 г.). Кроме этого перевода известны еще два: М. П. Погодина (фрагмент, перевод первого явления; Вестник Европы. 1823. Ч. 133. С. 268—269) и А. Н. Струговщикова (полный; Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 2. С. 69—80). При дальнейшей цитации текстов этих переводов в скобках указывается страница по соответствующему изд.

⁴⁹ Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 78, 86, 92, 94, 95, 99.

вальда⁵⁰. Выбор для перевода трагедии Вернера является не случайным. Эта трагедия, подобно большинству позднеромантических произведений (особенно в этом смысле характерна русская фантастическая повесть 1830-х гг.), обладает двойной мотивировкой событий. Несчастья героев можно трактовать как результат отцовского проклятия, и в этом случае она — трагедия рока, и как результат социальных отношений, в которых герои существуют. Их разорение и бедность объясняются не только фатальным предопределением или небесным возмездием за грех, но и жестокостью заимодавцев, к которым они вынуждены обратиться, и в этом случае трагедия Вернера характеризуется отчетливым социальным звучанием.

В силу двойной мотивировки событий принципиальные расхождения двух синхронных переводов — Жуковского и Шишкова — касаются тех мест монолога Труды, где она говорит о постигшем семью несчастье и вполне определенно называет причины: не только отцовское проклятие, но и жестокость заимодавцев. Жуковский настойчиво затушевывает этот земной мотив. Для него более важной оказывается субстанциальная мотивировка конфликта. Шишков, напротив, подчеркивает его социальную природу. Так, «Noth» (нужда) Вернера у Шишкова превращается в более конкретную «нищету», у Жуковского — в более абстрактную «беду», «Die harten Gläubiger» (неумолимые кредиторы) — соответственно в конкретных «заимодавцев» и абстрактных «злодеев». А стихи, в которых героиня ясно говорит о характере ожидаемого несчастья: «Ein Gesang soll frommen, Als mit dem Schuldbuch uns der böse Feind bedroht» и которые Шишков перевел буквально: «Дай запою: когда нечистый нам Грозить приходит долговою книгой, Спасают часто песни от него», Жуковский переводит вполне вольно: «Спеть бы песню, Авось с души свалится злая дума». Тем самым пение Труды (у Жуковского — Анны) обретает не конкретную мотивировку в обстоятельствах действия, как в подлиннике и в переводе Шишкова, а внутреннюю, психо-

⁵⁰ См.: Библиотека В. А. Жуковского: Описание/Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. № 1175, 1345, 1713—1714, 2386—2387.

логическую. Это переносит действие во внутренний мир героини.

В результате этой новации Жуковский нарушает логику действия вернеровской трагедии. Основная функция вводного монолога Труды — экспозиционная, поэтому все явления внешнего мира, а также две песни, включенные в монолог, важны постольку, поскольку они рождают ассоциации с прошлым и побуждают героиню полунамеками изложить свою историю. Монолог Труды имеет более повествовательный, чем действенный характер. В переводе Жуковского на первый план выходит динамика внутренней жизни героини. Поэт углубляет психологический контраст настроений, стараясь передать попытки героини освободиться от гнетущей тяжести предчувствий («Спеть бы песню, Авось с души свалится злая дума»; «Споем-ка песенку повеселее») и невозможность уйти от самой себя (« Ух, что за песня! И конец ее Такой ужасный»; «Да что ж такое, Господи помилуй! Не эту ль песню пел мой муж в то время, Когда точил он косу!»). Благодаря этому вниманию к психологическим движениям Жуковский создает более сложное и динамичное внутреннее состояние человека, оказавшегося во власти роковых обстоятельств. Так тема рока приобретает расширенное философское звучание.

Особого интереса заслуживает перевод той части монолога Труды, где говорится о внешней обстановке действия. Картина затерянной в Альпах хижины рисуется Вернером в соответствии с его основной установкой: постольку, поскольку она напоминает героине о ее постоянных мучениях:

S'ist auch so einsam auf der Gemni hier.
Dies Häuschen steht allein. Drei Stunden in der Runde
Kein menschlich Wesen, als nur wir.
Wird's Winter — siedelt alles sich an im sichern Grunde,
Nur wir, wie von den Geistern der Alp gefesselt schier,
Sind hier, und heut nur ich und meine Quaal mit mir ⁵¹.

Жуковский значительно увеличивает объем этого описания (шести стихам Вернера у него соответствуют

⁵¹ Werner F. L. Z. Der vierundzwanzigste Februar. Leipzig und Altenburg, 1815. S. 30. В дальнейшем текст подлинника цитируется по этому изд. с указанием страницы в скобках.

десять) прежде всего за счет эмоционально окрашенных лексических включений:

На Гемми здесь так пусто, так далеко
Наш дом от всякого жилья, ведь на три
Часа кругом пустыня. Мы одни
Живые люди здесь. Против зимы
Всё ищет верного себе приюта
В долине; мы ж, как будто злые духи
Здесь оковали нас, одни гнездимся
На высоте, между сугробов снежных
И льдов. Теперь же мне страшнее вдвое
Одной, в такую бурю, с черной думой!⁵²

В пейзаже Жуковского доминируют мотивы холода природы и одиночества человека. В результате такого эмоционального наполнения пейзаж приобретает подчеркнуто психологическое содержание. Картина холодной зимы, развернутая в монологе Труды-Анны, как бы предвещает тему враждебности человека человеку, которая составляет содержание фрагмента следующего, второго явления, переведенного Жуковским, и разворачивается в диалоге Труды и Кунца: «Таков Он человек. Скорей смягчится камень, Чем этот старый скряга...»; «Да мало ли у нас родных, знакомых! Чего-нибудь у них бы попросил. — У всех дверь на замке». Таким образом, тема одиночества среди враждебной природы и в обществе людей становится лейтмотивной, организуя эмоциональное звучание отрывка⁵³.

Психологический аспект темы рока, преимущественно интересующий Жуковского, особенно ярко сказался

⁵² Перевод Жуковского существует в двух редакциях: одна, черновая, на страницах вышеуказанного издания из его библиотеки, вторая — писарская копия с авторской правкой в архиве (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, лл. 150—151 об.). Для анализа используется этот второй вариант.

⁵³ В переводе А. А. Шишкова этот отрывок беднее эмоциональной лексикой, поэтому объективно содержащиеся в нем мотивы одиночества и страха не так выразительны, как у Жуковского:

И как на этой Гемми
Пустынно, глухо! Хижина как перст
Одна на ней. Живого человека
Окроме нас, часа на три езды
Не видно. Все зимой приюта ищет,
Одни лишь мы, как будто духи Альп
Нас к месту крепко цепью приковали,
Здесь остаемся. А сегодня я
Одна, и только грусть со мной моя. (8).

в переводе второй песни Труды⁵⁴. Любопытно, что именно эта песня, возникающая как попытка героини отвлечься от тяжелых дум, дала материал для особенно разнообразных интерпретаций фактически всем русским переводчикам трагедии Вернера, может быть, потому, что она наименее связана с сюжетом трагедии:

Вернер

Und wenn der Bau'r ein Bauer ist,
So führt er einer Pflug.
Und wenn er ein Hütli und Hemdli
hat,
So hat er Kleider g'nug.
Hütli auf, Federli drauf,
Hirthemdeli an,
Bunt Bänderli dran.
Der Bauer ist kein Edelmann,
Der Bauer ist ein Bau'r,
Das Leben wird ihm sau'r (30—31).

Струговщиков

Ах! Как хорош крестьянский быт!
Одна соха его забота,
Он счастлив, он одет и сыт,
Награждена его работа.
Наденет шляпу набекрень,
Украсит лентой голубою,
Поет и весел целый день,
Спокоен телом и душою (70).

Жуковский

Светлые, вешние
Дни воротилися,
К нам, пастухи!
Пажити зелены,
На горы, на горы
Коз и коров!

Шишков

Соха и борона
Крестьянину дана.
Сохой и бороною
Доволен будь и сыт,
Хоть с ними он порою
И голодом сидит.
Тра-ла-ти-ла-ти-ти,
А за землю плати.
Тра-ла-ти-ла-ти-ти! (8).

Каждый из трех поэтов перевел песню соответственно своему пониманию трагедии: Шишков подчеркнул в ней тему социальной враждебности общества бедняку, Струговщиков придал ей звучание в духе идиллической «официальной народности», Жуковский написал другую песню для своего варианта трагедии Вернера.

Уходя от темы и буквы подлинника, Жуковский тоже снимает социальный аспект действия. Но цель его в данном случае — не идеализация крестьянского быта, а универсализация конфликта трагедии. В его абсолютно оригинальной песне есть очень значимые слова: «Светлые, вешние Дни воротилися», где все эпитеты — принадлежность элегического словаря⁵⁵. Мотив воспомина-

⁵⁴ Первая песня Труды — значимый сюжетный фактор действия; она прямо связана с предысторией трагедии, поскольку в ней речь идет об убийстве отца: эта песня всеми русскими переводчиками передана очень близко к тексту подлинника.

⁵⁵ За песней неслучайно следуют стихи: «Не эту ль песню пел
130

ния о безвозвратно ушедших светлых днях тоже следует рассматривать как элегический. В результате этой новации в звучании русского перевода появляется новый психологический обертон. Если у Вернера общее настроение безысходности сохранено и в песне, и в воспоминании о дне рокового проклятия, то у Жуковского — контраст настроений; мажорная тональность песни окрашивает следующие стихи элегической скорбью. Так психологическое состояние героини становится более разнообразным и подвижным; это углубляет и ее характеристику, и драматизм всего переведенного отрывка.

Наблюдения над переводом Жуковского позволяют утверждать, что главным для него в трагедии Вернера было состояние человека, подпавшего под власть роковых обстоятельств. Об этом свидетельствует и устранение двойной мотивировки в пользу ее фаталистического аспекта, и драматизация духовной жизни героини⁵⁶. Переведенный Жуковским фрагмент трагедии Вернера обретает, таким образом, черты психологического этюда: новый этап драматургических опытов начинается, подобно первому обращению к драматургии Шиллера, с этого жанра, правда, на иной, качественно новой основе⁵⁷.

мой муж в то время, Когда точил он косу?»), рождающие воспоминание о давно прошедшем, о жизни еще до рокового проклятия.

⁵⁶ Перевод на страницах книги из библиотеки Жуковского по своему объему больше писарской копии на 24 стиха; в копии отрывок кончается словами Кунца: «Вот, возьми, читай», за которыми следует жест — Кунц протягивает жене долговое обязательство, срок действия которого истекает завтра. Такое окончание более логично, потому что в этот момент совершается последнее психологическое движение в душе Труды: мгновенно вспыхнувшая надежда сменяется полной и окончательной безнадежностью. В дальнейшем ходе диалога (в частности, и в тех 24 стихах, которые остались на страницах книги) мотивируется следующий сюжетный ход трагедии: убийство сына. Это действие также имеет двойную мотивировку: убийство — результат лихорадочных поисков выхода из создавшегося положения, убийство сына — роковое предопределение, исполнение отцовского проклятия.

⁵⁷ Перевод фрагмента из шиллеровской трагедии «Дон Карлос» мы тоже определили как психологический этюд. Но если в этом раннем переводе движение души осталось за пределами переведенного фрагмента, сюжет которого свелся к описанию статичного состояния героя, то в «24 февраля» уже налицо разработанная эволюция духовных состояний, своеобразный драматизм психологического процесса, подчеркнутый субстанциальной мотивировкой.

Однако для понимания эволюции драматического жанра в творчестве Жуковского важен не столько этот драматизм психологического процесса, генетически связанный с его опытами 1820-х гг., сколько его мотивировка эпической категорией судьбы, сколько универсальный конфликт человека с Роком, в котором сплетаются для Жуковского традиционный личностный аспект драмы и принципиально новое, субстанциальное его осмысление.

Своеобразной параллелью к трагедии рока Вернера становится в творческих экспериментах Жуковского второй перевод фрагмента из трагедии Софокла «Филоклет» (1831—1833)⁵⁸. Если в первом случае внимание поэта привлекает психология человека, бессильного что-либо изменить в фатальной предначертанности судеб, то во втором встает проблема возможности выбора в условиях рокового предопределения.

По сравнению с переводом 1811 г. эстетическое содержание перевода 1831—1833 гг. существенно меняется. Прежде всего, очевидно изменение источника перевода: если в 1811 г. Жуковскому послужила таковой трагедия Лагарпа, не лишенная самостоятельного эстетического смысла, то в начале 1830-х гг. поэт мог уже воспользоваться и русским переводом трагедии: в 1825 г. «Филоклет» Софокла был издан в подстрочном прозаическом переводе И. И. Мартынова⁵⁹. В том, что Жуков-

⁵⁸ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 24. Второй перевод «Филоклета» датируется 1831—1833 гг. на основании оформления рукописи, которое идентично оформлению двух датированных рукописей: переводу отрывка из трагедии «24 февраля» (1831) и копии 10-го явления V действия трагедии «Осада Пскова» Е. Ф. Розена (1833 — начало 1834). Подробно о датировке этих рукописей см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 126—129, 313—315.

⁵⁹ Имя эллиниста и латиниста И. И. Мартынова было хорошо известно Жуковскому: в библиотеке поэта сохранились четыре книги Мартынова, в том числе переводы «Илиады» и «Одиссеи». (См.: Библиотека В. А. Жуковского: Описание/Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. № 87, 88, 214, 215). Одна из книг — с дарственной надписью автора. В архиве Жуковского (ОР ИРЛИ) хранятся письма его к Мартынову, свидетельствующие об их личном знакомстве. Серию подстрочных переводов из древнегреческих классиков, предпринятую Мартыновым, Жуковский хорошо знал; одно из изданий этой серии он так отрецензировал в своем «Обзоре русской литературы за 1823 г.»: «Греческие классики И. И. Мартынова.

ский мог пользоваться именно этим подстрочником, убеждает частичное лексическое сходство прозаического и поэтического переводов:

Мартынов

Одиссей! Требуемое тобою не
трудно исполнить! Мнится,
вижу ту пещеру.

На самой вершине. Но следа
никакого не видно.

Зрю жилище пустое, нет в нем
никого.

Нет ли там каких признаков
домашней жизни?

Должно тебе обманывать Филоктета. Если он спросит, кто ты и откуда пришел, вешай, что ты сын Ахилла.

<...> говори на меня все, какие хочешь хулы и поругания: тем не оскорбишь меня ни мало⁶⁰.

По сравнению с переводом 1811 г. во втором переводе «Филоктета» (в рукописи он озаглавлен «Одиссей и Неоптолем») существенно изменяется стилистическая система: совершенно исчезают торжественные архаизмы. Немногие встречающиеся в тексте старославянизмы абсолютно лишаются своей высокой стилистической окраски: «сопутник», «стенание», «не преставая», «наречен» — все эти слова в контексте перевода теряют какое-либо стилевое значение. В тексте перевода появляются разговорные и даже более того — просторечные слова и интонации: «Его присутствие не можно было Сносить нам»; «Ты, Неоптолем, Помощником моим те-

Переводчик, желая облегчить для нас чтение греческих поэтов, переводит с буквальной точностью, не заботясь несколько о слоге. Книга его избавляет от скучного труда рыться в лексиконе — вот главное ее достоинство. Она не обогащает нашей словесности, но может быть полезна для тех, которые занимаются классической поэзией греков» (Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 316).

⁶⁰ Филоктет. Трагедия Софокла, переведенная с греческого Иваном Мартыновым, с примечаниями переводчика. СПб., 1825. С. 11—12.

Жуковский

Твое желанье, Одиссей, не
трудно исполнить мне: пеще-
ра тут.

Но человеческих следов не
видно.

Всё пусто. В пещере никого.

Но нет ли там Остатков жи-
зни, утварей каких?

Ты должен обмануть его сло-
вами Притворными. Когда он
спросит, кто ты? Откуда?
Правду всю скажи, что ты
Ахиллов сын. <...>

Меня ж в делах гнуснейших
обвинять Не бойся: тем меня
не оскорбишь.

перь быть должен»; «Кружка из коры; для топки Беремья хворосту»; «Теперь, Неоптолем, сойди и слушай» и т. д. Это впечатление простоты поддерживается и белым пятистопным ямбом, самым приближенным к разговорной речи размером (первая редакция была написана александрийским стихом).

Во второй редакции отрывок, переведенный Жуковским, несколько больше, чем в первой: он завершается указанием на роль, предназначенную в осаде Трои Филоктету: «Нам без Филоктета и без стрел Алкидовых не одолеть Пергама». Тем самым отрывок приобретает известную смысловую законченность по сравнению с резко оборванным переводом 1811 г.

Соотношение монолога и диалога во вторично переведенном Жуковским отрывке в какой-то мере указывает на его изменившуюся жанровую специфику. Три монологических реплики Одиссея занимают 58 стихов, диалог Одиссея и Неоптолема — 13, причем вся информация о предстоящем действии содержится в монологах, а в диалоге дано лишь описание пещеры Филоктета, к содержанию отрывка относящееся косвенно. В контексте всей трагедии отсутствие Филоктета в пещере обуславливает ее завязку: Одиссей излагает Неоптолему его неблагоприятную задачу обманом завладеть стрелами Филоктета. Но в контексте переведенного отрывка эта драматургическая функция диалога утрачивается. В результате весь отрывок приобретает повествовательный характер. На его драматургическую природу указывают только отделенные от автора объект и субъект повествования.

В связи с этим на первый план в сюжете переведенного фрагмента выходит не характер героя, а та ситуация, в которой герой оказывается. Реплики персонажей фактически не дают материала для их психологической характеристики — особенно безликим здесь выглядит Неоптолем, зато ценность ситуации, созданной волей судьбы, соответственно возрастает. То же самое качество — своеобразный ситуативный драматизм — отличает и единственный опубликованный драматургический перевод 1831—1833 гг. «Нормандский обычай».

Это свидетельствует о нарастании эпических тенденций в осмыслении Жуковским драматических жанров.

Подтверждением этому выводу может послужить существование еще одного отрывка на тот же сюжет софокловского «Филоктета», обнаруженного в архиве поэта⁶¹.

Этот оригинальный отрывок, озаглавленный в рукописи «Филоктет», представляет собой образец чистого эпического повествования; на его эпическую природу указывает и его размер — героический гекзаметр. По своему смысловому объему эпический отрывок, созданный в те же годы, полностью соответствует драматургическому фрагменту «Одиссей и Неоптолем». Композиция эпического «Филоктета» близка композиции драматического: оба фрагмента начинаются с описания Лемноса, излагают историю Филоктета и кончаются указанием на роль, предназначенную Филоктету судьбой в осаде Трои.

Однако соотношение этих частей меняется в зависимости от специфики эпического или драматического рода, в формах которого излагается один и тот же сюжет. Двум стихам драматического отрывка, описывающим Лемнос: «Неоптолем, мы наконец в Лемносе, Бесплодном, диком острове Ифеста» (черновой вариант: «Бесплоден, дик, безлюден этот остров»), соответствуют восемь стихов эпического, дающих обширное детализированное описание. Однако его опорные слова обнаруживают несомненную генетическую связь с драматическими стихами: «Мрачен Лемнос, хромоногий бога Ифеста обитель»; «голые горы» (ср. «бесплодном»); «все там грозно и дико» (ср. «диком острове»); «пустыня Властвует всюду, и нет нигде следов человека» (ср. «безлюден этот остров»; «Но человеческих следов не видно»).

Следующий композиционный ход — обращение к теме Филоктета, покинутого на острове, — реализуется в лексически очень близких стихах. Ср.:

Одиссей и Неоптолем

Прошло уж десять лет с тех пор, как здесь
Покинут был Пеанов сын, спутник

⁶¹ ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 126. Бумага, на которой записан отрывок, идентична бумаге тех архивных единиц (№ 35—37), в которых содержатся черновики датированных произведений Жуковского 1831—1833 гг.

Алкидов, Филоктет. Сей приговор
Вождей ахейских я был принужден
Безжалостно над ним исполнить.

Филоктет

Десять уж лет протекло с тех пор, как, плывя к Илиону,
К сим берегам приставали эллины, и там хитроумный
Их убедил Одиссей Филоктета, Пеанова сына,
Язвой грымзогого, бросить.

В драматургическом отрывке Одиссей не рассказывает Неоптолему, за что Филоктет был поражен язвой и что произошло с греческим войском после того, как Филоктет был покинут на Лемносе, по той простой причине, что и он, и Неоптолем все это хорошо знают: «Но Зачем рассказывать о том, что знаем?». Так в драматургическом фрагменте реализуется и установка на взаимопонимание объекта и субъекта речи, и принцип экономии и концентрации действия. Автор же эпического повествования обязан излагать события в их причинно-следственных связях и деталях, иначе повествование утратит свою эпическую объемность и последовательность — поэтому в эпическом фрагменте возникает рассказ об истории Филоктета и его вине перед тенью Геракла, за которую он и был наказан судьбой. Далее, описание язвы Филоктета вновь обнаруживает генетическую связь двух отрывков:

Одиссей и Неоптолем

<...> страшною терзаем язвой,
Своим стенаньем нарушал всечасно
Он наши жертвоприношенья.

Филоктет

Криком болезненным греческий стан оглашал он, и страшной
Язвой окрест разливалась зараза, и жертвы святые
Были всечасно смущенными ... (черн.: нарушены).

Ход развертывания действия требует в драматургическом отрывке обращения к самому факту существования Филоктета на острове: Одиссей и Неоптолем прибыли за ним. Так возникает описание пещеры Филоктета в их диалоге. Это описание не имеет аналога в эпическом отрывке, поскольку оно наиболее тесно связано с драматургической природой второго перевода «Филоктета». В эпическом повествовании оно заменено крат-

ким очерком событий Троянской войны, причем неудачи греков осмыслены как возмездие за предательство по отношению к Филоклету. И, наконец, строки, завершающие драматургический отрывок и эпическое переложение, вновь близки по мысли и по своему лексическому оформлению:

Одиссей и Неоптолем

<...> нам без Филоклету и без стрел
Алкидовых не одолеть Пергама <...>

Филоклет

<...> без стрел Филоклету вечно не пасть Илиону.

Очевидно, что все разночтения, существующие в двух отрывках на один и тот же сюжет, связаны с различием установки на эпическое повествование и объектно-субъектных отношений в драме. В тех же случаях, когда это различие не принципиально, тексты драматического и эпического фрагментов обнаруживают явное сходство.

Эта близость не исчерпывается чисто лексическими совпадениями. Сближение эпического и драматического отрывков обнаруживается и на более высоких уровнях сюжета, проблематики и жанра. В этом плане особенно показательным то, что основным содержанием обоих произведений становится ситуация рокового предопределения, воля рока, создающая для человека безвыходное положение. В «Одиссее и Неоптолеме», драматическом произведении, эта ситуация обнаруживается лишь к концу отрывка: две реплики Одиссея в трех логически связанных пунктах обрисовывают задачу, стоящую перед Неоптолемом, которую он обречен решить:

То дело <...> мы не силой,
А хитростью одной исполнить можем.

Ты должен обмануть его словами
Притворными <...>

Вот всё; исполни; если ж отречешься,
То в гибель всё повергнешь войско: знай,
Что нам без Филоклету и без стрел
Алкидовых не одолеть Пергама.

Одиссей не скрывает от Неоптолема неблагоприятности предстоящего ему поступка. Это подчеркнуто неодно-

кратно возникающим на протяжении короткой реплики мотивом обмана: «хитростью», «должен обмануть», «притворными», «притворись». Но в то же время этот поступок — веление судьбы: «Нам без Филоктета и без стрел Алкидовых не одолеть Пергама». Таким образом, драматургический перевод Жуковского обрывается в тот самый момент, когда окончательно проясняется создавшаяся ситуация. Благодаря этому обнаруживается центральное положение темы рока в переведенном по этом фрагменте, хотя до последней реплики Одиссея она как будто не возникала. В результате отрывок приобретает внутреннюю завершенность, которая придает ему эпический смысл, усугубленный еще и тем, что в центре его оказывается тема судьбы и созданных ее волей положений.

В эпическом «Филоктете» мотив судьбы возникает дважды: в рассказе о причинах болезни Филоктета, («Был Филоктет небесами наказан») и в самом конце отрывка («<...> грозный оракул Гласом Калхаса изрек наконец, что без стрел Филоктета Вечно не пасть Илиону»). Но скрытое присутствие этого мотива обнаруживается и в начале отрывка, дающем пейзажную зарисовку, благодаря переключке эпитетов: «грозный оракул» — «все там грозно и дико».

В драматургическом отрывке судьба явно враждебна человеку, поскольку задача, поставленная ее волей перед Неоптолемом, практически неразрешима: в любом случае он становится предателем или перед Филоктетом, или перед греческим войском. В эпическом «Филоктете» мотив враждебности судьбы возникает косвенно, через соотнесение «грозного оракула» и «грозного» пейзажа Лемноса, который создан нагнетанием эмоционально однотонных эпитетов: «мрачен», «голые горы», «неприступно», «грозно и дико», «темным, глубоким долинам», «мутно влекутся потоки, теснимые трупами елей» и т. д.

Эпическое повествование оказывается так же, как и драматическое действие, насквозь пронизанным идеей рока. На наш взгляд, это свидетельствует не только об общности проблематики, закономерно обусловленной общностью сюжета, но и о жанровом сближении фрагментов трагедии и эпической поэмы. Коренная пробле-

матика древнегреческой трагедии — проблема рока — оказалась центральной в эпическом повествовании, и это бесспорно способствует его драматической окраске. В то же время выдвижение на первый план драматического перевода эпической по своей сути категории события, ситуации способствует эпизации драмы.

Это осязаемое жанровое сближение наряду с самим фактом сосуществования драматической и эпической обработок одного сюжета еще раз подтверждает синтетическую природу жанров в творчестве Жуковского 1831—1833 гг.

Закономерности развития жанровой системы Жуковского в 1830—40-х гг. определяются двумя переломными, эстетически значимыми периодами: это балладный взрыв 1831—1833 гг., обнаруживший тенденцию к укрупнению жанра в повествовательных потенциях баллад, и становление нового, оригинального жанра стихотворной повести, крайне актуального для русской литературы 1830—40-х гг. Завершается этот процесс переводом «Одиссеи», своеобразным эталоном для национального эпоса.

Общее направление творческой эволюции Жуковского, особенно эпический перелом начала 1830-х гг., напоминает логику развития его жанровой системы в 1810—20-х гг., когда перевод «Орлеанской девы» становится своеобразным водоразделом между лирикой и лиро-эпосом поэта. В начале 1830-х гг. драма вновь оказывается переходным звеном в процессе укрупнения жанра: на сей раз от лиро-эпоса к эпосу. Именно в драматургических опытах Жуковского начала 1830-х г., в трагедии рока и античной трагедии определяются тенденции, которые впоследствии получают полную реализацию в эпосе поэта с его сложной лирико-драматической окраской.

Последний рецидив интереса Жуковского к трагедии рока относится к 1843 г. — именно в этом году Жуковский переводит 179 стихов из трагедии Софокла «Царь Эдип»⁶². Этот, в восприятии романтиков, эталон траге-

⁶² ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 49, л. 8—12 об. Подробнее о датировке см.: Лебедева О. Б. Древнегреческая трагедия в восприятии и переводах В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 542—543.

дии рока неизбежно должен был привлечь внимание русского поэта⁶³.

Опыт работы Жуковского с древнегреческой трагедией сказался в том, что этот поздний и вообще последний драматургический перевод опосредствован адекватным с точки зрения метрики, строфики и композиции оригинала и притом весьма авторитетным научно и художественно немецким переводом Иоганна-Якоба Доннера, крупнейшего переводчика и комментатора древнегреческих трагиков⁶⁴. Тем более интересно то, что Жуковский, обращаясь к переводу-посреднику, максимально сохраняющему характерные признаки жанра античной трагедии, в своем собственном переводе этих признаков не сохраняет.

Белый шестистопный ямб со сплошными мужскими клаузулами — метрический аналог античного trimetra в новейшей поэзии — уступает место белому пятистопному ямбу. Перевод Жуковского разделен на явления, а к концу его существенно изменяется композиция подлинника: из переведенного им текста пролога он исключает хоровую партию, перенеся важные в сюжетном плане реплики хора в диалог Эдипа и Креонта, опустив отдельные реплики Эдипа и скомпоновав новые из мотивов монолога героя, открывающего первый эпизодий.

⁶³ Маццини Дж. О роке как элементе драмы // Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1976. С. 265—288; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 413.

Этот поздний перевод Жуковского имеет свою предысторию: первое свидетельство интереса к трагедии «Царь Эдип» относится к 1811 г. (ГПБ, ф. 286, оп. 1. ед. хр. 23). В этом году Жуковский составляет план трагедии на этот сюжет, отчасти оригинальный, отчасти опирающийся на трагедию «Эдип» Вольтера. После этого на протяжении более чем 30 лет название «Эдип» периодически возникает в списках задуманных и назначенных к переводу сочинений. Этот устойчивый интерес к трагедии Софокла неизбежно должен был реализоваться в попытке перевода, которую Жуковский и осуществляет в 1843 г.

⁶⁴ В библиотеке Жуковского сохранились издания Еврипида и Софокла под ред. и в переводе И.-Я. Доннера, причем издание Софокла, первый том которого разобран на брошюры и переплетен с чистыми листами, прямо связано с работой поэта над переводом трагедии «Царь Эдип». (См.: Библиотека В. А. Жуковского: Описание/Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. № 2148, 1001. См. также: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 542—543.)

По существу, последние 25 стихов фрагмента являются вполне оригинальной компоновкой некоторых сюжетных мотивов пролога, хора и первого эпизодия.

Это нарастание чисто композиционных отступлений от исходного текста приводит к важным содержательным переменам в трактовке софокловской трагедии. И прежде всего эти перемены сосредоточиваются в психологической и речевой характеристике главного героя.

Монолог Эдипа, которым должно было открываться третье явление трагедии Жуковского, по смыслу соответствует нескольким стихам из монолога Эдипа в первом эпизодии подлинника. Ср.:

<...> Чужеземец,
Отечества лишенный, произвольный
Изгнанник, здесь отечество и славу
И царский трон из рук благого бога
Я разом получил. То было мне
Наградой <...>

Doch nun den Bürgern als der nächste beigezählt
Erklär ich offen dies vor euch Kadmeiern hier.

<...> Aber nun ward mir das Amt
Des Oberherrschers, welches Er zuvor besass,
Ward mir dasselbe Lager bei derselben Frau <..>⁶⁵

То есть софокловский, а вслед за ним и доннеровский Эдип считает своим долгом мстить за убитого Лая потому, что он является наследником его власти и его дома, как если бы он был его сыном (он и есть его сын, но считает Лая бездетным, поэтому себя — обязанным вдвойне). Жуковский, снимая мотив наследования и распространяя мотив гражданства, придает побуждениям Эдипа иной психологический смысл: его долг перед Лаем как предшественником во власти уступает место долгу благодарности перед новой родиной, которая в свое время щедро наделила его всем, что необходимо для счастья, а теперь находится в опасности и нуждается в его помощи.

Благодаря этой перестановке акцентов в речевой характеристике Эдипа на первый план выступает его высокое нравственное достоинство. Властитель Жуковского — прежде всего человек, тогда как Эдип Софок-

⁶⁵ Sophokles' Werke. Übersetzt von J. J. G. Donner. Bde 1—2. Heidelberg, 1842. (ГПБ, ф. 282, оп. 1. ед. хр. 49). В. 1. S. 13—14. В дальнейшем том и страница указываются в тексте.

ла и Доннера — это мудрый и справедливый, но все же прежде всего царь. Жуковский последовательно убирает из своего перевода эгоистические мотивы мести Эдипа за убитого Лая, которые наиболее очевидно явствуют из опущенной Жуковским последней реплики Эдипа в прологе:

Und nicht entfernten Freunden ja, mir selber nur,
Vom eig'nen Leben treib ich diesen Greue ab.
Denn wer's gewesen, der den Mann erschlug, vielleicht
Will er mir selbst auch Übel thun mit solcher Hand.
Drum, wenn ich jenen räche, nütz' ich selber mir (I, 10).

Эта реплика композиционно соответствует началу III явления в переводе Жуковского, но образ, созданный русским поэтом, диаметрально противоположен исходному по психологической характеристике. Причем нельзя сказать, что Жуковский, существенно удалившийся от подлинника в последних стихах, вообще близок к поэтике доннеровского переложения. Русский поэт заметно модернизирует комплекс переживаний Эдипа, сталкивая в пределах одной реплики мотивы «беспечносладостного сна» и «мучительной тревоги» и насыщая весь свой текст эмоционально однотонными словами, нагнетающими атмосферу предчувствия и страха: «беда», «напасть», «мрачный», «сокрушенный», «неумолимый», «жертвы», «строгий», «неясный», «смутный», «темный», «вина» и т. д. Все это — лексические новации Жуковского.

Русский поэт существенно усиливает тему народа в переведенном им фрагменте: само слово «народ» встречается в его тексте девять раз, тогда как Эдип Софокла и Доннера не произносит его ни разу, ограничиваясь указательными местоимениями «те» и «эти» или же обращением «дети», что выявляет дистанцию между правителем и подданными и характеризует отношение правителя к подданным: благожелательное, но снисходительное и свысока. Эдип Жуковского не выделяет себя из среды народа: «О верный мой Народ! Над нами сжалилося небо, И путь спасенья нам указан. Скоро Дни светлые опять нам воссияют!». Так тема гуманизма Эдипа, особенно четко акцентированная в «оригинальной» части перевода Жуковского, усиливается и в остальных.

Все отмеченные особенности свидетельствуют о силе трансформирующей тенденции в переводе Жуковского, направление которой, пожалуй, можно определить стремлением поэта переложить античную трагедию в современные драматургические формы, точнее, в форму русской романтической трагедии.

Жуковский не только переводит трагедию Софокла типологическим размером русской романтической трагедии — белым пятистопным ямбом. Он членит свой перевод на явления и делает заявку на массовые народные сцены. Но все-таки самое главное — это грядущий конфликт его перевода, конфликт человеческого характера, наделенного исключительной нравственной высотой, с неумолимым роком, универсальный конфликт трагедии позднего русского романтизма⁶⁶.

Тема судьбы, кары, возмездия, как бы ни сильна она была в оригинале, в переводе Жуковского усиливается. Слова «Бог», «Боги», «судьба», «оракул», «пророчество», «святотатец», «вина», «роковой», «рок», «жребий», «напасть», «Дельфы», «пифия», «Аполлон» (последние три здесь — символические эквиваленты понятия «судьба»), «беда», «небо», «отмщение» лейтмотивами пронизывают всю ткань написанного Жуковским отрывка и организуют его основную идею, оформляя ее лексически.

Настойчивое варьирование мотива судьбы расширяет смысл трагедии, вводя в нее тему «изменчивого жизненного пути» и «испытаний», на этом пути «ниспосланных судьбою строгой». И это сближает «Эдипа» Жуковского с проблематикой его стихотворных повестей 1840-х гг., с переводом «Одиссеи», работа над которым началась в 1842 г. Исключительно эпическое окружение, в котором создается последний драматургический опыт Жуковского, оказывает свое влияние на его жанровую специфику⁶⁷. В то же время проблеме нравственной

⁶⁶ О трагедии рока в русской литературе см.: История русской драматургии. XVIII — первая половина XIX в. Л., 1982. С. 362—363; Архипова А. В. Историческая трагедия эпохи романтизма// Русский романтизм. Л., 1978. С. 181—186.

⁶⁷ Особенно очевидно сближение «Эдипа» со стихотворной повестью 1846—1847 г. «Рустем и Зораб». Характер Рустема выстроен Жуковским по конструктивной схеме трагической утраты. (О том, что трагедия Софокла является эталонным воплощением этой схемы, см: Кургинян М. С. Драма//Теория литературы.

стойкости человека перед лицом враждебного рока основной проблеме «Эдипа» — предстоит очень скоро воплотиться в моральном пафосе «Одиссеи».

Именно в условиях конфликта человека с роком приобретает свой особенный смысл та психологическая нюансировка, которую Жуковский внес в характер своего героя. Только человек, обладающий высоким нравственным достоинством, способен на противостояние слепой враждебности судьбы. В каком-то смысле Эдип позднего Жуковского оказывается подобен Прометею. И роднит эти образы глубокий гуманизм, составляющий основу характера. Так образ-ситуация древнегреческой трагедии, не теряя своей предельной обобщенности, приобретает под пером Жуковского характерные черты типа нравственного поведения⁶⁸.

Конечно, трудно по одному фрагменту судить, как развивался бы дальше замысел Жуковского. Сама незавершенность этого последнего драматургического опыта свидетельствует об определенном сопротивлении материала, которое испытал поэт. Но в рукописи сохранился план всего произведения, и из этого плана явствует, что Жуковский задумал объединить в целом три формально не связанные в цикл трагедии Софокла: «Царь Эдип», «Эдип в Колоне» и «Антигона»⁶⁹, причем напи-

Т. 2. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 254—261). Но, подобно Эдипу, Рустем, теряя свою славу и высокое положение, теряя сына, обретает самого себя. Подобно же Эдипу, Рустем после убийства сына уходит в пустыню, становится скитальцем (и этот мотив странничества является вполне оригинальным в стихотворной повести Жуковского), чтобы «себя размыкать», т. е. обрести вновь нравственное достоинство.

⁶⁸ В. Н. Ярхо выделяет в древнегреческой трагедии две разновидности художественных образов: образ-тип (Прометей, Антигона) и образ-ситуацию (Эдип, Атриды). С проблемой рока в античной трагедии исследователь связывает образ-ситуацию, причем замечает, что предельная обобщенность подобного образа позволяет в самой обнаженной форме ставить общечеловеческие субстанциальные проблемы. См.: Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 298 и далее.

⁶⁹ Трагедии Софокла на сюжеты Фиванского цикла были созданы Софоклом в разное время и в последовательности, обратной сюжету: «Антигона» — 442 г. до н. э., «Царь Эдип» — 429—425 г., «Эдип в Колоне» — 401 г. План подражания Жуковского опубликован в нашей работе: Лебедева О. Б. Древнегреческая траге-

санный фрагмент реализует первый из 24 пунктов плана, обозначенный «Жертва».

Если бы произведение, задуманное Жуковским по мотивам трагедий Софокла на сюжеты Фиванского цикла, было написано, оно намного превысило бы традиционный драматургический объем. И это, как и реализация идеи рока не только в судьбе Эдипа, но и в судьбах его потомков (что-то подобное можно наблюдать в трилогии Эсхила «Орестейя»), безусловно, способствовало бы возрастанию эпического потенциала сюжета⁷⁰. Характерным лексическим воплощением этой тенденции в тексте фрагмента становятся составные эпитеты: «беспечносладостный», «бедоносный», «многочтимый», которые впоследствии будут одной из наиболее ярких стилистических примет гомеровского эпоса в переводе «Одиссея»⁷¹.

Таким образом, проблематика, психологические акценты, лексическое, стилевое и метрическое оформление этого последнего опыта в жанре трагедии рока, широкие рамки общего замысла, подменяющего установку на действие повествовательной установкой, — все это свидетельствует о тесной переплетенности драматургии и эпоса в эстетическом сознании позднего Жуковского. Представляется, что эта переплетенность стала следствием жанрового своеобразия русской романтической трагедии, к поэтике которой Жуковский приближает свое переложение трагедии Софокла.

Сближение трагедии и эпоса в новой литературе — факт общепризнанный⁷². Позднеромантической трагедии, и особенно такой ее разновидности, как трагедия рока, отведено в этом процессе значительное место благодаря способности трагедии рока к предельно обобщенному и универсальному охвату жизненного материала. В связи с этим трагедия 1830-х гг. (и русская, и западно-

дия в восприятии и переводах В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 552—553.

⁷⁰ Об «Орестейя» как эпической драме в восприятии романтиков см.: Маццини Дж. Эстетика и критика. М., 1976. С. 274—275.

⁷¹ Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. Л., 1964. С. 367—373.

⁷² Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. М., 1964. Т. 2. С. 307—317.

европейская) и стала «историей в лицах»⁷³, «эпической поэмой в разговорной форме»⁷⁴. Поэтому можно сказать, что синтезирующий по своей природе замысел трагедии о Эдипе и его детях был необходимым логическим этапом на пути становления эпической эстетики Жуковского, которая, влияя на природу его драматургических опытов, в свою очередь обогащалась драматизмом, в результате чего формировался принципиально новый в русской литературе тип психологического эпоса Жуковского.

3. Интеллектуальная драма и эстетический манифест. «Камоэнс»

Вершиной драматургических экспериментов Жуковского 1830-х гг. стало созданное в 1839 г. подражание драматической поэме Гальма (псевдоним Ф. Мюнх-Беллингхаузена) «Камоэнс». В каком-то смысле «Камоэнс», не являясь последним в строгом хронологическом отношении драматургическим произведением Жуковского (после «Камоэнса» был «Царь Эдип», 1843 г.), все же стал итогом размышлений поэта о драме и жанровых формах драматической поэзии. Итоговый характер «Камоэнса», его жанровое своеобразие, можно даже сказать, уникальность жанровой модели, наряду с напряженностью эстетической мысли Жуковского и сложной включенностью «Камоэнса» в русский литературный процесс делают один из последних драматургических опытов поэта интересным объектом анализа.

Русская литература 1830-х гг. дала особенно много произведений о художнике. При этом, вероятно, проблема художника перестала быть просто темой времени, но сделалась и совершенно определенной формой времени, поскольку очевидна четкая жанровая при-

⁷³ Такие жанровые подзаголовки давал своим историческим хроникам 1830-х гг. М. П. Погодин, подобной жанровой спецификой отличались исторические сцены Л. Вите и Э. Кине.

⁷⁴ Так В. Г. Белинский определил жанр трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1955. Т. 7. С. 505).

крепленность этой темы к драме и повести (драматические фантазии Кукольника и Ободовского, повести Одоевского, Полевого, Погодина, К. С. Аксакова, драма и повесть Пушкина, повесть Гоголя).

В начале 1830-х гг. такой очевидной прикрепленностью к жанрам — тем же самым жанрам повести и стихотворной драмы — обладала историческая тема, выразившая объективацию позднего русского романтизма. Обращение драмы и повести к теме художника, четко закрепленной в 1820-х гг. за лирикой, означало стремление к синтезу событийного эпического и личностного лирического начал. Сама природа личности художника, в которой сливаются бытовое и бытийное, социальное и вневременное, а также конфликты, сопряженные с драматизмом творческого процесса и положением художника в обществе, начали осмысляться как субстанциальные. Личность художника становится в русской литературе 1830-х гг. своеобразным фокусом эпохальных событий в их индивидуально-психологическом преломлении. Более того, личность художника начинает осознаваться как точка пересечения истории и современности — отсюда в массовой романтической литературе о художнике возникает стремление создать историю души как миниатюрную личностную модель большой истории. Не случайно эпохе позднего романтизма, существующего рядом с реализмом и питающегося его открытиями, принадлежит крылатый афоризм, высказанный устами Гейне: «Мир расколот, и трещина прошла через сердце поэта».

Так же, как в свое время историческая повесть и драма, драма и повесть о художнике в 1830-х гг. — форма и тема времени, необходимое звено становления психологического романа — эпоса нового времени. В 1830-х гг., когда, как принято было считать до недавних лет, Жуковский отходит от генеральной линии литературного процесса, его баллады, стихотворные повести и драматические произведения свидетельствуют о том, что органично свойственная поэту чуткость к требованиям литературного момента и понимание его перспективы не изменили ему. Всем своим поздним творчеством Жуковский отвечал на требования, иногда заглядывая вперед, в перспективы. Так случилось с

переводом «Одиссеи», давшим жанровый эталон для «нравственной одиссеи» русского романа, и с переводом «Камозэнса», в котором предвосхищается интеллектуальная драма второй половины века.

Симптоматичен уже сам выбор Жуковского: одноактная драматическая поэма («Dramatisches Gedicht») Гальма удовлетворяла не только своей формой, созвучной драматургии позднего русского романтизма (белый пятистопный ямб, небольшой объем, острый психологический конфликт); она поднимала и крайне популярную для русской литературы 1830-х гг. проблему художника, цели его искусства, его места в обществе⁷⁵.

По свидетельству К. К. Зейдлица, Жуковский «глубоко лично»⁷⁶ отнесся к «Камозэнсу», что отразилось на самом качестве его перевода, опубликованного с подзаголовком «Подражание Гальму» (как правило, подражаниями поэт называл свои наиболее свободные переводы, так сильно удаляющиеся от подлинника, что их вполне можно считать оригинальными произведениями). Но конкретное содержание этого «глубоко личного» отношения не анализируется ни Зейдлицем, ни другими исследователями, обращавшимися к «Камозэнсу»⁷⁷.

⁷⁵ О том, что произведение Гальма соответствовало интересам русских писателей в конце 1830-х гг., говорит существование синхронного перевода, принадлежащего перу Платона Ободовского и опубликованного двумя месяцами позднее подражания Жуковского (перевод Жуковского: Отечественные записки. 1839. Т. 6; перевод Ободовского: Сын Отечества. 1839. Т. 8). Перевод Ободовского, в отличие от подражания Жуковского, почти буквален. Жанровое определение, которое дает Ободовский своему переводу — «фантазия», — указывает на традицию, в русле которой был выполнен перевод, традицию драматических фантазий Кукольника.

⁷⁶ Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 162—165.

⁷⁷ Число исследовательских работ, посвященных «Камозэнсу», крайне невелико. Собственно, специальных работ нет. Все, что написано о «Камозэнсе», исчисляется несколькими страницами в монографиях П. Загарина (Л. И. Поливанова) (В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883) и А. Н. Веселовского (В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1916). Сведения биографического характера приводятся в вышеупомянутой книге К. К. Зейдлица; в современном литературоведении к «Камозэнсу» обращались комментаторы собраний сочинений Жуковского (Ц. С. Вольпе, И. М. Семенко) и Е. А. Маймин в своей монографии (О русском романтизме. М., 1975. С. 34—35).

Что же касается самого перевода, современные исследователи до сих пор опираются на замечание Зейдлица о том, что «начало драмы — по большей части прямой перевод с немецкого; но под конец Жуковский прибавил к подлиннику так много своего, что явно намекал на самого себя»⁷⁸. Принято объяснять это замечание таким образом, что Жуковский увидел в трагической судьбе Камозэнса много общего со своей собственной.

Не отвергая полностью этого утверждения, все же необходимо уточнить его за счет конкретного установления степени близости подражания подлиннику (и отклонения от него), а также анализа того «своего», что русский поэт внес в это подражание.

О свободе обращения Жуковского с текстом Гальма говорит хотя бы то, что 647 стихам оригинала у Жуковского соответствует 851 стих: на 200 с лишним стихов объем русского «Камозэнса» превышает объем исходного текста. И первое же сравнение с подлинником убеждает в том, что ни о каком «прямом переводе с немецкого» даже в первых явлениях «Камозэнса» не может быть и речи. Отдельные отступления, замеченные Ц. С. Вольпе в первой части «Камозэнса» (воспоминания Камозэнса) и И. М. Семенко — во второй (нарастание темы поэзии)⁷⁹, складываются в целостную картину переосмысления драматической поэмы второстепенного писателя и превращения ее в своеобразный эстетический манифест позднего Жуковского.

Сюжетом поэмы Гальма является жизнь Камозэнса, в соответствии с чем она и строится. Первое явление дает экспозицию—картину лиссабонского госпиталя. Во втором — монолог Квеведо мотивирует его приход к Камозэнсу, а диалог Квеведо и Камозэнса в контрастном

⁷⁸ Зейдлиц К. К. Указ. соч. С. 163. В комментарии И. М. Семенко это мнение повторяется с небольшими вариациями: «Все более свободный характер перевод приобретает во второй половине поэмы. Усилена, в частности, религиозная окраска речей Камозэнса и Васко» (Жуковский В. А. Собр. соч. В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 484).

⁷⁹ Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т./Под ред. и с прим. Ц. С. Вольпе. Л., 1940. Т. 2. С. 540; Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т./Под ред. И. М. Семенко. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 484.

сопоставлении рисует жизненные пути обыкновенного человека и поэта. Третье явление — монолог Камоэнса — подводит печальный итог его воспоминаниям о якобы неудавшейся жизни и, наконец, четвертое — диалог Васко Квеведо и Камоэнса — рисует встречу старого и молодого поэтов, причем Васко удается убедить Камоэнса в возвышенности его целей и в бессмертии его творения.

В эту несложную схему Жуковский вторгается почти с первых строк перевода, наполняя ее новым глубоким содержанием, меняющим всю структуру драматического действия. Практически без изменений осталась только экспозиция, первое явление, диалог Квеведо со зрителем госпиталя. Уже монолог Квеведо в начале второго явления Жуковский наполняет новым, более глубоким содержанием. У Гальма монолог Квеведо преследует одну только цель: объяснить причину посещения поэта торговцем, который хочет убедить сына отказать от мечты о поэтическом поприще. В связи с этим монолог Квеведо построен на принципе обыкновенного контраста: великий поэт — нищий и больной, простой торгаш — богатый и счастливый. Ср.:

<...> Dort liegt er abgezehrt,
Verraubt des einen Augen, bleich und hager,
Der grosse Mann, der die Lusiade sang <...>
Was war sein Leben? Noth und Elend war's!
Ich aber, ich, den er verhöhnt, verspottet,
Ich bin ein reicher, wohlbeleibter Mann <...>⁸⁰

Жуковский в своем подражании усиливает и несчастье Камоэнса, и счастье Квеведо, придавая суждениям последнего принципиально новый смысл:

<...> Здесь в госпитале
В отрепье нищенском, лежит с своими
Он лаврами — седой, больной, иссохший, дряхлый,
Безглазый, всеми брошенный, великий
Твой человек, твой славный Лузиады
Певец <...>

Зачем он жил? И что он нажил?

⁸⁰ Halm Friedrich. Camoens. Wien, 1843. S. 15. В дальнейшем текст подлинника цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

А я, над кем так часто он, бывало,
Смеялся <...>

Я человек богатый, свеж, румян
И пользуюсь всеобщим уваженьем (V, 101—102).

Характерно прежде всего то, что Жуковский переадресовывает оценку Камознса (великий, славный, певец), произнесенную в оригинале устами Квеведо и поэтому как бы его собственную, его еще не появившемуся в действии сыну: об этом свидетельствует притяжательное местоимение «твой» при оценочных эпитетах. От себя Квеведо Жуковского таких высоких слов о Камознсе не произносит. Более того, в переводе Жуковского появляется новый мотив: торговец и себя, и поэта ставит в отношения меркантильной пользы и социальной оценки: он, Квеведо, пользуется всеобщим уважением, Камознс же всеми брошен (далее возникающее «позабыт людьми» усиливает этот мотив). Противоположность социальных оценок дает Квеведо уверенность в своей правоте (все так думают, потому Камознс и позабыт). Из этой же противоположности рождается и основная проблема произведения Жуковского: какова цель жизни поэта, что дает его искусство ему самому и обществу. В монологе Квеведо эта проблема возникает дважды: «Зачем он жил? И что он нажил?»; «Пускай расскажет сыну Сам этот сумасброд, какому вздору Пожертвовал он жизнью своей» (примечательно то, что Квеведо не сомневается, что и Камознс оценит свою жизнь так же, как он, Квеведо, ее оценивает, и это еще больше увеличивает силу штампа обывательского мировоззрения). Так происходит заметное смещение акцентов действия: центр тяжести сдвигается с реальных обстоятельств жизни Квеведо и Камознса на их истолкование, с психологического анализа — на идеологический.

Драматическая поэма Гальяма и так не богата напряженным действием, поскольку основное в ней — исповедальное, лирическое начало, так или иначе определяющее речевые позиции всех персонажей: и Камознса, и Переса (так у Гальяма назван Васко Квеведо), и даже самого Квеведо. И все же у Гальяма сохраняются некоторые признаки психологической драмы, потому что действие сводится к тому психологическо-

му процессу, который происходит в душе Камознса: от скепсиса и отчаяния — к светлой уверенности в пользе прожитой жизни. Переакцентировка, произведенная Жуковским, существенно влияет на жанровую природу драматической поэмы тем, что делает характер не самоценной драматической категорией, а формой проявления другой, важнейшей — скрытого за характером мировоззрения. Квеведо выступает не только от своего имени, за ним — все. Камознс пока что одинок, но и ему предстоит согласиться во взглядах на жизнь и на поэзию со своим юным преемником Васко. В результате сопоставление жизненных судеб Камознса и Квеведо уже во втором явлении теряет смысл простой антитезы; оно обнаруживает антагонизм житейского и поэтического мировоззрений.

Диалог Квеведо и Камознса во втором явлении также функционален по отношению к проблеме поэта и поэзии⁸¹. Наибольшим изменениям в этом диалоге подвергаются реплики Камознса в сторону их психологизации и насыщения категориями духовной жизни. Мотивы воспоминания, страдания, стремления, предчувствия и творчества особенно очевидно заменяют события реальной биографии Камознса в его рассказе о пробуждении поэтического таланта, где появляются своеобразные слова-сигналы напряженной духовной жизни: «предчувствие невыразимого», «пленил гармонией», «прелесть красоты проникла душу», «унесен

⁸¹ Следует отметить, что диалог в драме Гальма — типичный образец так называемого «ложного диалога», имеющего две разновидности: обмен монологами и один большой монолог, прерываемый репликами другого персонажа; обе разновидности исключают момент драматургического общения персонажей (см. об этом: Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. Вып. 1. С. 119). При этом Гальм все же пытается сохранить драматургическую функцию общения при помощи психологизированных ремарок: «finster und unfreundlich», «lächelnd», «lebhaft», «sich die Augen trocknend», «mit heftiger Bewegung». Все эти ремарки Жуковский опускает в своем переводе. Он лишь дважды отмечает паузы ремаркой «помолчав» и одной из реплик Камознса предпосылает весьма значащую ремарку «не слушая его». Таким образом, все явление превращается в монологическую исповедь Камознса, игнорирующего реплики Квеведо, тогда как в подлиннике это все же — обмен монологами, примерно равными по объему.

неодолимым могуществом далеко в высоту», «минута чудная».

Еще более отчетливо стремление к психологизации исповеди Камознса обнаруживается в рассказах о его детстве и любви, где реальное событие становится лишь поводом для воссоздания сопряженных с ним переживаний. Цель этой новации Жуковского — обрисовать духовные вехи жизни Камознса, подчеркнуть те психологические особенности, которые свойственны поэтическому мышлению, в отличие от биографического, событийного плана, присущего воспоминаниям Камознса в поэме Гальма. Ср.:

Da sah ich sie, und Nebelduft umfloss
Der Krone Glanz, des Hofes Pracht und Schimmer;
Wie Gottes Athem in des Chaos Trümmer
Des Lebens Keim, des Lichtes Segnung goss,
So drang ihr Frühlingsblick in meine Seele
Und Edem ward aus ihrer Tiefe Schoss! (23).

<...> в это время встретил я
Ее... О Боже! Как могу теперь,
Разрушенный полумертвец, снести
Воспоминание о том внезапном,
Неизглаголанном преобразении
Моей души!.. Она была прекрасна,
Как Бог в своей весне, животворящей
И небеса, и землю! (V, 104).

Und ich fand Trost <...> (25).

<...> всё переживешь
На свете... Но забыть? Блажен, кто носит
В своей душе святую память, верность
Прекрасному минувшему! Моя
Душа ее во глубине своей
Как чистую лампаду засветила,
И в ней она поэзией горела.
И мне была поэзия отрадой <...> (V, 105).

Эти изменения в исповеди Камознса преследуют цель наиболее четкого отграничения поэтической личности от типа обыкновенного человека — Квеведо. Реплики последнего по большей части остаются без изменений, хотя и для них характерно некоторое увеличение объема за счет конкретизации, своеобразной бытовой детализации высказывания (в подлиннике реплики Квеведо составляют 159 стихов, в переводе — 204).

В поэме Гальма внешние события жизни Камозэнса и Квеведо совпадают; совместные детские игры, одни и те же, отъезд из родного города, учение, любовь, утрата возлюбленной и т. д. По отношению к Камозэнсу они подаются в возвышенно-романтическом плане, по отношению к Квеведо — в сниженно-бытовом (если первое эмоциональное потрясение Камозэнса — вид королевского двора, то у Квеведо — биржа с тюками товаров; если Камозэнс находит утешение в поэзии после разлуки с любимой, то Квеведо после смерти жены утешается ее наследством и т. д.). Поэтому и здесь, в диалоге второго явления, ведущим художественным приемом Гальма остается все та же простая антитеза.

Жуковский, перенося этапные моменты биографии Камозэнса в сферу духовной жизни, отдавая герою свои воспоминания (отмеченный еще Зейдлицем автобиографизм), особенно акцентируя мотивы воспоминания, страдания и творческого вдохновения, разрушает саму возможность параллели между Камозэнсом и Квеведо. Поэтому вдвойне несостоятельно стремление Квеведо оценить итоги жизни Камозэнса общепринятыми мерками:

Mein armer Freund, wie schlimm erging es dir!
So kargen Lohn fand nimmermüdes Streben,
Und üpp'ge Blüthe — so geringe Frucht!
Des Vaterlandes Sänger, müsstest du
Im Hospital dein hülflos Siechthum retten! —
So kehrest du heim, der so hinausgetreten! (28—29).

Сердечный друг, тебе удел нелегкий
Достался, нечего сказать: ты славил
Отечество, и чем же заплатило
Оно тебе за славу? Нищетой.
С надеждами пошел ты в путь, а с чем
Пришел назад? Ровнехонько ни с чем (V, 106).

У Гальма позиция Квеведо по отношению к Камозэнсу опять оказывается как бы вибрирующей: с одной стороны, торговец называет поэта «певцом Отечества», он видит в его жизни «неустанное стремление», «пышное цветение», тем самым как бы признавая за Камозэнсом право на уважение и правоту. Жуковский снимает эту вибрацию в своем переводе и вносит жесткую конкретность в неопределенно-поэтические эвфемизмы Квеведо: вместо «скупой платы» — «нищета», вместо

«скудный плод» — «ровнехонько ни с чем». Тем самым русский поэт подчеркивает меркантильную основу оценки поэта и итогов его жизни с точки зрения житейского практицизма.

Позиция Камоэнса целиком определяется единственной посвященной ему ремаркой «Не слушая его» — поэт неподсуден тому мировоззрению, носителем которого является Квеведо. Это и высказывает Камоэнс в своей ответной реплике:

Doch Dinge gibt es unterm Himmelszelt,
Zu zart, nach Loth und Pfund sie abzuwegen,
Zu hoch, der Elle Mass daran zu legen;
Dies merke, Freund! Sprich du von Lorbeerblättern,
Doch Lorbeerkränze lasse underührt! (29)

<...> но на свете много есть

Вещей возвышенных, не подлежащих

Ни мере, ни расчетам торгаша.

Лишь выгодой определять он может

Достоинство; заметь жё это, друг;

Лавровый лист скупать ты на вес можешь,

Но о венках лавровых не заботься (V, 106).

Жуковский заостряет ответ Камоэнса так же, как перед этим и оценку Квеведо: вводя сталкивающиеся мотивы достоинства и выгоды, отсутствующие у Гальма и, так сказать, «весовое», количественное определение лаврового листа по сравнению с качеством лаврового венка (Квеведо в оригинале «говорит» о лавровом листе и не должен «трогать» лаврового венка), русский поэт вновь устраняет возможность какого бы то ни было взаимодействия сознаний и образов Камоэнса и Квеведо: «ложный диалог» Гальма становится функционально и содержательно значимым в переложении Жуковского. Количественное нарастание новаций русского поэта приводит к качественному преобразованию текста подлинника: гальмовское столкновение характеров Квеведо и Камоэнса, противопоставление типов торгаша и поэта превращается в универсальный конфликт поэта и общества, идеологическое противостояние мировоззрений, поэтического и житейски практического. Поэтому, несмотря на психологизацию образа Камоэнса, драма Гальма не становится психологической под пером Жуковского; напротив, переосмысление ее конфликта придает подра-

жанию Жуковского иную драматургическую содержательность, суть которой окончательно выясняется из четвертого явления.

У Гальма четвертое явление анализирует поэтический характер в его возрастных проявлениях: одинокий, на старости лет отчаявшийся Камознс противопоставлен юному, полному надежд, еще не знающему житейских невзгод Пересу, который ободряет Камознса своим оптимизмом. У Жуковского четвертое явление — это основная композиционная и смысловая часть подражания, здесь русский поэт наиболее далек от текста подлинника. И противопоставление поэтов, молодого и старого, приобретает идеологический характер благодаря тому, что Жуковский по-своему решает проблему счастья, возможного для поэта.

Слово «Glück» Гальма Жуковский везде переводит словосочетанием «земное счастье». При этом постулируется не невозможность для поэта счастья вообще, как у Гальма, а лишь невозможность «земного» счастья, счастья в его житейском бытовом понимании, того самого, которым, как он это считает, обладает Квеведо. Монолог Камознса, предшествующий четвертому явлению, русский поэт переделывает в плане сожаления об этом земном счастье:

Unsel'ges Lied, das meinem Geist entspross,
Unsel'ger Kranz, der meine Stirn umschloss!
Für euch, Trotz bietend feindlichem Geschick,
Entsagte ich des Lebens stillen Freuden
Und euretwillen mit gebroch'nem Blick
Erkenn ich erst: es gibt kein wahres Glück,
Als mit der Wirklichkeit sich froh bescheiden. (34—35)

Час роковой! Погибельная песнь!
Погибельный венец, мне данный славой!
Для них от мирного земного счастья
Отрекся я — и что ж от них осталось?
Разуверение во всем, что прежде
Я почитал высоким и прекрасным <...> (V, 108).

Камознс Гальма готов признать правоту Квеведо: нет иного счастья, кроме того, которое заключено в радостном довольствовании действительностью. Трагедия Камознса Жуковского глубже: он близок к тому, чтобы усомниться в поэтическом счастье, отвергнуть духовные ценности высокого и прекрасного, в которых

он до сих пор черпал силу и уверенность в необходимости своей жизни. Этим он изменяет поэту в себе, и роль Васко сводится к тому, чтобы не допустить этой измены.

Благодаря такой трансформации подлинника противостояние старого и молодого поэтов трактуется Жуковским как внутренняя разорванность души поэта, сосуществование в ней вдохновенного, вневременного и социального, зависимого начал. В результате тип поэта, складывающийся у Жуковского из образов Камюэнса и Васко, становится типом человека двойного бытия, раздираемого дисгармонией социальной зависимости и творческой свободы. Безусловно, такое осложнение универсального конфликта поэта и общества внутренней дисгармонией поэтического сознания способствует усилению драматизма в подражании Жуковского. Но этот драматизм качественно отличен от традиционного, психологического или субстанционального, напряженностью эстетической мысли Жуковского.

Из четвертого явления выясняется, чего достигает истинный поэт, какова цель его жизни и какого вознаграждения следует ему ожидать за свое творчество. На все эти вопросы Жуковский отвечает собственными мыслями, собственными стихами, собственной расстановкой смысловых акцентов. У Гальма четвертое явление насчитывает 193 стиха. В подражании оно составляет 285 — около 100 стихов принадлежат здесь русскому поэту. Важнейший для себя вопрос о назначении поэта и цели поэзии в их отношении к обществу он разрешает вполне оригинально. В этом смысле «подражание Гальму» заслуживает права называться эстетическим манифестом Жуковского⁸².

Характерно, что эстетическая манифестарность «Камюэнса» поддерживается не только проблематикой, но и авторским жанровым определением: в единственной сохранившейся рукописи, в первой журнальной публикации и в предпоследнем — четвертом — при-

⁸² Насыщенность «Камюэнса» размышлениями Жуковского о сущности поэзии и роли поэта совершенно справедливо отмечает Е. А. Маймин, причем подчеркивает их романтическую сущность. См.: Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975. С. 34—35.

жизненном собрании сочинений Жуковского «подражание Гальму» имело жанровый подзаголовок «драматический отрывок»⁸³. Жуковский трижды настойчиво именуется вполне законченное как в подлиннике, так и в переводе произведение отрывком. Очевидно, это определение не случайное. И конечно, в первую очередь этот жанровый подзаголовок ассоциативно связывает «Камозэнса» с другим отрывком русского поэта, стихотворением «Невыразимое»⁸⁴, причем и «Невыразимое», и «Камозэнс» включаются при помощи автореминисценций в своеобразный большой лирический контекст эстетических манифестов 1818—1824 гг.⁸⁵

Автореминисцентность — самая примечательная черта поэтики «Камозэнса». Все мотивы романтической эстетики и мифологии поэтического творчества из стихотворений 1818—1824 гг. вошли в текст драматического отрывка, ассоциативно соотнеся это позднее произведение и с характерным приемом поэтики эстетических манифестов, их лейтмотивностью, и с характерной жанровой формой отрывка, в которую облекались поэтические трактаты Жуковского о тайнах вдохновения и творчества. Ср.:

Камозэнс

И сторожем нетленной той завесы,
Которую пред нами горний мир
Задернул, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать, и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной <...> (V, 110).

⁸³ ИРЛИ, Р. 1. оп. 1, ед. хр. 25 (беловая рукопись); Отечественные записки. 1839. Т. 6. С. 1; Жуковский В. А. Стихотворения. 4-е изд. СПб., 1844. Т. 9. С. 195. Для сравнения: в подлиннике Гальма жанровое определение «Dramatisches Gedicht» (драматическое стихотворение); в переводе П. Ободовского — «драматическая фантазия».

⁸⁴ Стихотворение «Невыразимое», генетически являясь отрывком из «Послания императрице Марии Феодоровне» (см. об этом: Жилякова Э. М. О философской природе лирики В. А. Жуковского//Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 4. С. 112—122), получило жанровый подзаголовок «Отрывок» лишь при вторичной публикации в 1836 г. (Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т. Л., 1940. Т. 2. С. 511; комментарий Ц. С. Вольпе).

⁸⁵ Об особенностях поэтики манифестов 1818—1824 гг. см.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 131—156.

Лалла Рук

Таинственный
— посетитель

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой <...>
(III, 54).

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Поднимает покрывало
И в далекое манит (III, 68).

Тот же мотив покрывала, занавеса, скрывающего от земных глаз тайны бытия, мотив очень устойчивый в романтической эстетике Жуковского, находим и в статье «Рафаэлева Мадонна»: «<...> занавес раздёрнулся, и тайна неба открылась глазам человека»⁸⁶. Статья, тесно связанная автореминисценциями и автоцитатой (три заключительных четверостишия «Лалла Рук») с лирикой 1818—1824 гг., была опубликована Жуковским с подзаголовком: «Из письма о Дрезденской галерее»; слово «отрывок» не названо, однако сама идея фрагментарности высказывания в этом подзаголовке присутствует.

Еще примеры автореминисценций в «Камоэнсе»:

Камоэнс

И пусть разрушено земное счастье,
Обмануты ласкавшие надежды
И чистые обруганы мечты...
Об них ли сетовать? Таков удел
Всего, всего прекрасного земного! (V, 110).

Страданием душа поэта зреет,
Страдание — святая благодать <...> (V, 111).

Элегия на кончину Ея Величества королевы
Виртембергской

Прекрасное погубило в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете! (III, 3).

И сколь душа велика сим страданьем!
Сколь радости при нем помрачены! (III, 4).

Камоэнс

Всё переживешь

На свете... Но забыть? Блажен, кто носит
В своей душе святую память, верность
Прекрасному минувшему! Моя
Душа ее во глубине своей,
Как чистую лампаду, засветила,
И в ней она поэзией горела (V, 105).

Мечта. (Подражание Гете).

⁸⁶ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 309, 406—408.

Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, мечта, к душе моей...
Приди ж, о друг! Дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизнью повеи,
Побудь, со мной, продли очарованья,
Дай сладкого вкусить воспоминанья (I, 71).

Здесь очень примечательная неразрывная слитность мотивов воспоминания, вдохновения и творчества, которые переходят один в другой и соединены причинно-следственной связью. Так устойчивый комплекс мотивов романтической эстетики, впервые сформировавшийся в стихотворениях 1818—1824 гг. и включающий мотивы покрывала, символ романтического двоемирия, страдания, формирующего душу поэта, скоротечности земной красоты, мотивы воспоминания, вдохновения и творчества, оживает в «Камоэнсе» на новом уровне развития эстетических взглядов Жуковского.

Особенно очевидно это на примере употребления слова «невыразимое», одного из слов-сигналов романтической эстетики Жуковского. В «Камоэнсе» мотив невыразимости возникает несколько раз; он тесно связан с описанием творческого процесса: «И мне во грудь предчувствие чего-то Невыразимого впилося» (V, 104); «Того, что происходит Теперь во мне, и что я сам такое, Я изъяснить словами не могу» (V, 109); «Невыразимое для мысли и для слова, То все в мой смертный час прияло образ твой» (V, 111). Все приведенные случаи автореминисцентности уже обнаруживают некоторую закономерность в существовании отрывка как жанра. Тем общим, что объединяет эпистолярный, лирический и драматический отрывки, становится тесная сопряженность фрагментарной формы с насыщенностью произведения эстетической проблематикой.

Однако по сравнению со стихотворениями 1818—1824 гг. концепции искусства, которая складывается в «Камоэнсе», присуще нечто принципиально новое. Это новое — преимущественное внимание Жуковского к социальному положению поэта и общественной функции искусства. Если в ранних эстетических манифестах Жуковского возможностью показать людям прекрасное и напомнить им об их высоком назначении обладал только «знакомый гений», «таинственный посетитель», «пленитель безымянный», то в «Камоэнсе» это

160

становится делом вполне земного поэта. Так, основным тезисом эстетической концепции «Камознса» становится мысль о социальной активности искусства, позднее с афористической четкостью сформулированная Жуковским в статье «О поэте и современном его значении» (1848): «Слова поэта суть уже дела его»⁸⁷.

Как известно, формула эта была введена в литературный обиход Гоголем, а вслед за ним и Жуковским в качестве своеобразного апокрифического высказывания Пушкина. Статья «О поэте и современном его значении», посвященная истолкованию пушкинской формулы, завершается, как и статья «Рафаэлева Мадонна», эстетический манифест раннего Жуковского, автоцитатой: в подтверждение своих теоретических положений Жуковский приводит большой фрагмент из заключительной части «Камознса». Так опыт Пушкина, его взгляды на художественное творчество, воспоминание о нем входят в эстетическую программу Жуковского и бросают ретроспективный отблеск на вещи, прямо с именем Пушкина как будто не связанные.

Широко известен и общепризнан тезис Г. А. Гуковского о том, что «Жуковский, серьезно поняв реалистические открытия своего бывшего ученика, сам стал учиться у него. Позднее творчество Жуковского, явно ориентированное во многих произведениях и чертах на усвоение пушкинских завоеваний, показывает, насколько Жуковский потенциально был близок Пушкину не только как человек, но и как поэт»⁸⁸.

Разбирая рукописи Пушкина, готовя к печати и публикуя его произведения, Жуковский глубже, чем кто-либо из его современников, проник в творческую лабораторию великого поэта. И эта плодотворная для Жуковского-поэта работа не могла не отразиться в его творчестве. И конечно же, драматический отрывок «Камознс», созданный по горячим следам этой работы весной 1839 г., несущий печать размышлений Жуковского о земной и вечной судьбах великого поэта (и Пушкина тоже), более, чем какое-либо другое произ-

⁸⁷ Там же. С. 328, 416—417.

⁸⁸ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 26.

ведение бывшего учителя Пушкина, связан с его прикосновенностью к пушкинским архивам.

Выше уже говорилось о том, что автореминисцентность как особый признак и основа поэтики «Камоэнса» формирует один из жанрообразующих критериев отрывка — его эстетическую манифестарность. Но реминисцентность «Камоэнса» по отношению к поздним пушкинским произведениям, опубликованным Жуковским, столь же очевидна и не менее эстетически значима.

Уже первая ремарка драматического отрывка вводит читателя в обстановку, живо напоминающую жилище импровизатора в «Египетских ночах»:

Камоэнс

Тесная горница в большом лазарете Лиссабонском. Стены голы; кое-где обвалилась штукатурка; с одной стороны стол с бумагами и стул; с другой <...> полуизломанная кровать <...> Над кроватью висит лютня, покрытая пылью (V, 100).

Египетские ночи

<...> (Из двух стульев, находившихся в тесной канурке, один был сломан, другой завален бумагами и бельем). Импровизатор взял со стола гитару <...> (VIII, 268).

Это незначительное на первый взгляд совпадение обретает дополнительный смысл благодаря своеобразному доказательству от противного, описанию кабинета Чарского: «В кабинете его, убранном как дамская спальня, ничто не напоминало писателя; книги не валялись по столам и под столами; диван не был обрызган чернилами; не было того беспорядка, который обличает присутствие музы и отсутствие метлы и щетки» (VIII, 264). Кабинет Чарского оказывается исключением из некоего правила, которому подчиняется организация пространства вокруг художника. Таким образом, Жуковский вслед за Пушкиным создает типичную обстановку действия. Но эта реминисценция не столь принципиальна как те, которые вместе с автореминисценциями формируют основной корпус эстетической мысли в «Камоэнсе». Это особенно очевидно в тех строках драматического отрывка, в которых воссоздается творческий процесс. Ср.:

И мне была поэзия отрадой:
Я помню час, великий час, меня

Всего пересоздавший. Я лежал
С повязкой на глазах в госпитале <...>
И вдруг — сказать не знаю — подошло,
Иль нет, не подошло, а подлетело <...>
И было то как будто и во мне
И вне меня, и в глубь моей души
Оно вливалось, и волшебный круг
Меня тесней, теснее обнимал;
И унесен я был неодолимым
Могуществом далеко в высоту...
Я обеспамятел; когда ж пришел
В себя — то было первая моя
Живая песня (V, 105).

В этом как бы спотыкающемся, наталкивающемся на невозможность точного терминологического определения (невыразимое!) рассказе Камоэнса характерна перекличка мотивов — воспоминания, самозабвения и божественности, неизъяснимости вдохновения с аналогичными мотивами некоторых пушкинских произведений 1830-х гг. Ср. «Египетские ночи»: «Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обрываете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. — Он писал стихи» (VIII, 264). «Всякий талант неизъясним <...> тщетно я сам захотел бы это изъяснить» (VIII, 270).

Осень. (Отрывок)

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем <...>
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо — к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут (III, 321).

Но особенно близко состояние Камоэнса к состоянию лирического героя стихотворения «Вновь я посетил...» в тех его частях, которые остались в черновике. Согласно предложению Я. Л. Левкович фрагмент «В

разны годы Под вашу сень, Михайловские рощи...» должен был составить не конец, как это принято считать, а начало стихотворения⁸⁹. В этом случае тема его — тема «святой памяти, верности прекрасному минувшему». И вполне закономерно воспоминание о некогда пережитом здесь перерождении вызывает тему творчества: «И бурные кипели в сердце чувства, И ненависть, и грезы мести бледной. Но здесь меня таинственным щитом Святое провиденье осенило. Поэзия, как ангел-утешитель, Спасла меня, и я воскрес душой» (III, 996). В «Камоэнсе» момент поэтического творчества также оказывается целительным для истерзанной души героя: «С той минуты чудной Исчезла ночь во мне и вокруг меня <...>. Моя душа на крыльях песнопенья Взлетела к Богу и нашла у Бога Утеху, свет, терпенье и замену» (V, 105)⁹⁰.

Но не только обстановка действия и описание творческого процесса строятся Жуковским с учетом пушкинских достижений. Роль великого поэта, роль его наследия в веках Жуковский осмысляет в формулировках, предельно приближенных к пушкинским:

Камоэнс

Но не умрет живая песнь твоя;
Во всех веках и поколениях будет
Ей отвечать возвышенные души. <...>
И здесь любил я истину святую,
И голос мой был голосом ее;
И не развеется, как прах ничтожный
Жизнь вдохновенная моя; бессмертны
Мои мечты; их семена живые
Не пропадут на жатве поколений
(V, 110—111).

Я памятник себе
воздвиг...
Нет, весь я не умру —
Душа в заветной лире
Мой прах переживет
И тленья убежит —
И славен буду я,
Доколь в подлунном
мире
Жив будет хоть один
пнит (III, 424).

Помимо смысловой переклички и переклички отдельных слов (умру, прах, душа), можно отметить и противительные конструкции, и анафорические зачины стихов и полустийший союзом «и». Эта перекличка отдельных мотивов, мыслей и конструкций «Камоэнса» с поздними пушкинскими произведениями свидетельст-

⁸⁹ Левкович Я. Л. «Вновь я посетил...» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 315—316.

⁹⁰ Характерный факт: при первой публикации стихотворения в «Современнике» Жуковский, частично переделав его текст, озаглавил его «Отрывок» (Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 313).

вует не просто о восприятии учителем опыта и достижений ученика. Пушкинские реминисценции — сигнал типологического, жанрового сближения «Камозэнса» с отрывками и незавершенными произведениями Пушкина 1830-х гг. В работе над пушкинскими рукописями развивалась и усложнялась сама структура поэтического мышления Жуковского, и результатом этого усложнения явилось новое качество элементов внутренней структуры «Камозэнса». Реминисценцией на уровне структуры можно назвать конфликт, который лег в основу «Камозэнса».

Выше уже говорилось, что основу конфликта в драматическом отрывке формирует не столько сшибка характеров, сколько антагонизм практического и творческого мировоззрений. Это — более частное воплощение того типа конфликта, который разработан в пушкинских «Сценах из рыцарских времен», где действие также рождается из столкновения феодального и буржуазного мировоззрений: «Дворянин, у которого нет ничего, кроме зазубренного меча да заржавленного шлема, счастливее и почетнее отца моего. <...> Деньги рыцарю не нужны». (VII, 221). У Пушкина это антагонистическое столкновение мировоззрений осложняется еще и внутренней конфликтностью буржуазного, которая намечена в линиях Франц — Мартын, Бертольд — Мартын, Франц — Карл Герц: «Бертольд: Золота мне не нужно, я ищу одной истины. Мартын: А мне черт ли в истине, мне нужно золото» (VII, 217). И характерно, что мировоззрение поэта Франца, резко противопоставленное практицизму его отца, оказывается в своеобразных диалогических отношениях с идеологией рыцарства, как он ее понимает: Франца привлекает примат духовного над материальным, воплощающийся в культе чести.

Иными словами, структура конфликта «Сцен...» определяется тремя понятиями: социальность, антагонизм и диалогичность. Тот же принцип организации конфликта мы видим в «Камозэнсе»: его участники поставлены в отношения социальной оценки, принадлежат разным социальным слоям общества; Квеведе и Камозэнса разделяет антагонизм мировоззрений, сознания Камозэнса и Васко диалогизируют. В Камозэнсе вопло-

щено социальное, в Васко — вневременное, вдохновенное начало поэтической личности. То есть и здесь присутствует момент внутренней дисгармонии одной из вступающих в конфликт сторон. Но в конечном счете в них, как в Чарском и импровизаторе, более общего, они более сопоставлены, нежели противопоставлены. И основа сопоставления — истинность творческого начала, та же самая, что объединяет столь разных Чарского и импровизатора: «Клянуся, ты назначен быть поэтом. Не своелюбие, не тщетный призрак Тебя влекут — тебя зовет сам Бог» (V, III).

Поэтика, эстетическая концепция и художественная структура «Камозенса» типологически близки жанровым особенностям пушкинских отрывков 1830-х гг., лирических, эпических, и драматических. И все они внутренне объединены рядом общих признаков, которые и становятся фундаментом жанровой типологии. Их содержание связано с эстетическими проблемами, тайнами вдохновения и творчества; их поэтика определена особым художественным приемом — автореминисцентностью⁹¹, их структура обязательно диалогична⁹². Правда, здесь необходимо оговориться. Если «Осень» и «Вновь я посетил...» — это отрывки-жанры,

⁹¹ Все привлекавшиеся к анализу пушкинские произведения автореминисцентны. Особенно характерна автореминисцентность «Египетских ночей», включающих в себя почти полностью болдинский «Отрывок» 1830 г. и знаменитую «формулу вдохновения», которая впервые отлилась в «Разговоре книгопродавца с поэтом» и наиболее афористичное свое воплощение нашла в стихотворении «Осень. Отрывок», в свою очередь насыщенное лирическими автореминисценциями. То же можно сказать о «Памятнике» (стихи о поэте и поэзии откликнулись в нем автореминисценциями) и о «Сценах из рыцарских времен», в которых слышны отзвуки «Сцены из Фауста» и «Набросков к замыслу о Фаусте».

⁹² «Осень», по точному замечанию Г. А. Гуковского, — это диалогически выстроенная параллель державинскому посланию «Евгению. Жизнь Званская» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 112). «Вновь я посетил...» Я. Л. Левкович называет монологом, организованным по законам сценической, т. е. потенциально диалогической речи (Левкович Я. Л. Указ. соч. С. 313). На диалогическую природу повествования и конфликта в «Египетских ночах» указывает Н. Н. Петрунина (см.: Петрунина Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 22—50). Диалогизм «Сцен из рыцарских времен» обусловлен их родовой спецификой.

то «Египетские ночи» и «Сцены из рыцарских времен» — незавершенные произведения. Однако их незавершенность могла быть воспринята Жуковским программно: как своеобразный знак вечного непредсказуемого движения искусства.

Но «Камоэнс» не только сближается в плане поэтики и эстетики с пушкинскими отрывками. В чем-то очень существенном он от них отличается. А именно, в драматическом отрывке Жуковского отсутствует важнейший формальный признак жанра: его внешняя сюжетная оборванность⁹³. «Камоэнс» кончается смертью главного героя. Это парадоксальное на первый взгляд положение все же можно объяснить. Во-первых, из категории, определенной совокупностью формальных признаков, жанр отрывка становится у Жуковского содержательной категорией, идея фрагментарности прочно соединяется в сознании поэта с идеей эстетической манифестарности. А во-вторых, сама структура драматического действия и конфликта «Камоэнса», как уже говорилось, переносит центр тяжести с человеческого образа на идею: поэзия не кончается со смертью Камоэнса, ему наследует Васко, которому предстоит своя судьба, и с его смертью поэзия тоже не кончится — в этом смысле финал «Камоэнса» сюжетно открыт.

Реминисцентность, как основа поэтики отрывка, создает ряд специфических свойств этого жанра. Во-первых, это его принципиальная внеположность традиционной жанровой и даже родовой системе (как было показано выше, лирические, эпические и драматические отрывки несут черты типологической общности независимо от той родовой формы, в которую они облакаются) и, значит, особенная легкость примыкания к той или иной жанровой традиции или форме, «промежуточность» отрывка в системе родов и жанров. Во-вторых, это особенная емкость отрывка, обеспеченная его реминисцентностью: отвлекаясь от определенного

⁹³ Этот признак реализуется в пушкинских отрывках разнообразно: «эквивалентами текста», отточиями, нерифмованными стихами, началом с полустихия и концом на полустихии, наконец, незавершенностью сюжета, намеренной в произведениях, озаглавленных «Отрывок» или имеющих такой жанровый подзаголовок, и объективно-нейтральной в незавершенных вещах.

жанрового контекста, реминисценции в отрывке сохраняют ассоциативную память об исходном жанре, поэтому жанровая структура отрывка становится синтетической. В-третьих, само понятие фрагментарности неразрывно сопрягается в антиномическом эстетическом мышлении эпохи романтизма с идеей универсума, что создает безусловную эпическую потенцию жанра. Все это принципиально важно для того, чтобы понять место драматического отрывка Жуковского и в его творческой эволюции, и в русском литературном процессе 1830-х гг.

В контексте творчества Жуковского драматический отрывок «Камознс» занимает исключительно важное место. Эволюция драматургических интересов поэта обрела в нем свое логическое завершение. Психологический анализ характера окончательно утрачивает в «Камознсе» свою самодовлеющую роль, полностью подчиняясь мировоззренческому и идеологическому аспектам драмы. Синтез личностного, событийного и социально-философского моментов в разработке темы художника свидетельствует об объективации творческого метода Жуковского, об учете опыта реалистических открытий литературы и прежде всего Пушкина.

Жуковский отчасти возвращает схематической поэме Гальма драматические «плоть и кровь», индивидуализируя образы и драматизируя конфликт, но центром тяжести его произведения является идеологическая, эстетическая и социальная проблема, а конфликт драмы строится на столкновении мировоззрений. Все это дает возможность назвать «Камознса» интеллектуальной драмой⁹⁴, в определенной степени предвосхищающей драматургию русских символистов. Любопытно, что итог эволюции драматического жанра в творчестве Жуковского оказался аналогичным итогу развития баллады, которая, по точному замечанию И. М. Семенко, эволюционировала от «наивной» («Лю-

⁹⁴ В качестве основных признаков интеллектуального театра В. Е. Хализев называет «дискуссию между персонажами» и «конфликт, вытекающий из столкновения идеалов» (Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1977. С. 100—101).

дмила») к «интеллектуальной» («Элевсинский праздник») ⁹⁵.

В русском литературном процессе 1830-х гг. «Камознс» выступает в далеком от драматургии окружении: единственное на первый взгляд аналогичное «Камознсу» жанровое образование — это «драматические фантазии» Н. В. Кукольника («Торквато Тассо», 1831; «Джулио Мости», 1833; «Джакобо Санназар», 1834; «Доминикино», 1834; не случайно в трактовке Ободовского «Камознс» оказался тоже драматической фантазией). Но это лишь на первый взгляд. «Камознсу» Жуковского принципиально чужда установка на монологизм, авторскую субъективность и символически-аллегорические формы развития мысли, характерные для фантазии. Тому хронологическому этапу, к которому приурочена популярность фантазии в русской драматургии, у Жуковского соответствуют совсем иные собственные опыты, фиксирующие процесс эпизации драмы и объективации творческого метода. Опыты в жанре исторической драмы и трагедии рока Жуковского близки по своим жанровым признакам не столько традиционной, полнообъемной, с крепкой интригой исторической драме русского романтизма, сколько пушкинским «Маленьким трагедиям», в которых живет тот же дух эксперимента.

Во второй половине 1830-х гг. массовая романтическая драматургия утратила свою кратковременную прогрессивную роль одного из факторов подготовки эпоса ⁹⁶. Эта роль перешла к повести и циклу повестей, «форме времени» 1830-х гг. На этом фоне творчество позднего Жуковского обычно воспринимается как отход от генеральной линии литературного процесса. Но свойственная поэту острота литературной интуиции не изменила ему: чтобы понять это, достаточно соотнести жанровое определение «Камознса» — «отрывок» — со

⁹⁵ Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 166.

⁹⁶ В этом отношении симптоматична оценка драматургии Н. Кукольника О. И. Сенковским. Если «Торквато Тассо» (1831) Сенковский объявил созданием гения, то следующие драмы Кукольника, ничем не уступающие первой, но появившиеся в свет после 1835 г., вызвали резко негативную оценку критика.

знаменитым определением жанра повести, данным В. Г. Белинским в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «<...> повесть — распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырваная из романа <...> она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь на мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» (выделено мной. — *О. Л.*)⁹⁷. Оставшись поэтом в эпоху прозы, что и дает видимость принадлежности Жуковского главным образом предшествующему периоду русской литературы, Жуковский и в 1830-х гг. был на уровне принципиальных эстетических новшеств. Абсолютное преобладание в его позднем творчестве жанра повести, пусть не прозаической, а стихотворной, свидетельствует о том, что поэт был по-прежнему чуток к запросам литературного момента. Его стихотворные повести вырабатывали эстетику эпического повествования и эпическое мироощущение так же точно, как и прозаические «формы времени».

Поэтому драматический отрывок Жуковского «Камознс» безусловно должен быть осмыслен в ряду русской романтической и реалистической повести о художнике, жанровым аналогом которой он является.

В ряду русской повести 1830-х гг. «Камознс» занимает весьма своеобразное положение. Герой Жуковского, человек двойного бытия, социальная единица и вдохновенный, надмирный поэт, жертва обстоятельств реальной жизни, на мгновение усомнившийся в тех духовных ценностях, которые он исповедует, и в необходимости своей жизни с точки зрения житейского практицизма. Такой социально-психологический поворот темы сильно отличается от ранней романтической концепции художника, «<...> жреца и провидца, ни на мгновение не расстающегося со своей божественной миссией»⁹⁸, которая воплотилась в основном в романтической лирике 1820-х гг. и была от нее унаследована Любомудрами. Особенности концепции творческой лич-

⁹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 1. С. 271—272.

⁹⁸ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 187.

ности роднят «Камозэнса» с позднеромантической и реалистической повестью 1830-х гг., выразившей неизбежность власти общества над художником не только на уровне прозрения гения, изолированного в литературном процессе, но и на уровне беллетристики и массовой литературы.

Общим местом романтической повести 1830-х гг. было противопоставление творческой личности обществу. На основе этого противопоставления в повестях В. Ф. Одоевского, М. П. Погодина, Н. А. Полевого, К. С. Аксакова формировался трагический конфликт непонимания и неприятия художника обществом, разрешавшийся его гибелью. От Жуковского, романтика, естественно было бы ожидать подобного конфликта. Но, как уже говорилось, конфликт «Камозэнса» не сводится к концепции трагической изоляции художника. Более того, трагизм «Камозэнса» лишен безысходности, свойственной русской романтической повести, именно благодаря тому, что общество, властное над земной судьбой художника, его человеческим бытом, не властно ни над его вдохновением, ни над вечным бытием его творения. В этом, безусловно, усвоение и наследование Жуковским опыта пушкинских эстетических манифестов: от «Разговора книгопродавца с поэтом» до «Египетских ночей» и стихотворения «Я памятник себе воздвиг...».

Концепция художественного творчества, сугубо романтическая, основанная на романтических мотивах невыразимости и вдохновения⁹⁹ (продолжающих, впрочем, свою жизнь и в реализме — у Пушкина), дополняется в «Камозэнсе» мыслью об огромной общественной («глагол правды») и воспитательной роли поэзии («лекарство душ, безверием крушимых»), которой можно найти соответствия в гоголевском «Портрете».

⁹⁹ Ср. у В. Ф. Одоевского: «В моем воображении носят целые ряды гармонических созвучий <...> хочу выразить — все исчезло <...>» («Последний квартет Бетховена» 1831). У Н. А. Полевого: «Если бы я мог, хотя не словами, но звуками только оживлять мечты, которым тесно в вещественных оковах <...> Звуков, цветов, слов! — восклицал я, — их дайте мне, чтобы сказаться на земле небу!» («Блаженство безумия», 1833).

Особенности жанра интеллектуальной драмы, прежде всего острая дискуссионность, также сближают «Камоэнса» с повествовательной традицией, воплощенной наиболее полно в диалогической части «Русских ночей» В. Ф. Одоевского. Диалоги «Русских ночей» «<...> оформляют речь внутренне не столько диалогическую, сколько монологическую. На ней заметен сильный налет дидактизма. В спорах приятелей явственно выступает на первый план авторский взгляд на вещи и прямой авторский урок»¹⁰⁰.

Это же качество, свойственное диалогу платоновского типа, характеризует диалоги «Камоэнса», являющие собой образец «ложного» драматургического диалога. «Камоэнса» сближает с «Русскими ночами» и то обстоятельство, что основным началом и главным героем произведения оказывается философская, эстетическая и этическая проблема: проблема художника в современном мире. «Камоэнс» как бы сливает воедино художественные «аргументы» и философские диалоги «Русских ночей».

Таким образом, драматический отрывок Жуковского «Камоэнс» явился своеобразным «символом веры» поэта, его эстетической программой в поздний период творчества. Но не подлежит сомнению и тот факт, что «Камоэнс» отразил в индивидуальном преломлении одну из ведущих тенденций становления русских эпических жанров — обращение к теме художника как к своеобразной «форме времени», ее интерпретацию в социально-философском плане. По своей жанровой природе драматический отрывок Жуковского явился промежуточным звеном между драматической поэмой и стихотворной повестью, той особой разновидностью повести, которая займет ведущее место в жанровой системе поэта в 1840-х гг.

Наконец, то обстоятельство, что главным предметом своей последней законченной драмы Жуковский сделал не жизнь души, а столкновение идей, говорит не только об объективации его романтизма, но и о том,

¹⁰⁰ Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. (Сер. Лит. памятники). Л., 1975. С. 263.

что драматический жанр в его творчестве совершил полный круг своего развития, возможный в рамках 1810—30-х гг., в эпоху романтизма: от «наивной» слезной комедии и комической оперы до «интеллектуальной» романтической драмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении более чем сорока лет — от элегии «Сельское кладбище» и перевода комедий Коцебу (1802) до стихотворных повестей и переложения «Царя Эдипа» Софокла (1840-е гг.) — интерес к драме, перерастающий в творческий эксперимент, лабораторный опыт или самостоятельно значимое произведение, неизменно сопутствует основным формам творчества Жуковского. Думается, что эта долговременность, это количество драматургических опытов и их особое эстетическое качество — основной объект нашего внимания — позволяют видеть в драматической поэзии Жуковского устойчивую тенденцию его творческой эволюции и одну из важнейших характеристик его романтического метода.

Историко-типологический, сравнительный и эволюционный анализ опытов Жуковского в драматической поэзии убеждает в наличии определенных закономерностей их бытования в жанровой системе поэта. Прежде всего это соотношение драмы с лирикой и эпосом. Несмотря на то, что драма никогда не являлась ведущей в жанровой системе Жуковского, она никогда не была изолированной в этой системе. Вступая в активное двустороннее взаимодействие с продуктивными жанровыми моделями этой системы: лирическими, лиро-эпическими и эпическими, драма создавала субстрат и потенциал психологического искусства Жуковского. Именно глубинным драматизмом, напряженной конфликтностью взаимоотношений человека с миропорядком определяется своеобразие таких исключительно важных для Жуковского и русской литературы жан-

ров, как элегия, баллада, лиро-эпическая поэма, стихотворная повесть, эпическая поэма.

Для функциональности драмы в жанровой системе Жуковского, для понимания закономерностей эволюции этой системы очень показательны неукоснительное возникновение драматургических опытов в ключевые, переломные моменты жанровой эволюции. Как правило, цепочкой драматургических фрагментов отмечается сам момент перелома, обозначается вызревание нового эстетического качества в сознании и творчестве поэта. Это новое качество равным образом выражается и в драме — будь то экспериментальный перевод или целостное произведение, ставшее достоянием литературной эпохи, и в том новом жанре, становление которого она готовит. Как правило, эстетическая содержательность таких переломных моментов связана с укрупнением жанра и объективацией романтического метода Жуковского.

Так, самыми драматургически насыщенными являются годы эстетического самоопределения (1805—1811), годы перехода от преимущественного господства лирических жанров к романтическому лиро-эпосу (конец 1810-х — начало 1820-х) и годы становления эпического мирозерцания как этико-эстетической основы всего позднего творчества поэта (1830-е гг.).

Эстетические доминанты этих моментов впрямую связаны с основными драматургическими категориями: если раннего Жуковского в основном интересует театр как «метод сгущенного выражения чувств», трагедия как «зеркало характера» во всей его сложности и противоречивости, то следующие два этапа определяются синтезом субъективного и объективного: поисками особого типа неэгоистического героя и анализом взаимоотношений человека с объективными законами природы и общества.

Это особенное, отчасти подчиненное, отчасти обогащающее сущностные тенденции творчества положение драматургических опытов Жуковского в его жанровой системе, их роль своеобразного водораздела между лирикой, лиро-эпосом и эпосом приводит к выводу о принадлежности их к традициям драматической поэзии, более функциональной в литературе, нежели на

театральных подмостках. Более того, поскольку драматическая поэзия Жуковского в целом предшествует аналогичным опытам его младших современников, можно сказать, что именно он во многом формирует эту традицию в русской литературе первой половины XIX в. Аналогичное соотношение лирики, драмы, лиро-эпоса и эпоса, где драма возникает в процессе укрупнения и объективации жанра, будет характеризовать творчество большинства русских писателей первой трети XIX в., не исключая Пушкина и Гоголя, исключая, может быть, только драматургов кружка Шаховского и Грибоедова, но именно потому, что их традиция театральна и противостоит, как стиховая драматургия, драматической поэзии. И даже в масштабах литературного процесса первой половины XIX в. в целом, когда имеет значение уже не авторская индивидуальность, а эволюция жанровой системы в национальной литературе в целом, массовая драматическая поэзия в начале 1830-х гг. берет на себя роль подготовки русского эпоса и знаменует сам процесс и момент перехода русской литературы от преимущественной лирики 1810—29-х гг. к преимущественному эпосу 1830—40-х гг.

Результатом, казалось бы, подспудных и значимых лишь в пределах индивидуальной творческой эволюции драматических опытов Жуковского явилось и формирование продуктивной модели драматической поэмы как жанра. Жуковский вполне сознательно преследовал эту цель. Особенно его переводы 1810—20-х гг. устремлены к выработке жанрового эталона русской романтической драмы. И его перевод «Орлеанской девы» достиг этой цели сполна. Несомненно, что перевод этот стал одним из важнейших факторов подготовки и пушкинской трагедии «Борис Годунов», и массовой романтической драматической поэзии 1830-х гг., причем во всех ее жанровых модификациях: трагедия рока, историческая трагедия и драматическая фантазия в равной мере обязаны драматической поэме Жуковского с ее жанровой, стилевой и проблемной полифонией.

Наконец, эстетически содержательна сама фрагментарность драматургических опытов Жуковского. Любопытно, что эта фрагментарность, будучи первона-

чально объективным и эстетически нейтральным свойством его ранних незавершенных набросков, как и всякого другого лабораторного эксперимента, была эстетически осознана и манифестирована Жуковским в «Камоэнсе», итоговом образце жанра драматической поэмы. Фрагментарность ранней романтической драмы, заложенная незавершенными опытами Жуковского, подхваченная первыми драматическими планами Пушкина, сценами и прологами декабристов — одно из первых явлений, пока еще бессознательно-интуитивных, русского литературного фрагмента, внежанрового и внеродового, синтезирующего в себе признаки разных жанров и разных родов, с его особенным, универсально-запредельным взглядом в пути развития русской литературы, емкостью и синтетизмом. В этом смысле поэтика фрагментарности, столь свойственная самому типу творческого мышления Пушкина, наиболее наглядно проявившаяся в его позднем творчестве, обнаруживает свои корни не только в эстетике и практике немецкого романтизма, но и в глубинных подосновах национального литературного процесса.

На протяжении пяти литературных эпох первой половины XIX в., в 1800—1840-х гг., Жуковский, один из наиболее самосознающих русских писателей, стоял у истоков своеобразия русской литературы, определял своим творчеством направление литературного процесса, наконец, тонко чувствовал, предвидел и отражал его тенденции. Конечно, это не значит, что он был все это время его главной фигурой. Но русский романтизм как творческий метод (эстетическая и, что очень важно, этическая система, подготовившая русский классический реализм) сформирован во многом его усилиями. В этом отношении каждая тенденция романтизма Жуковского является, в индивидуальном творческом преломлении, индикатором тенденций общелитературных. И драматическая поэзия Жуковского в ее жанровом своеобразии, взаимодействии с лирикой и эпосом, в самой ее кажущейся незавершенности и при этом глубокой эстетической значимости — зеркало русской драматической поэзии эпохи романтизма.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАТЕРИАЛЫ АРХИВА И БИБЛИОТЕКИ В. А. ЖУКОВСКОГО

I.

Перевод фрагмента трагедии Ж.-Ф. Лагарпа «Филоктет». 1811 г.
ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23, л. 2 об. Черновой автограф.

10 [19?] Марта.

Действие первое

Явл. <ение> I.

Берег моря. Вдали море над котор. <ым> утес. В стороне виден вход в пещеру. Улисс, Неоптолем, Воины.

У. <лисс>

Мы в Лемне наконец! О Пирр! Уж десять лет,
Как здесь ахейцами покинут Филоктет!
Увы! Я был тогда орудием их воли!
Снедаем язвою, в терзаниях адской боли
Все войско Филоктет страданьем возмущал!
Его ужасный крик молитвы нарушал,
И в Лемне брошен он, погибнуть осужденный...
Но кончим сей рассказ! Минуты драгоценны!
Мы здесь, дабы увлечь его пред Илион;
И втуне подвиг наш, когда узнает он,
Что враг его Улисс на бреге сем с тобою!
Я скроюсь — а ты, назначенный судьбою
Приама низложить, младый Неоптолем, —
Ты действуй за меня. Смотри, на бреге сем
Должна быть дикая пещера Филоктета.
Склонившийся к водам утес ее примета.
Пронзенный с двух боков он образует свод;
Туда полдневный луч зимой имеет вход,
А летом ветерок там свежесть разливает;
Вблизи журчащий ключ с утеса ниспадает —
(Быть может, он иссяк от зноя и от лет!) —
Приблизься, посмотри, не там ли Филоктет?
Когда отсутствен он, я здесь тебе открою
Свой тайный замысел.

Пирр

Я вижу за скалою

Пещеру! Вот утес, склонившийся к водам;
Вблизи журчит ручей.

Она!

Все тихо там!

Улисс
Пирр
Улисс
Пирр

Быть может, он заснул?

Вотще ищу глазами,

В пещере пустота! Иссохшими листьями
Устланная земля — убогая постель —
Из моху и ветвей; в углу пук хворосту; скудель...
Вот все его добро!

Улисс
Пирр

Костер полусожженный,
Изорванный покров и кровью обгаренный!..
О рок!

Улисс

На месте мы! Сомненья боле нет;
И близок должен быть отселе Филоктет.
Увы, лишенный сил, зайдет ли он далеко?
Быть может, чтоб смягчить болезнь иль глад
жестокий,

Целебных ищет трав иль рыб по берегам...

(к воинам)

Взойдите на скалу и весть подайте нам,
Когда он издали замечен будет вами.

(воины уходят)

Атридовых друзей считает он врагами,
Но более других он Одиссею враг!
Его бы встретить он желал на сих брегах!

II.

Перевод фрагментов из трагедий Ф. Шиллера «Дон Карлос» и
«Дмитрий Самозванец». 1817 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 17, лл.
1 об., 2 об., 3 об. Черновые автографы.

Дон Карлос

Д. <оминго>

Веселые Аранжуэца дни

Прошли, а вы попрежнему печальны.

Мы здесь напрасно были, принц.

(Карлос смотрит в землю и молчит).

Что пользы

Скрываться и молчать? Излейте тайну

Во грудь отца. Чего не даст монарх

Любой, чтоб возратить покой желанный сыну!

Скажите, в чем вам небо отказало?

Я помню день, когда Карлос в Толедо

С величием внимал обетам нашим.

К его руке тогда теснились гранды,

И в их одном коленопреклоненьи

Вдруг шесть держав к ногам его упали!

Я видел сам, как молодая кровь

Зарделась на его щеках, как сильно

От помыслов монарших грудь вздымалась;

Горящий взор он кинул на собрание, —

О принц! Тогда сей взор, восторга полный,

Нам ясно говорил: я счастлив!.. Что же?
Уж восемь месяцев, как мы читаем
В нем тихую, глубокую печаль!
В сомненьи двор; и многие страшатся,
Король без сна проводит часто ночи,
И королева-мать страдает.

К. <арлос>

Мать!

О Боже, дай мне силу простить тому,
Кто матью ее мне сделал.

Д. <оминго>

Принц?

К. <арлос>

(одумавшись)

Мне счастья нет от матерей моих.

Мой первый вздох, мой первый взгляд на жизнь
Был смертью матери.

Д. <оминго>

Возможно ль, принц,

К. <арлос>

Чтоб совесть вам такая мысль терзала?

Другая мать... О, уж давно лишила
Меня любви родительской она.

Он был всегда холодным, лик отца,
Но все единый сын мог быть приметен!
Теперь у них есть дочь. — А как узнать,
Что в глубине грядущего таится?

Дмитрий Самозванец

Арх.
<епископ>
Гнезенский

Наш бурный сейм счастливо приведен
К желанному концу; король и штаты
Согласны меж собой; обезоружить
Спешит себя покорное дворянство,
Рассеяться готов упорный Рокожь!
И государь дает святое слово
Исполнить все по жалобам правдивым!..
Спокойствие внутри, и мы свободны
Теперь склонить ко внешнему вниманью.
Угодно ли верховным штатам будет,
Чтобы Дмитрий-князь, который ищет,
Как Иоаннов сын, венца России,
Сам предъявил перед высоким сеймом

Крак.
<овский>

Свои права на русскую державу?

Кастил. <лан>
епископ Вер-
меландский
Многие из де-
путатов

Нам честь велит, велит нам справедливость
Не отвратить от слов его вниманья.
Он доказательства на право царства
Представил нам — рассмотрены они;
И выслушать его нам можно!

Должно!

Леон Сапиега
Одовальский

Но выслушать — признать! Одно и то же!
Но в праве ль мы, не выслушав, отвергнуть?

Арх.
<епископ>
Гнезенс.

На что ж согласен сейм? Принять иль нет?
Я спрашиваю вас в другой раз — в третий!
Принять Дмитрия иль нет?

<кий>
Великий
Канцлер

Принять!
Пускай он явится!

Пусть говорит!

Сенаторы
Депутаты
Леон Сапиега

Мы слушаем!

Но запишите, канцлер!

Арх.
<иепископ>
Гнезенск.
<ий>

Что я сему решению противлюсь!
Я говорю: оно зажжет войну
Между Москвой и Польскою державой.
Димитрий-князь, быть может, изумляет
Тебя сей блеск собравшихся чинов!
И робость твой язык сковать готова!
Скажи — сенат тебе благоволит,
И волен ты посредника избрать!
Пусть будет он на сейме твой ходатай!
Преосвященный! Я наследник трона!
Пришел искать отцовския державы.
Мне ль трепетать перед народом храбрым,
Перед его монархом и сенатом!
Я не бывал в кругу столь знаменитом —
Но вид его меня воспаляет,
А не страшит. Чем судии достойней,
Тем легче мне и к ним идти на суд!
Что ж может быть знатней того собранья,
Где я теперь? Державный государь!
Епископы, вельможи, палатины,
Республики верховны депутаты,
Я признаюсь: дивит меня мой жребий!
Кто б мог мечтать, что Иоаннов сын
Придет искать суда на польском сейме?
Вражда и брань мutilи оба царства!
И кровь лилась при жизни Иоанна.
Но Божий суд решил теперь иначе:
Я, кровь его, с младенческих пелен
К вам ненависть питавший, к вам являюся
С мольбами. Прав на древний трон Москвы
Ищу в Литве. Забудьте, что случилось!
Что некогда отец мой Иоанн
Входил войной в литовские пределы.
Я здесь стою, лишенный трона царь;
Защиты мне! Права гонимых святы,
Покорны им высокие сердца!
И в мире кто быть может справедливым,
Когда народ свободный им не будет!
Лишь пред собой он, в совершенстве силы,
Дает отчет, покорный беспредельно
Лишь человечества прекрасной власти.
Себя царем Москвы ты именуешь?
Твои слова, твой благородный вид
С отважностью сих замыслов согласны!
Но убеди нас прежде, и тогда
Республика твоим правам священным
Не изменит. Ей с русскими сражаться
Не в первый раз. В союзе и вражде
Она всегда была великодушна.

Архиеписк.
<оп>
Гнез.
<енский>

III.

Перевод фрагмента из трагедии Ф. Шиллера «Пикколомини». 1820 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 58 об. Черновой автограф.

Илло Промедлили вы долго, Изолани!
Но здесь вы наконец! Далекий путь
Вам извиненье.

Из. <олани> Мы недаром, Илло,
Так медлили. Мы не с пустыми
Руками к вам приехали. Дорогой
Проведали в Донауверте мы,
Что близко там шестьсот повозок шведских
С запасом — я мигнул моим кроатам,
Они ударили — добыча наша!
Ил. <ло> Мы ею угостим...

IV.

Перевод фрагмента трагедии Ф. Шиллера «Смерть Валленштейна». 1820 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 23, л. 3 об. — 7. Черновой автограф.

Явл. <ение> I

В. <алленштейн> Довольно, Сени! Утро. Марс владеет
Текущею минутой. Наблюденьям
Неблагосклонен он! Сойди! Мы знаем
Довольно.

Сени Ваша светлость! Я хочу
Еще Венеру наблюдать: она
Взошла и ярко на востоке неба
Сияет.

В. <алленштейн> Да! Она в соединеньи
Теперь с Землей и действует на нас
С двойною силой.
(Рассм. <атривает> начер. <таннные> фигуры)

Знак благоприятный!
Совокупился путь светил могущих!
Благотворящая чета, Юпитер,
Венера дружно светят, и коварный,
Бедоносящий Марс, при них бессильный,
Служить мне принужден. Досель, враждую,
То косвенно, то прямо он бросал
Багровый луч на верные мне звезды
И нарушал благое их влияние!
Теперь мой враг упорный побежден
И светит мне безвредно с высоты.
С. <ени> И все для нас благоприятно. Бледный
Сатурн вдали склоняется к закату.

В. <алленштейн>

Сатурнова пора прошла. Он тайна
Создания в земном глубококом недре
И в глубине души благоприятной!
Он правит тем, что скрыто в темноте,
Но время темных мыслей пролетело.
Юпитер пламенный владеет небом
И силою во тьме созревший замысл
Влечет на дневный свет. Теперь нам нужно
Поспешно действовать, пока не скрылось
Пророческое знамение счастья.
На небе все в движеньи непрерывном.
Стучатся. Кто?

Т. <ерцки>

Пустите!

В. <алленштейн>

Терский!

Т. <ерцки>

Зачем? Я занят! Что могло случиться?
Пусти! Оставь свои дела! Отсрочить
Нельзя ни на минуту!

В. <алленштейн>

Отвори!

Явление II. Терский и Валлен. <штейн>

Т. <ерцки>

Ты слышал ли? Он схвачен! Уж Галлас
И к императору его отправил!
Кто схвачен? Кто отправлен? Говори!

В. <алленштейн>

Т. <ерцки>

Тот, кто все тайны знает! С кем саксонцы
И шведы были в переписке! Тот,
Через чьи руки шло все наше дело.
Сезин? Не может быть! Не он! Неправда!

В. <алленштейн>

Т. <ерцки>

Он! — на дороге в Регенсбург, где шведы,
Он посланным Галласовым попался.
Его давно уж стерегли! Все письма
Мои и к Кинскому, и к графу Турну,
И к Оксенштирну, и к Аригейму взяты!
Все, все у них в руках! Им совершенно
Известно все, что здесь у нас случилось.

Явление III. Те же. Илло.

И. <лло>

Он знает?

Т. <ерцки>

Знает.

И. <лло>

Что? Еще ль иметь

Надеешься от Фердинанда мира
И возратить доверенность его?
Оставь теперь свой план — они уж знают,
Что ты его имел. Ты принужден
Идти вперед! Назад уж нет дороги!
Теперь они в руках уж документы
Имеют против нас! Все наши письма...

Т. <ерцки>

В. <аллен-штейн>

Моей руки у них нет ничего!
Я обвиню тебя!

И. <лло>

Его! Но кто
Поверит, чтоб твой зять мог без тебя
Отважиться начать такое дело?

V.

План оригинальной драмы на сюжет из эпохи «смутного времени». 1824 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 123, лл. 8—6. Черновой автограф.

1. Что прочитать?
2. Общий ход.
3. Каждую часть отдельно. Форма.
4. Характеры.
5. Обычай того времени.

История о мятежах. [Нрзб]. Бер. Курбский. Маржерет. Немцевич. Авраамий Палицын. Летопись Соловецкая. Жития некоторые. О Москве Манилова, Прибавление к деяниям. Грамоты. Вальтер Скотт. Бейрон. Фауст.

14 апреля 1824 г.

Grund. idee. Избрание избранника. Почему? Судьбу оправдывает и происхождение, и характер, и жизнь.

Характер. Одиночество от превосходства. Мятежные естества, усиленные первыми годами жизни (опала семейства). Нечто сверхъестественное, раздражающее душу! Меланхолия и страх чего-то или ожидан. <ие>, предчувствие (Legend eight). Непреклонность. Ненависть ко всякой власти. Чувство мести на царя И. <оанна> на его род и на всех. Важность дел. Гордость. Сильные страсти с привычкою все в себе скрывать. Нежность. — Унылость в лучшие минуты жизни: от мятежности — от неделанного преступления. Сон преследующий. Размягчение души только в минуту раскаяния и при виде Ксении. Он Эдип, но с тою только разницею, что он не виновный, а только невольный злодей. —

1). Он не убийца, но причина убийства. План похищения. Убийство на руках его и от него. —

2). Сон преследующий, сливающийся с видением Гермогена. —

3). Происхождение. *Связь с Басмановым.* Причина и победы, и измены Басманова.

Возвращение в Москву после убийства, в смутной нерешимости, что делать — вечер и встреча с Ксениею решат. Он ясно постигает преступление и бежит к отшельнику.

Жизнь на берегу Белого моря — слухи о Москве — он слышит и молчит — смерть отшельника. — Возвращение в Москву.

Пролог. Христианская Немезида.

Все, что присшествие — рамки пьесы, сцена, монолог.

Все, что об нем — исповедь.
Эпilog. Христианская Немезида.

Рамки пьесы

Сцена Гермогена. Волхование. [Нрзб.] к Борису. Сцена любви. Жизнь московского государства. Слухи о князе Дим. <итри>. [Нрзб.] Бориса. О Ксении. Смерть отшельника. Его завещание. Возвращение в Москву. Встреча с Отрепьевым — с Ксениею. Сражение под Москвой. Бегство. Слух об Отрепьеве. Ревность. Добрунская битва. Сцена с Марфою и Борисом. Сцена в [нрзб.] доме Бориса. Бунт в Москве. Убийство и Марфа. Исповедь пред [нрзб.] Москва. Борис. Убийство Дмитрия.

Жизнь

Сын Иоанна, никому и себе самому не известный, воспитан в ссылке. В рассказе. И. <споведь>.

Первые связи с Басмановым и Отрепьевым. — Черты жизни ссылкой. И. <споведь>.

Смерть семейства. Возвращение из ссылки в Москву. Р. <аэсказ> и н. <споведь>.

Влечение к Борису от мятежной страсти, похожее на ненависть. — Р. <аэсказ> и н. <споведь>.

Встреча в минуту волхования с Борисом. Тут же и Отрепьев. Рассказ и сцена.

Приближение к Борису, любовь к Ксении и взаимная любовь сильная. Черты этой любви. Рассказ, сцена, монолог.

Убийство Дмитрия. Он его невольная, но не невинная причина. Рассказ, и. <споведь>.

Бегство после встречи.

Жизнь монастырская и слухи о убийстве. Рассказ и сцена. Скрытность. Раскаяние без покаяния.

Завещание отшельника. Чувство любви влекущей и преступления отталкивающего.

Завещание отшельника. Монолог.

Возвращение в Москву. Рассказ.

Встреча с Отрепьевым монахом и соперником. Разг. <овор>.

Видит Ксению в торжественном ходе к Троице перед его возом (унылость Ксении).

Бежит к Хлопку. Отрепьев в Польшу.

2. Битва у Москвы — *старший Басманов убит.*

1. Жизнь разбойничья. Северная земля. Были слухи на севере об Отрепье. <еве>.

Ревность вооружает за отечество.

Новгород Северский —

Добрунская битва.

Приход в Москву. Сцена с Марф. <ою> и Борисом.

Смерть Бориса.

Невольная причина измены Басманова.

Торжество Отрепьева.

Гибель Борисова семейства от него же.
Прокаженничество и возмущение Москвы.
Убийство преждевременное Димитрия.
Исповедь, свидание с Ксению, примир. <ение>.
Смерть в решительной битве.

VI.

Перевод фрагмента трагедии З. Вернера «Двадцать четвертое февраля». 1831—1833 гг. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, лл. 149—151.
Писарская копия с правкой Жуковского.

Двадцать четвертое февраля.

Действующие лица

Кунц Куррут
Анна его жена
Курт путешественник.

Действие происходит в Шварбахе, в уединенной альпийской гостиной, находящейся на вершине Генны в Швейцарии.

Горница и чулан, разделенные перегородкою, на которой висят боевые часы, коса и большой нож; в углу соломенная постель и старые большие креслы, на столе горит ночник. Ночь. Часы бьют одиннадцать.

Явл. <ение> I. Анна (одна за самопрялкою).

Анна Одиннадцать часов, а Кунца нет;
Он в Лейк пошел еще до петухов.
Чтоб с ним беды не сделалось! Какая
Кура! Так все и ломит ветер; скажешь,
Что враг нечистый с Геильгорна свищет
И хочет прямо в Гемми им швырнуть,
Как Кунц швырнул в отца ножом... Прости
Мне Господи! Что вздумалось об этом
Теперь мне помянуть? А ведь оно
Случилось, помнится, об эту пору;
Отец... да, так... в исходе февраля
Он умер? Столько лет прошло с тех пор,
А вспомню только, так и подерет
Мороз по коже. Но куда же он
Запропастился? Боже мой! Лавины
Так и гремят, мне страшно; и огня
Развесть здесь нечем, нет лучинки в доме,
Нет крошки хлеба; горе да беда;
Последнюю рубашку с тела сняли
Злодеи. Как мне нынче тяжело!
Ах, Господи, отцовское проклятье

На нас лежит горою; велика
Здесь заповедь четвертая. На сына
Другая радуется мать; а наш
Сынок пропал еще ребенком; он
Отцом проклятым проклятый и кровью
Сестры обрызганный, бежал... куда
Бог знает; слух пронесся, что погиб он.
Ох, для чего и я не вместе с ним
Погибла? В гробе было бы спокойней...
Как тяжело мне и страшно! Спеть бы песню,
Авось с души свалится злая дума.

Твой меч в крови! Скажи, в какой,
Эдвард, Эдвард!

Наш сокол был зарезан мной.

В его крови меч острый мой.

Ух! Что за песня... И конец ее
Такой ужасный... Шум? В окно стучатся.
Посмотрим, уж не муж ли? Нет, сова;
В оконницу вцепилась; знать, от бури
И ей приюту нет; как на меня
Она глядит и страшно хлопает глазами!
Прочь! Прочь! Оторвалась и полетела;
Ух, как кричит! Подумаешь, что кличет...
Уж не меня ль? Давно б, давно пора;
Тогда б и все тревоги унялися.

А говорят, что совы чувят мертвых,
И мне самой как будто все могила
Мерещится, и ужас давит душу.
Хоть бы задохнуться. И в самом деле,
На Гемми здесь так пусто, так далеко
Наш дом от всякого жилья, ведь на три
Часа кругом пустыня. Мы одни
Живые люди здесь. Против зимы
Все ищут верного себе приюта
В долине. Мы ж, как будто злые духи
Здесь оковали нас, одни гнездимся
На высоте, между сугробов снежных
И льдов. Теперь же мне страшнее вдвое
Одной, в такую бурю, с черной думой.
Споем-ка песенку повеселее,
Чтоб хоть немного душу отвести.

Светлые, вешние

Дни воротилися,

К нам, пастухи!

Пажити зелены,

На горы, на горы

Коз и коров!

Да что ж такое, Господи помилуй!
Не эту ль песню пел мой бедный муж,
Пока точил свою он косу?... Чу! Стучатся!
Он!

Последним поделился. Не по слухам
О голоде он знает. Нынче нам
Благодаря ему не умереть
Еще от голода.

Анна
Кунц

А завтра?

Завтра

Нас поведут в тюрьму... Но

VII.

Перевод начала трагедии Софокла «Филоклет». 1831—1833 г.
ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 24, лл. 2—3. Писарская копия с правкой
Жуковского.

Одиссей и Неоптолем

Одиссей

Неоптолем, мы наконец в Лемносе,
Бесплодном, диком острове Ифеста.
Прошло уж десять лет с тех пор, как здесь
Оставлен был Пеанов сын, спутник
Алкидов, Филоклет. Сей приговор
Вождей ахейских я был принужден
Безжалостно над ним исполнить; доле
Его присутствие неможно было
Сносить нам; страшную терзаем язвой,
Своим стенаньем нарушал всёчастно
Он наши жертвоприношенья. Но
Зачем рассказывать о том, что знаем?
Нам время драгоценно. Если он
Меня застанет здесь, то наша хитрость
Нам не удастся. Ты, Неоптолем,
Помощником моим теперь быть должен.
Здесь близко был утес с двойной пещерой:
Зимой там можно было под защитой
Скалы на солнце греться, а в палящий
Жар летний там гулял не преставав
Прохладный ветерок и в сон приятный
Своим дыханьем погружал. Вблизи
Был ключ; но может быть уж он давно
От времени иссяк. Ты осторожно
Приблизься, посмотри, не тут ли он.
Твое желанье, Одиссей, не трудно
Исполнить мне: пещера тут.

Неоптолем

Одиссей

Я сам забыл — вверху? внизу?

Где? Где?

Неоптолем

Но человеческих следов не видно.

Вверху.

Одиссей

Гляди, быть может, он заснул.

Все пусто;

Неоптолем

В пещере никого.

Одиссей

Но нет ли там
Остатков жизни, утварей каких?

Неоптолем: Рассыпано сухого листья много
Здесь на земле, как будто б чья постель.
Одиссей: Еще что?
Неоптолем: Кружка из коры; для топки
Беремя хворосту.
Одиссей: И все тут?
Неоптолем: Боги!
Кровавые развешаны тряпицы
По ветвям!
Одиссей: Так, его жилище здесь;
И сам он должен быть недалеко:
Куда ему забресть с своей больной
Ногой; быть может, где-нибудь вблизи
Сбирает он целительные травы
Иль пищу скудную на берегу
Морском. Один из вас, на высоту
Взойди и стереги. Как скоро он
Покажется, тотчас уведошь нас.
Беда, когда он встретит здесь меня.
Из греков я противнейший ему.
Теперь, Неоптолем, сойди и слушай:
То дело, за которым мы сюда
Приплыли из-под Трои, мы не силой,
А хитростью одной исполнить можем.
И на тебя, Ахиллов сын, теперь
Надежда греков.
Неоптолем: Что ж я должен сделать?
Одиссей: Ты должен обмануть его словами
Притворными. Когда он спросит: кто ты?
Откуда? Правду всю скажи: что ты
Ахиллов сын, что был в Ахейском стане;
Но притворись, что будто войско греков
Покинул с злобою за то, что, бывши
Им вызван из отчины, чтоб разрушить
Враждебный Илион, ты от него
Не наречен достойным получить
Оружия отцовского в наследство,
И что оно досталось Одиссею.
Меня ж в делах гнуснейших обвинять
Не бойся; тем меня не оскорбишь.
Вот все; исполни; если ж отречешься,
То в гибель все повергнешь войско: знай,
Что нам без Филоктета и без стрел
Алкидовых не одолеть Пергама.

VIII.

Фрагмент оригинального эпического произведения на сюжет «Филоктета» Софокла. 1831—1833 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1. ед. хр. 26, л. 126. Черновой автограф. В рукописи дата: «29 сентября».

Филоктет

Мрачен Лемнос, хромоногий бога Ифеста обитель,
Голые горы его неприступно поднимаются к небу;
В недрах их скрыты Ифестовы горы; и денно, и ночью
Их потрясают в подземных пещерах гремящие млаты.
Все там грозно и дико: по темным, глубоким долинам
Мутно влекутся потоки, теснимые трупами елей,
Сброшенных вихрем в волны с окружающих утесов; пустыня
Властвует всюду и нет нигде следов человека.
Десять уж лет протекло с тех пор, как, плывя к Илиону,
К сим берегам приставали Эллины и там хитроумный
Их Одиссей убедил Филоктета, Пеанова сына,
Язвой грызогого, бросить. Верный сотрудник Иракла,
Долго молчал Филоктет о месте, где скрыл он священный
Пепел великого друга; но острый взор Одиссея
Тайну проникнул и был Филоктет небесами наказан;
Сам он себя уязвил одною из стрел, напоенных
Ядом гидры Лернейской и вверенных другу Ираклом.
Криком болезненным греческий стан оглашал он, и страшной
Язвой окрест разливалась зараза; и жертвы святые
Были всечасно смущенными. Брошен на берег безлюдном
Был наконец Филоктет, и Эллины пошли к Илиону.
Десять лет безуспешной осады, и битвы, и гибель
Многих вождей наказали предательство. Грозный оракул
Гласом Калхаса изрек наконец, что без стрел Филоктета
Вечно не пасть Илиону.

IX.

Перевод первых десяти стихов трагедии Ф. Шиллера «Лагерь Валленштейна». 1831—1833 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 128. Черновой автограф.

Дедушка, нам с тобою здесь не слобровать!
Лучше от этой солдатской сволочи отстать!
Они забияки! Все нахальный народ.
— Нас не съедят! А наше от нас не уйдет!
Есть своя на душе у меня тайна.
Новые войска пришли от Саля и от Майна!
Много у них добычи и редкостей есть!
Все это мы можем к себе в карман перенести!
Стоит только за дело умненько взяться.

X.

Перевод первых двух строф романа Ф. Шиллера «Сражение с змеем». 1831 г. ИРЛИ (Онгинское собрание библиотеки В. А. Жуковского) 87 $\frac{6}{6}$; F. Schillers sämtliche Werke in 12 Bände. 1812.

В. IX. Нижняя крышка переплета (первоначальная черновая редакция). Автограф.

Шум на улицах Родоса,
Крик и плеск; народ теснится,
И в толпе красивый рыцарь
На коне, покрытом пылью,
Едет тихо. Две собаки
Рядом с ним бегут, от злобы
Лязгая зубами, лают
И за ним — какое диво! —
Тащут змея с отворенной
Грозной пастью крокодила.
Лапы с острыми когтями,
Кровью налитые очи,
Как живой он страшен мертвый,
И народ, дивуясь, смотрит
То на рыцаря младого,
То на змея, восклицая:

Посмотрите! Посмотрите!
Он убит! Убит ужасный
Пастухов и стад губитель!
Вот его сразивший рыцарь:
До него пыталось много
Смелых витязей в опасный
Бой вступить, но все погибли!
Ни один не возвратился!

XI.

Перевод пролога и начала первого эпизода трагедии Софокла «Царь Эдип». 1843 г. ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 49, лл. 8—12 об. Черновой автограф. В рукописи даты: «5 мая», «23 мая».

I. <явление>

Эдип

Зачем сюда вы, дети, собрались,
Вы, Кадма древнего младое племя,
С молебными оливами зачем
Вы к моему теснитесь алтарю?
В беде ль какой вы ищете защиты
У вашего царя? Повсюду вижу
Я жертвы дым; со всех сторон слышны
И вопль, и крик, и жалобные плачи.
И ныне сам, прославленный ваш царь
Эдип, от вас узнать я прихожу,
В какой могу напасти вам помочь.
Ты, старец, жрец верховный, говори,
Будь изъяснителем передо мною
Желаний моего народа; с ним
Хочу делить и радость и печаль.

Жрец

Владыка Фив, державный царь Эдип!
Смотри, пред алтарем твоим простерт
Молящийся народ твой! Здесь младенец,
Едва умеющий ходить, там старец,
К земле нагбенный дряхлостью; там красны
Девицы, юноши, здесь мы, жрецы
Зевеса — дале на площадке
Толпа другая с ветками оливы,
Собравшаяся пред дверями храмов
Паллады и Исмена. Город наш
Волнует буря смерти: погибает
С людьми. Плоды засохли в семенах
И мрут стада. Бог язвой раздраженно
Опустошает нашу землю. Царский
Дом Кадма скоро весь исчезнет.
Стенаньями и жалобами мрачный
Аид разбогател. Вот для чего
Здесь собрался народ твой сокрушенный
Перед твоим домашним алтарем.
Хотя тебя мы наравне не ставим
С богами, но для нас во дни напасти,
Ниспосланной судьбою строгой,
На жизненном изменчивом пути
Ты первый из людей. Уж раз тобою
Мы были спасены. Когда сбирала
Здесь дань кровавую с народа Сфинкса,
Ты, чужеземец, нам явился, в бой
Как говорит молва, дерзнул один
И победил — не с помощью людей,
А волею Богов — и наша вся
Страна тогда опять спокойна стала.
И ныне мы, наш многотимый царь
Эдип, опять спасения в напасти
Ждем от тебя — к оракулу ль Богов,
Иль к человеку мудрому, Богом
Любезному, прибегнешь. На тебя
Мы все свои надежды обращаем —
Не медли ж! Мы тебя, склоняясь, славим
Своим спасителем: ты наше царство
Упадшее воздвиг; не дай же снова
Ему упасть — досель твоя хвала
От современности, не изменяясь,
К потомкам перешла, и времена
Позднейшие услышали ее.
Когда над нашею землей быть хочешь
Царем, то царствовать лишь только там
Уместно, где живет народ счастливо,
Нет славы обладать пустыней мертвой.
У нас же скоро всюду воцарится
Пустыня — мор неумолим, он близко
Свои хватает жертвы.

Эдип

Дети, ваши

Желания я знаю и делю.

Вы все страдаете, но между вами
Нет никого, кто б более меня
Страдал: у каждого из вас одна
Печаль лишь только за себя; а я
Один за весь наш край, за весь народ
И за себя скорблю, и ваши слезы
Не из беспечносладостного сна
Меня незапно вырвали. Уж много
Я пролил слез об вас и много разных
Путей спасения в тревожных мыслях
Протек — и наконец один из них
Мной избран. Уж давно Креон, мой шурин,
Жены Иокасты брат, мной послан в Дельфы,
У Пифии спросить, что Аполлон
Велит нам предпринять; какое слово,
Какое дело нас и нашу землю
От гибели должно избавить. Жду
Креона я с мучительной тревогой.
Он близко; вот мне присланный гонец,
Он скоро сам здесь будет.

Он уж здесь!

- В. <ерхов-
ный> ж. <рец> Его вдали я вижу; вокруг него
Народ теснится. Он идет сюда!
Э. <дип> О Аполлон! Да будет во спасенье
Нам всем твое пророческое слово!
В. <ерхов-
ный> ж. <рец> Я мыслю: он спасительную весть
Несет нам; взор его блестит величием,
На нем венец из ветвей плодоносных
Лавровых: доброе знаменованье!

II <явление>

- Э. <дип> Теперь мы все услышим и узнаем!
(Креон подходит)
Креон, Менекиев достопочтенный
Сын, благородный князь, скажи, какое
От Аполлона нам принес ты слово?
К. <реон> Благое слово. Все, что нас должно
Спасти, чту благом я, хотя б оно
И тяжко было.
Э. <дип> Что ж сказал оракул?
Меня смутил неясный твой ответ.
К. <реон> Велишь ли мне с тобой наедине
Иль здесь, при всем народе говорить?
Э. <дип> Здесь говори, при всех: лишь о народе
Скорблю я, о себе не помышляю.
К. <реон> Итак, внимайте все: царь Феб велел,
Чтобы очистили мы землю нашу
От святотатца, уж давно ее
Сквернящего виною бедоносной.
Э. <дип> Но как очистить, чем и от чего?
К. <реон> Изгнанием очистить, кровь за кровь
Пролить. На нас кровавая лежит

Вина.

- Э. <дип> Но за кого должны свершить
Кровавый мщенья суд?
- К. <реон> Ты знаешь, Лайос
Владел здесь до тебя.
- Э. <дип> По слухам знаю,
Но Лайя самого я не видал.
- К. <реон> Лай от руки неведомых убийц
Погиб. Их гибели желают Боги.
- Э. <дип> Но где ж они? Кто темные отыщет
Следы давно свершившейся вины?
- К. <реон> Бог говорит, чтобы свою мы землю
Очистили, и так убийца здесь.
Ищи — найдешь; что мы пренебрегаем,
То в руки не дается нам.
- Э. <дип> Но где
Свершилось убийство? В доме ль царском
Иль в поле? Здесь ли иль в земле чужой?
- К. <реон> Затем, чтоб спросить оракул (так
Сказал он сам), покинул Фивы Лайос;
Но с тех пор он сюда не возвращался.
- Э. <дип> Но разве спутников он не имел?
Ужель никто случившемуся не был
Свидетелем, и с вестью о царевой
Погибели никто не приходил?
- К. <реон> Сопутники царевы с ним погибли
Все, кроме одного, который в страхе
Бежал и об одном лишь, что своими
Глазами видел, может рассказать.
- Э. <дип> О чем? Одно ко многому привести
Нас может. Что рассказывает он?
- К. <реон> Он говорит, что на царя напали
Разбойники, что был он не одним,
А множеством убит.
- Э. <дип> Но как могли
Они дерзнуть на мысль царевубийства?
Здесь тайный враг их, верно, подкупил?
- К. <реон> И здесь так думали. Но бременила
В то время нас всеобщая беда.
Отмщенья за царя никто не мыслил.
- Э. <дип> Беда? Какая? Что могло в забвенья
Привести такой священный долг?
- К. <реон> Мы были
Угнетены загадочною Сфинксой;
Всяк видел только то, что было близко,
Не думая о скрытом, отдаленном.
- Э. <дип> И это скрытое велят нам Боги
Теперь разоблачить. Но кто узнает
Убийцу тайного? Кто след к нему
Укажет нам? С подъятой головою
В сияньи Гелиоса он, быть может,
Меж нами ходит, смело издеваясь
Над нашею бедою! Как открыть

- К. <реон> Его в толпе народа?
Нам самим
Его открыть нельзя! Но здесь давно
Живет Богам любезный человек,
Слепец Тиресий. Взор его покрыт
Густою тьмой, но внутренним он оком
Все видит. Обратись к нему.
- Э. <дип> Немедля
За ним послать гонца и колесницу.
- К. <реон> Исполнится. Его жилище близко.
Он скоро будет здесь.
(Креон уходит)

III <явление>

- Э. <дип> Эдип. В. <ерховный> жрец. Народ.
О верный мой
Народ! Над нами сжалилось небо
И путь спасенья нам указан; скоро
Дни светлые опять нам воссияют.
Мне до сих пор из чаши роковой
Завидный выпал жребий. Чужеземец,
Отечества лишенный, произвольный
Изгнанник, здесь отечество и славу,
И царский трон из рук благого Бога
Я разом получил: то было мне
Наградой.

ПЕРЕВОДЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

- К с. 32 О, небо! (фр.)
- К с. 44 Вражда, царящая между нашими двумя партиями,
Не лишит доблесть заслуженных ею прав.
Как истинная заслуга имеет свои преимущества,
Которые одерживают верх над самой яростной
ненавистью,
Так уважение и почет суть истинная дань,
Которую самые гордые враги приносят добродетели
(фр.)
- К с. 43 Уж восемь лет прошло, как безбожная иноземка
Захватила права и скипетр Давида,
Безвозмездно купается в крови наших царей;
Неотмщенная убийца детей своего сына,
Даже на Бога занесла дерзостную руку (фр.)
- К с. 58 Прекрасные дни в Аранхуэсе
Окончились. Ваше королевское высочество
Покидает его не более веселым (нем.)
- К с. 59 <...> я видел,
Как его упоенный взор пролетел по собранию,
Утонул в блаженстве — принц, и этот взор
Признавался: я удовлетворен. Эта тихая
И торжественная грусть, принц, которую мы
Уж восемь месяцев читаем в ваших взглядах <...>
(нем.)
- К с. 60 Достопочтенный господин! Мне очень много несчастья
от моих матерей! (нем.)
- К с. 61 Но запишите, канцлер,
Я возражаю против этого предприятия
И против всего, что из него следует, противного
Миру Польши с Московской короной (нем.)
- К с. 62 Господин архиепископ! Я стою здесь, чтобы
Требовать государства и королевского скипетра (нем.)

Забудьте великодушно, что случилось.
Я стою перед вами, ограбленный князь,
Я ищу защиты: угнетенный имеет
Священное право на каждое благородное сердце (нем.)

- К с. 64 Так наконец сошлось великое трио взаимосвязи,
И обе благотворные звезды, Юпитер и Венера
Окружают все портящую коварную планету Марс,
Принуждают старого вредителя мне служить (нем.)
- К с. 65 Кто пойман? Кто отправлен?
Тот, кто знает всю нашу тайну, обо всех
Переговорах со шведами и саксонцами,
Через чьи руки все шло.
Но не Сезин? Скажи нет, я прошу тебя (нем.)
- К с. 70 «Романтическая трагедия» (нем.)
- К с. 72 Он посвятил тебе свою склонность
И домогается твоей взаимности вот уж третью весну;
С тихим желанием, с сердечным усердием.
Ты же замкнуто и холодно отталкиваешь его,
И другой кто-нибудь изо всех пастухов
Не вызвал у тебя благосклонной улыбки.
Она крадется, подобно бездомной птице,
Наружу, в страшное, мрачное царство духов ночи,
Выходит на перекресток и имеет привычку
Вести тайный разговор с горным ветром (нем.)
- К с. 73 «Что за дьявол схватил девчонку? Будь она проклята!»
«Любовь моей прекрасной Иоанны — это нежный, бла-
городный небесный плод».
«И пока я с сомнением вертел его в руках, обдумывая
странность приключения, женщина скрылась из моих
глаз» (нем.)
- «Владельцы древней земли, которую пахали наши отцы»
«Его кони топчут цветущие поля Франции»
«Боже, помоги королю и сжался над страной!» (нем.)
- К с. 74 «тихие долины», «продолжайте весело зеленеть», «милый
голос этой долины», «свежие источники», «тихая ра-
дость» (нем.)
- К с. 77 Рыцарь, верную сестринскую любовь
Посвящает вам это сердце <...>
Где среди темных лип
Виднелся монастырь.
Смотрел на монастырь,
Смотрел часами <...>
Склонилась в долину,
Спокойная, прекрасная как ангел (нем.)

К с. 78 Он выносил это целый год,
Больше не может вынести,
Покой недостижим для него,
И он покидает войско (нем.)

«обнажает голову»

Восхитить мое королевское сердце <...>

К с. 79 Но я не вижу певца, который приносит радость,
Который волнует сердце сладкими звуками
И божественно-возвышенным поучением (нем.)

Что ты делаешь? говорит ему граф,
Наблюдающий за ним с изумлением.
Господин, я спешу к умирающему,
Который жаждет небесной пищи (нем.)

К с. 81 Ты знаешь полную предчувствий душу отца <...>
Какая жестокая, убийственная непогода!
Небо грозит излиться на нас огненным водопадом,
И среди белого дня царит ночь, так что
Можно увидеть звезды. Как вырвавшийся
На свободу ад, беснуется буря, земля стонет,
И обремененные годами деревья кряхтя наклоняют
свои вершины (нем.)

К с. 90 Как подобает королю, въедет в Париж,
Сопровождаемый всеми вельможами своего государства.

К с. 91 Но ваше дело — не наше дело! Мы
Вступили в честный спор <...>
Судьба стран и королей
Ясна как солнце перед моим детским взором.
Корона, дарованная нам богом,
Завоевана мечом <...>
Мой народ победит, и я умру (нем.)

К с. 95 «Основная мысль» (нем.)

К с. 117—118 Почему бежит народ? Почему толпа
Валит там по длинным переулкам?
Рушится ли Родос в пламени пожара?
Постепенно в буре проясняется,
И рыцаря, высоко на лошади,
Я различаю в толпе народа (нем.)

К с. 119 Но в сердце моем бунтовали
Возмущение и жажда битвы.
«Скромным шагом»
«Берет слово и говорит» (нем.)

- К с. 120 «Господин, суди, когда все узнаешь <...>»
«Как только рыцарь это произнес <...>»
«И рыцаря, высоко на лошади, я различаю в толпе
народа <...>» (нем.)
- К с. 121 Здесь рано и поздно питали огонь
Слуги проворными руками,
Искры летят, свистят мехи,
Как будто нужно расплавить скалы (нем.)
- К с. 122 «Драматический отрывок» (нем.)
- К с. 123 Море кажется таким тихим, без волн,
Но постоянно относит челнок от берега (нем.)
- К с. 124 «Оба глубоко погруженные в одинаковую скорбь»
«Моя дорогая воспитанница <...>» (нем.)
- К с. 126 «Праматерь», «Сапфо», «Проклятие и благословение»
Гоувальда, «Король Ингурд», «Маяк» Гоувальда (нем.)
- К с. 127 «Песня должна умиротворять, когда злобный враг
грозит нам долговой книгой» (нем.)
- К с. 128 Здесь на Гемми так одиноко.
Этот домик стоит один. На три часа пути
В округе ни одного человека кроме нас.
Придет зима — все переселяются в долину,
Лишь мы, как будто окованные духами Альп,
Остаемся здесь, а сегодня я одна, и со мной моя мука
(нем.)
И если крестьянин — крестьянин,
Он идет за плугом.
И если у него есть шляпа и рубашка —
Ему довольно одежды.
Надел шляпу, воткнул в нее перо,
Надел пастушью рубашку, на нее пестрый бант.
Крестьянин — не дворянин,
Крестьянин — крестьянин.
Жизнь ему горька (нем.)
- К с. 141 Но, причисленный недавно к гражданам,
Я это открыто объявляю перед вами, потомки Кадма.
Итак, верховная власть,
Которой раньше обладал он, стала моей;
Его ложе и жену я унаследовал <...>
- К с. 142 И не отдаленным друзьям, мне самому это нужно,
От собственной жизни отвожу эту угрозу.
Кто бы ни убил того человека, может статься,
Он мне самому захочет повредить тою же рукой.
Поэтому, мстя за того, приношу пользу себе (нем.)

К с. 148 «Драматическое стихотворение» (нем.)

К с. 150 Там лежит он, истощенный,
Лишенный одного глаза, бледный и худой,
Великий человек, певец Лузиады <...>
Что была его жизнь? Нужда и нищета!
Но я, я, которого он презирал, высмеивал,
Я — богатый, упитанный человек <...> (нем.)

К с. 152 «мрачно и недружелюбно», «усмехаясь», «оживленно»,
«вытирая глаза», «с сильным движением» (нем.)

К с. 153 Тогда увидел я ее, и благоуханный туман обволол
Блеск короны, роскошь и блистание двора.
Как божье дыхание среди хаоса
Пробились ростки жизни, разлилось благословение
света,
Так ее весенний взор проник в мою душу
И создал рай в ее глубине.
И я утешился (нем.)

К с. 154 Мой бедный друг, как плохо тебе пришлось!
Такую скупую плату нашло постоянное стремление,
И пышное цветение принесло столь бедный плод!
Певец отечества, ты принужден
Спасать свою беспомощную немощь в госпитале.
Так ты кончаешь, ты, который так начинал! (нем.)

К с. 155 Но под сводом небес есть вещи
Слишком нежные, чтобы взвешивать их на весах,
Слишком высокие, чтобы измерять их аршином,
Заметь это, друг! Говори о лавровом листе,
Но не трогай венков из лавра! (нем.)

К с. 156 Неправедная песня, рожденная моим духом!
Неправедный венец, окруживший мое чело!
Для вас, противясь враждебной судьбе,
Я отказался от тихих радостей жизни,
И из-за вас, прозрев только нынче,
Я признаюсь впервые: нет истинного счастья,
Кроме радостного примирения с жизнью (нем.)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аксаков К. С. 147, 171
Александра Федоровна, вел.
княгиня 5
Алексеев М. П. 85
Альфieri В. 35
Аникст А. А. 16, 21, 27
Аристотель 16, 19, 24, 27
Арно Ф.-Т.-М. 15
Архангельский А. С. 16
Архипова А. В. 3, 103, 143
Архипов В. А. 87
Базанов В. Г. 87
Байрон Д.-Г. 84, 94, 95
Барсуков Н. П. 106, 114
Батте Ш. 15
Батюшков К. Н. 56
Белинский В. Г. 7, 37, 109, 110,
113, 146, 170
Берковский Н. Я. 140
Бернштейн Д. И. 3
Берх В. Н. 94, 105
Бестужев А. А. 86—89
Бонди С. М. 113
Бочкарев В. А. 3, 4, 55, 89, 104
Буало Н. 15, 20
Бычков И. А. 56, 70, 125
Бюргер Г.-А. 93
Вернер З. 7, 94, 109, 113, 125-
132, 186, 188
Веселовский А. Н. 8, 95, 148
Вите Л. 110, 146
Войкова А. А. 57, 70
Военский К. А. 34
Вольпе Ц. С. 148, 149, 158
Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 16, 26,
31-33, 35, 46, 140
Всеволодский-Гернгросс В. Н.
4, 30
Вяземский П. А. 34, 113
Гальм Ф. (Мюнх-Беллингхау-
зен Ф.) 9, 146, 148—158, 168
Гарве Х. 15
Гаспаров М. Л. 19
Гейне Г. 147
Генслер К.-Ф. 9, 38, 40, 50
Гете И.-В. 94, 95, 107, 109
Гинзбург Л. Я. 104, 111, 170
Глинка М. И. 114
Глухарев А. 86
Гнедич Н. И. 6
Гоголь Н. В. 68, 147, 161, 170,
171, 176
Годунов Б. Ф. 69, 96, 97, 98,
110, 113
Гозенпуд А. А. 8, 40, 41, 48, 51
Гольдсмит О. 40, 76
Гомер [10], [115], [132], 143—
145, 148
Горбунова Е. Н. 23
Горнфельд А. Г. 118, 119
Гоувальд Э. 126
Грей Т. 40, 115, [174]
Грибоедов А. С. 52, 99, 100,
176
Грильпарцер Ф. 7, 113, 126
Грузинцев А. Н. 52
Гуковский Г. А. 13, 23, 41, 45,
77, 85, 116, 161, 166
Гюго В. 28
Д'Аламбер Ж.-Л. 14, 16, 25
Данилевский Р. Ю. 58, 88
Дашков Д. В. 57
Державин К. Н. 3, 68
Доннер И.-Я. 140—142
Еврипид 10, 33, 140
Егоров Б. Ф. 111

- Егунов А. Н. 145
Ефремов П. А. 57
Жандр А. А. 55, 56, 89
Жилиякова Э. М. 158
Жихарев С. П. 4, 29
Жорж (Маргерит Жозефин Веймер) 30—34
Журавлева А. И. 49
Загарин П. (Поливанов Л. И.) 8, 148
Загоскин М. Н. 106
Западов В. А. 52
Зейдлиц К. К. 8, 148, 149, 154
Зольгер К.-В.-Ф. 46
Иезуитова Р. В. 17, 50, 61
Измайлов Н. В. 8, 73, 79, 86, 91
Ильин Н. И. 39, 52
Камознс Л. 149—159, 163—165
Канунова Ф. З. 104, 106
Карамзин Н. М. 94, 95, 97, 104, 107
Каратыгин П. А. 6
Катенин П. А. 6, 43, 55, 56, 89, 109
Кине Э. 146
Колосова А. М. 6
Корнель П. 16, 38, 42, 44, 45, 46, 47, 55
Королева Н. В. 87
Коцебу А. 9, 38, 39, 50, 174
Коцилек Г. 125
Кочубей В. Л. 99
Кребильон П. 33
Крылов И. А. 33
Кряжмская И. А. 27
Кукольник Н. А. 105, 106, 111, 147, 148, 169
Кулешов В. И. 8, 15, 29, 89, 112
Купреянова Е. Н. 19, 21, 23
Курбский А. М. 94
Кургинян М. С. 3, 143, 145
Кюхельбекер В. К. 6, 43, 87, 89, 105, 107, 108, 114
Лагарп Ж.-Ф. 14—17, 38, 42, 43, 45—47, [49], [50], 55, 132, 178
Лажечников И. И. 106
Лапкина Г. А. 8
Левин Ю. Д. 49
Левкович Я. Л. 87, 163, 164, 166
Лермонтов М. Ю. 7, 106, 113
Лессинг Г.-Э. 16, 27
Лихонин М. Н. 58, 59
Лобанов В. В. 126, 132, 140
Лобанов М. Е. 105
Лотман Л. М. 3
Мазепа И. С. 99
Маймин Е. А. 148, 157, 172
Манн Ю. В. 3, 104, 106, 112, 125
Маржерет 94
Мармонтель Ж.-Ф. 15
Мартынов И. И. 132, 133
Маццини Дж. 110, 125, 140, 145
Мельвиль (А.-О.-Ж. Деверье) 5, 6, 9
Мерзляков А. Ф. 27
Мериме П. 110
Микешин А. М. 49
Милованова О. О. 103
Милорадович М. А. 6
Мольер Ж.-Б. 5, 38
Монкриф Ф.-А.-П. 93
Мордовченко Н. И. 44
Мочалов П. С. 37
Мур Т. 84, 85
Муханов П. А. 105
Мухина С. Л. 9, 90
Мюльнер А.-Г.-А. 109, 126
Надеждин Н. И. 7, 105, 109
Наполеон 44
Нарезный В. Т. 43
Немцевич Ю. 94
Неупокоева И. Г. 4, 84
Ободовский П. Г. 147, 148, 158, 169
Одоевский В. Ф. 147, 171, 172
Озеров В. А. 43, 44, 47, 54, 114
Отрепьев Г. Б. 108
Палицын А. 94
Петрунина Н. Н. 106, 116, 166
Платон 109
Плетнев П. А. 87—89, 93
Погодин М. П. 105, 106, 114, 125, 146, 147, 171
Пожарский Д. М. 69
Полевой Н. А. 7, 10, 92, 109—111, 114, 147, 171
Помпиньян Лефран де 31
Прутков К. 77
Пушкин А. С. 6, 7, 16, 41, 49,

67, 68, 75—77, 79, 86, 93, 97—
101, 103, 105—107, 109—111,
113, 115, 116, 146, 147, 161—
169, 171, 176, 177
Пушкин Л. С. 86
Рак В. Д. 87
Расин Ж. 16, 31, 42, 46, 55
Резанов В. И. 12, 44
Реизов В. Г. 100, 104, 110
Реморова Н. Б. 118
Розен Е. Ф. 105, 107, 109, 114,
132
Ростопчина Е. П. 115
Руссо Ж.-Ж. 14, 16, 25
Рылеев К. Ф. 6, 7, 86—89, 99,
100
Сахновский-Панкеев В. А. 22
Семенко И. М. 9, 24, 73, 75—
79, 89, 102, 122, 148, 149, 168,
169
Семенова Е. С. 4, 30, 54
Сенковский О. И. 110, 169
Скабичевский А. М. 86
Скотт В. 56, 94, 95, 109, 110
Слонимский А. Л. 3, 107
Смирнова-Россет А. О. 95
Смолян О. А. 57
Софокл 10, 33, 35, 46, 125, 132,
133, 139—145, 174, 189, 191,
192
Стенник Ю. В. 44
Струговщиков А. Н. 126, 130
Тихонравов Н. С. 8

Тойбин И. М. 104, 106
Томсон Дж. 40
Тургенев А. И. 39, 47, 49
Тынянов Ю. Н. 4, 5, 49, 85
Уланд Л. 9, 122—124
Устрялов Н. Г. 105, 107
Федоров В. М. 39
Фельдман О. М. 3, 39, 43
Фонтенель Б. 109
Хализев В. Е. 168
Хомяков А. С. 6, 105, 111—113
Шаховской А. А. 86, 89, 176
Шевырев С. П. 10, 50
Шекспир В. 13, 95, 100, 115
Шиллер Ф. 9, 11, 27, 49, 54,
56—93, 95, 96, 100, [100], 102,
107, 109, 114—121, 131, 179,
182, 191, 192
Шишков А. А. 108, 125—127,
129, 130
Штольберг Л. 82
Эйхенбаум Б. М. 4, 29, 104,
106
Энгель И.—Я. 15
Эсхил 33, 82, 83, 145
Эшенбург И.—И. 15
Юм Д. 29, 36
Якубинский Л. П. 152
Янушкевич А. С. 12, 29, 41, 45,
76, 116, 158
Ярхо В. Н. 144
NN. [Погодин М. П.?] 58, 59.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Драматургическая эстетика В. А. Жуковского.	
1. «Конспект по истории литературы и критики». Теория драматических жанров	12
2. Театральные рецензии и жанровые эксперименты 1800—1810-х гг.	28
Глава II. Жуковский и Шиллер.	
1. Пути становления романтической драмы и формирование ее жанровой модели в фрагментарных переводах Жуковского из Шиллера	54
2. Первая романтическая трагедия в стихах на русском языке	69
3. Замысел оригинальной драмы на сюжет из эпохи «смутного времени»	93
Глава III. 1830-е годы: драма и эпос.	
1. Русская романтическая драма начала 1830-х гг. и новые эстетические основы поэзии Жуковского	103
2. Трагедия рока в восприятии и переводах Жуковского	125
3. Интеллектуальная драма и эстетический манифест. «Камознс»	146
Заключение	174
Приложение	178
Переводы иноязычных текстов	197
Именной указатель	202

Ольга Борисовна Лебедева

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ В. А. ЖУКОВСКОГО

ИБ 2474

Редактор Л. С. Малиновская

Технический редактор Г. Н. Гридина

Корректор Г. Г. Иванова

Сдано в набор 31.01.91 г. Подписано к печати
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Литературная
гарнитура. Высокая печать. Печ. л. 6,5. Усл. печ. л. 10,92.
Уч-изд. л. 10,74. Тираж 500 экз. Заказ 4244.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4.
Типография издательства «Красное знамя», 634050, ГСП, Томск,
пр. Фрунзе, 103.

В издательстве Томского университета вышел в свет сборник под редакцией Н. Н. Киселева **«Творчество М. Булгакова»**.

В межвузовский сборник включены статьи о творчестве М. Булгакова. Внимание авторов сосредоточено на актуальных и мало изученных проблемах обширного наследия писателя. Исследуются черты эстетической системы художника и вопросы ее эволюции, анализируется поэтика отдельных произведений,¹ жанровая природа и специфика пьес драматурга, раскрываются взаимосвязи писателя с литературным процессом, прослеживается развитие русской художественной традиции в его прозе. В сферу исследования вовлекаются новые публикации произведений художника.

Заявки направлять по адресу: 634029, Томск, ул. Никитина, 4, издательство ТГУ.

В издательстве Томского университета в 1992 г. выйдет в свет монография О. Н. Сорокина **«Индоевропейские гутуральные и их рефлексy в греческом и латинском языках»**.

В монографии на основе анализа научной литературы и исследования материала греческого и латинского языков с широким привлечением данных других индоевропейских языков рассматривается один из сложнейших вопросов сравнительно-исторической фонетики — вопрос о происхождении гутуральных согласных. Работа представляет интерес для специалистов.

1-78038

Томский государственный университет



Научная библиотека 00203325



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТОМСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

