

прикасался», заимствованное им из Тибулла; именно здесь он ожидал редакции.¹⁰³

Последствия этого обмена посланиями были весьма любопытны. В спор вмешался Вяземский. Замечания его на ответ Жуковского вылились в анализ двух типов лирического субъекта. Вяземский решительно принимает сторону Батюшкова. Послание Жуковского «не есть ответ на Батюшково послание, которое все наполнено сладострастьем, эпикуризмом, негой». Оно «есть послание строгого моралиста, не позволяющего даже иметь и записных красавиц». «Сличая оба послания, скажешь тотчас: любезные поэты верно часто видаться не будут! Ж(уковский) никогда не может привыкнуть к житию Батюшкова. Пока сей последний будет выходить к калитке навстречу к своей пастушке, первый станет рассуждать о платонической любви, и оба будут удивляться друг другом». В тех же заметках Вяземский ссылался на Парни: «Парни верно один из счастливейших поэтов, а однакож заботливая мать дочери своей читать его запретит».¹⁰⁴ Проблематика спора проецировалась, таким образом, на элегическое творчество.

Но, быть может, еще более интересна и неожиданна была реакция самого Батюшкова. Послание Жуковского привело его в восторг. «Послание к Бат(юшкову) прелестно, — писал он Вяземскому. — Жуковский писал его влюбленный. Редкая душа! редкое дарование! душа и дарование, которому цену, кроме тебя, меня и Блудова, вряд ли кто знает. Мы должны гордиться Жуковским. Он наш, мы его понимаем».¹⁰⁵ И одновременно в письме Н. Ф. Грамматину: «... *дивная* поэзия, в которой множество прелестных стихов и в которой прекрасная душа — душа поэта дышит, видна как в зеркале!».¹⁰⁶ Итак, полемика оставалась полемикой единомышленников, в отличие от недавнего спора с Гнедичем о Парни. В ближайшие же годы это единомыслие укрепитя.

¹⁰³ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 139.

¹⁰⁴ Приведено в комментарии Ц. С. Вольпе, см.: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 490.

¹⁰⁵ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 239.

¹⁰⁶ Там же.

ОТ «УНЫЛОЙ ЭЛЕГИИ»
К СИМВОЛИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ



Своеобразный спор «моралиста» и «гедониста» происходит в тот самый момент, когда Жуковский возвращается к переводу «Идеалов» Шиллера.

К этому времени завершается некий этап его духовного созревания. Пережитый им любовный кризис, а затем и потеря ближайшего друга — Андрея Тургенева, распад связей внутри кружка — все это накладывало свой отпечаток на складывающуюся систему его представлений об эволюции личности, которые питались и собственным его душевным опытом. В 1803 г., живя в Свирлове вместе с Карамзиным, только что пережившим страшный удар — смерть любимой жены, Жуковский оказывается, кроме всего прочего, в атмосфере тех настроений и моральных размышлений, которые породили один из самых глубоких этюдов Карамзина, посвященных моральной философии, — «О счастливейшем времени жизни» (1803). Эта статья, продолжавшая и завершавшая проблематику целой серии предшествовавших ей этюдов, знаменовала окончательный отход Карамзина от системы философского оптимизма: «Оптимизм есть не философия, а игра ума». Жизнь человека в мире трагична; его подстерегают беды, болезни, и счастье возможно лишь как относительное понятие. Итак, Карамзин пересматривает и свою прежнюю формулу о тождественности счастья и доброты.¹ Относительно счастливейшее время жизни для Карамзина 1803 г. — это последняя степень физической зрелости, расцвет духовных сил, предшествующий началу увядания.

Утверждение мудрой зрелости и благоразумия в противовес бурной молодости, стремящейся за наслаждениями, входило в прямое противоречие с апологией юношеского «энтузиазма». Благородной мечте противопоставляется «чувство жизни», обостряющееся с возрастом, разум заступает место эмоции, терпимость, коренящаяся в сознании органических недостатков общества, приходит на смену бурному обличению моральных и социальных пороков. Жуковский еще

¹ См.: Вестник Европы. 1803. Т. 13. С. 51; Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 204—206, 406—407, 409 (примеч. Г. П. Макогоненко).

не может принять полностью эту философскую резиньяцию, но уже делает первые шаги ей навстречу. Эти годы в биографии Жуковского почти не документированы, и мы располагаем лишь его дневником за 1805 г., где лейтмотивами являются семейственная жизнь, «исполнение общественных условий», наслаждение дружбой и трудом. Все это — почти парафраза того, о чем двумя годами ранее писал Карамзин.²

Обсуждение тех же проблем мы находим в письме Жуковского к Ф. Г. Вендриху от 19 декабря 1805 г. Его оценка морально-философской проблематики «Агатона» Виланда осмысливается именно в их контексте. «Виланд, — пишет Жуковский, — хотел согласить сии две противоположности: *мечтательность*, которая разлучает человека с людьми и переселяет его в жилище духов, и грубую *телесность*, *чувственность*, которая слишком унижает человека и лишает его морального и первейшего достоинства, единственно отличающего его от скотов. Жить одними идеалами не годится, но не иметь совсем идеалов столь же не годится: середина есть то, что всякий человек с некоторым особенным образом чувства избирать должен». Легко заметить, что в этом пассаже заключена проблематика будущих «Идеалов» и что она ведет к ревизии принципа «энтузиазма». И совершенно понятно, почему «Агатон» привлекает Жуковского как раз в это время. Он сам объясняет свой интерес в том же письме: взяв в руки роман Виланда впервые, он не мог дочитать его, ибо «не мог так любить философическое», как теперь, и «меньше мог понимать философию „Агатона“». Уточним: «Агатон» был чужд его собственным морально-философским умонастроениям. Сейчас он дает книге интерпретацию в свете своего нового мироощущения: «...мечтательность сама по себе вредна и опасна, но, будучи обуздана здравою опытною философиею, может быть источником совершеннейшего земного счастья». ³ Это сказано не о Виланде, а в связи с ним; проблематика романа попала в русло новой жизненной философии Жуковского. Угол зрения, под которым он читает книгу, очень выразительно иллюстрируется пометами на полях немецкого текста: Жуковский, в частности, тщательно отмечает те места, где идет речь о проблеме счастья как гармонии между «природным» и «духовным». В последнее понятие включается и «разумное». Поэтому человек, удалившийся от природы, является, по Виланду, единственно несчастным из всех земных существ; согласно Жуковскому, он, однако, и единственный, кто может быть счастливым. «Наше чувство, — развертывает он эту мысль, — бывает только посредником наслаждения, а наслаждаемся при уме, при чувстве моральном. Чувственное проходит, духовное оставляет след». Новейшее исследование этих и других новонайденных помет на экземпляре

² Превосходный анализ этих дневниковых записей см.: *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»*. Пг., 1918. С. 92 и след.

³ *Жуковский В. А. Соч.* 7-е изд. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 6. С. 384—385.

«Агатона» показывает прямую связь их с письмами и дневниковыми записями 1805—1806 гг.⁴

В дневнике за 1810 г. Жуковский как бы подводит итог пережитому им духовному перелому. Прежняя жизнь представляется ему как беспорядочная и бездеятельная, и едва ли не главной причиной тому была любовь, ставшая для него «тираном», подавившим все остальные душевные стремления. «Теперь и любовь уступила трудолюбию». «Трудолюбие» возводится в степень этического принципа; «деятельность», труд — девиз новой жизни, цель которой — «польза», личная и гражданская, а конечная «награда» — «слава, счастье». ⁵ Эта жизненная программа развернута в письме к Александру Тургеневу от 7 ноября 1810 г., даже фразеологически близком к цитированным дневниковым записям. Он замышляет «„Послание о деятельности“», о благодетельности этого святого гения», которому намерен отныне посвятить жизнь. При этом неперемнным условием индивидуального счастья объявляется дружба; гений деятельности «всегда рука в руку с гением дружбы».⁶

Весь этот комплекс идей, с одной стороны, предопределяет угол зрения Жуковского на Горация и совершенно особый смысл его «горацианства», ⁷ а с другой — из дневника и личных писем переходит в перевод «Идеалов». Автобиографический подтекст перевода, таким образом, несомненен, но автобиографизм этот своеобразен. Как и ранее, Жуковский осмысливает свою индивидуальную судьбу в общих категориях моральной философии. Проблема «дружбы» и «деятельности» была предметом спора между ним и Мерзляковым в Дружеском литературном обществе; через десять лет Жуковский как будто корректирует свою прежнюю позицию позицией своего друга-оппонента. Несколькими годами ранее он публикует статью «Кто истинно добрый и счастливый человек?», где подлинным мерилom этической высоты индивидуума объявляет его семейственную жизнь: только в семье раскрываются подлинные душевные качества человека, в обществе скрытые этикетом или заслоненные социальными обязанностями. Поэтому «один тот, кто способен наслаждаться семейственной жизнью, есть прямо добрый и, следовательно, прямо счастливый человек».⁸

Жуковский не прекращал обсуждение общих проблем, связан-

⁴ См.: *Реморова Н. Б.* Роман «Агатон» в осмыслении Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1985. Ч. 2. С. 366—367, 373—379. Ср.: *Реморова Н. Б.* В. А. Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 19—43.

⁵ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 12. С. 140.

⁶ Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 76.

⁷ Небезынтересно, что в том же письме к А. И. Тургеневу от 7 ноября Жуковский подкрепляет свою жизненную философию именно формулой из Горация (Послания, I, 2; ср.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. С. 78).

⁸ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Под ред. А. С. Архангельского. Т. 9. С. 30. Ср.: *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»*. Пг., 1918. С. 111.

ных с понятием «чувствительный человек», и самые названия его статей показывали это с совершенной очевидностью. Любопытно, что он, как и ранее, не приемлет до конца скептической и пессимистической программы карамзинского этюда «О счастливейшем времени жизни», — он отправляется от уже пересмотренной Карамзинных формулы «Разговора о счастье»: «Быть счастливым есть быть верным исполнителем естественных мудрых законов; а как они основаны на общем добре и противны злу, то *быть счастливым есть... быть добрым*».⁹ Принцип «энтузиазма», даже редуцировавшийся, тяготеет к системе философского оптимизма. Именно на эту статью опирается Жуковский в своей апологии труда: «*деятельность, отдых, забава — вот мой девиз!*», — говорит у Карамзина Филалет,¹⁰ и его же устами произносится философская похвала частной жизни.

Все это необходимо учитывать, говоря о философском содержании и аксиологии сделанного Жуковским перевода «Идеалов». Между тем обычно происходит иначе: исследователей занимает проблема большей или меньшей точности перевода, и они сравнивают тексты, а не контексты. Так, еще ранними исследователями Жуковского было установлено, что он ослабил философскую аллегоричность Шиллера, опустив все то, что в оригинале выходило за пределы философии морали и соприкасалось с более общими проблемами онтологии и гносеологии.¹¹ Между тем Жуковский не просто отступал от подлинника: он его менял, иногда сознательно, иногда бессознательно, но почти всегда целенаправленно. Лирика Шиллера, пересаженная на русскую почву, проецировалась на совершенно новую литературно-философскую проблематику и читалась так, как подсказывала эта проблематика. Ц. С. Вольпе, комментируя «Мечты», замечал вслед за В. Чехихиным, что кантианский платонизм последних строк оригинала превратился у Жуковского благодаря парафразам «в туманно-романтические формулы наивно-гедонистического мирозерцания».¹² Это неверно. «Ясность и покой» становятся формулами «наивно-гедонистического мирозерцания», если брать их внесистемно, в их, так сказать, бытовом значении. Но у Жуковского они действительно «формулы», почти термины, обозначающие этап его собственной духовной эволюции и соотносённые с определенной системой моральной философии, о чем речь шла выше. Они возникают как результат напряженного самопознания и интеллектуального осмысления этических проблем. Поэтому они никак не «наивны» и уж менее всего гедонистичны, а едва ли не аскетичны. Концовка «Идеалов» утратила свое первоначальное содержание не потому, что переводчик не сумел или не захотел его понять, а потому, что все стихотворение оказалось транспонированным в другую философско-эстетическую среду.

⁹ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 203.

¹⁰ Там же. С. 202.

¹¹ См., например: Чехихин В. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895. С. 43 и след.

¹² Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 374.

К 1812 г., когда появляется вторая редакция перевода «Идеалов», существует уже и другая русская интерпретация этого стихотворения, представляющая ту же разновидность элегического жанра, но с несколько иными и содержанием, и концепцией. Дальнейшее развитие русской элегии учитывало оба варианта, и потому их параллельный анализ может показать нам наглядно исторически продуктивные и отмирающие черты формирующегося поэтического жанра.

Второй перевод принадлежал уже известному нам М. В. Милонову, одному из наиболее значительных русских элегиков 1810-х годов.

Творчество Милонова принадлежит рационалистической просветительской традиции XVIII в. Его первоначальная среда — литературный круг Московского Благородного пансиона (1805 — 1809); он дебютирует в пансионских альманахах «Утренняя заря» (1807—1808) и «И удовольствие в пользу» (1810) и в «Вестнике Европы» (1808—1813, 1816). В Москве у него устанавливаются связи с М. Т. Каченовским и Жуковским. Переехав в 1809 г. в Петербург, он входит в круг Вольного общества любителей словесности, наук и художеств и становится активным участником «Цветника» и «Санктпетербургского вестника»; он примыкает в Обществе к группе А. П. Бенитцкого и А. Е. Измайлова и сходится довольно близко с Батюшковым и Гнедичем. В 1811 г. Вяземский, прочитав его «Похвалу сельской жизни», адресует ему послание («Милонову. По прочтении перевода его из Горация») и весьма лестно отзываясь о нем в письме к Батюшкову; этот отзыв положил начало их эпистолярному, а потом и личному знакомству.¹³ Вяземский позднее писал о нем как о «стихотворце (<...> замечательном, особенно в сатирическом роде». «Фактура стиха его была всегда правильна и художественна, язык всегда изящный. Но, кажется, в Милонове было мало поэтического увлечения, мало de diable au corps (непоседливости), как говорил Вольтер; не доставало и творчества».¹⁴ Эта характеристика любопытна: она касается не только индивидуального дарования, но и метода. «Правильность», «изящество» языка при недостатке «увлечения» и «творчества» в устах Вяземского — атрибуты поэта-«классика», удел которого — искусство, а не «стихийное» творчество; отсюда и аттестация его «стихотворцем», а не «поэтом», как Вяземский почти наверное сказал бы о романтике.¹⁵

В основе стилистической системы Милонова лежит строго упорядоченный, рационалистически ясный поэтический язык Дмитриева; это усовершенствованный «средний слог» поэзии XVIII в.;

¹³ См.: Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 282 и след.

¹⁴ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 345.

¹⁵ См. письмо Вяземского к А. И. Тургеневу от 7 августа 1819 г. со сравнительной характеристикой Жуковского и И. И. Дмитриева (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 285). Здесь та же лексика и то же противопоставление — «классика», «образцового стихотворца, а иногда порывами и поэта», и «романтика», которому принадлежит историческое будущее.

поэтическое слово у него освобождено от «мерцания смыслов» и ореола коннотативных значений. Это язык, как нельзя более приспособленный традицией для элегии и сатиры — двух жанров, определивших литературную репутацию Милонова. Но, не реформируя язык, Милонов постоянно обращается к мотивам и темам преромантической поэзии. Нам пришлось уже говорить о его «кладбищенской элегии»; он был автором и баллад, и «унылых элегий» нового образца. В его художественном сознании соседствуют Тибулл и Гораций, Ювенал и Буало, авторы дидактических описательных поэм типа Сен-Виктора, Вольтер и представитель «новой поэзии» — Шиллер, к которому он обращается постоянно на протяжении всего своего творческого пути. Он участник «Беседы» и резкий критик филологических штудий Шишкова и поэмы Ширинского-Шихматова «Петр Великий», которую вслед за Батюшковым иронически именуется «Петр Большой»; в иных случаях он выступает и как антагонист Жуковского,¹⁶ который при всем том остается его любимым поэтом: «Венец его в лучах бессмертия сияет: Он лиру лишь добру и славе посвятил». Поэт любви, природы, «нежных сердца чувств», певец утраченных и невозвратимых благ, Жуковский для него — создатель «страны мечтаний», где «чувствует свое величие душа».¹⁷ Как сказано, он обращался и к Шиллеру. В 1810 г. в «Цветнике» появляется его «Мечта. (Подражание Шиллеру)»; Шиллер воспринят им как представитель «кладбищенской поэзии» с френетическим уклоном, своего рода типологический представитель немецкого преромантизма.¹⁸ Не лишено интереса, что Милонов еще до Жуковского назвал свое «подражание Шиллеру» «Мечты» — не в значении «идеалы», а в архаическом смысле: «марá, наваждение». Реформированная кладбищенская поэзия предшествует «унылой элегии» нового типа. Милонов проходит почти те же этапы индивидуальной эволюции, что и Жуковский, но уже после него. В переводе «Идеалов» их пути пересеклись.

Переложение Милонова появилось в печати несколько ранее, чем перевод Жуковского, и поэтому иногда встречающиеся в литературе утверждения, что он имел в виду полемические цели, неверны. Полемика возникла *post factum*, уже после смерти Милонова, когда В. М. Княжевич в мемориальном выпуске «Благонамеренного» сопоставил и противопоставил два перевода, отдав предпочтение Милонову. Тем не менее разность поэтических концепций оче-

¹⁶ Эта двойственность (или промежуточность) литературной позиции Милонова, по-видимому, отразилась и на отношении к нему «арзамасцев». Так, есть основания считать, что именно он был «героем» пародийной речи Д. В. Дашкова на втором заседании «Арзамаса» 29 октября 1815 г. (см. наш комментарий к этой речи в кн.: «Арзамас». Сб. М., 1991. Т. 1).

¹⁷ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 257—258.

¹⁸ Прямого источника этого стихотворения у Шиллера нет; находят точки соприкосновения его с «Могильной фантазией» («Eine Leichenphantasie», 1780). См.: Harder H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789—1814). Berlin; Zürich, 1969. S. 132; Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 75—77.

видна, и анализ Княжевича должен быть учтен как критическая позиция друга и единомышленника Милонова.

Первая строфа «Идеалов» была передана Жуковским довольно точно, но он опустил заключительный образ: волны жизни стремятся в море вечности. Без сомнения, это было сделано намеренно. В ближайшие же годы именно этот образ будет варьироваться в его аллегорических и символических стихах, сейчас же он пишет э л е г и ю и стремится выдержать единство эмоционального тона. Милонов попытался передать этот образ:

... Судьба жестока
Не обращает вспять потока,
В котором гибнет мир и век, —

и сразу же попал в русло философско-одической традиции. Для Жуковского подобный жанрово-стилистический эклектизм невозможен.

Зато оба интерпретатора отказались от тона «спокойной резиньяции», который имел для Шиллера значение принципиальное. Отвечая критикам стихотворения, он писал, что намеренно лишил «Идеалы» «силы» и «огня», потому что намеревался выдержать их в тоне «стихотворной жалобы», по природе своей многословной и «вялой»; сила же не жалуется. Шиллер пояснял, что хотел проститься с читателем с «чувством спокойной отрешенности».¹⁹ Он описывал «Идеалы» в категориях элегии. Этот-то общий колорит «спокойной отрешенности» и был устранен Жуковским, который уже в первой редакции повысил эмоциональную тональность. У Шиллера интонационный рисунок первой строфы определяется двумя слабо выделенными вопросами; у Жуковского два вопросительных предложения и два обращения придают строфе почти декламационный характер. С прямого обращения с восклицательной интонацией начинает и Милонов. Для обоих переводчиков важна напряженность переживания, с какой лирический субъект прощается с юностью, занимающей особое положение на шкале ценностных величин.

«Милонову попало стихотворение Шиллера в то время, когда он сам живо чувствовал все восторги и все заблуждения юности, — писал В. М. Княжевич, разбирая его перевод. — Он поражен был не цветами поэзии, а истиною описаний, живыми оттенками собственной души своей»; «Что было согласнее с его чувствами, то поспешил он передать читателям; прочее, как ненатуральное в его положении, было бы, конечно, и у него слабо».²⁰

¹⁹ Schiller. Sämtliche Werke: In 10 Bd. Berliner Ausgabe. Berlin, 1980. Bd 1. Gedichte. S. 675; Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8. Письма С. 501—502 (письмо к В. фон Гумбольдту от 7 сентября 1795 г.).

²⁰ Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений, предложенных из Шиллера В. А. Жуковским и М. В. Милоновым // Благонамеренный. 1821. № 23—24. С. 244, 231.

Этот пассаж — об утрате юности, образующий экспозицию, находился в композиционной структуре элегии на «сильном месте» и довольно скоро приобрел отстоявшиеся формы. Как мы помним, нечто подобное происходило и с «кладбищенской элегией». Как и в этой последней, экспозиция строится на традиционных мотивах, в данном случае на традиционных метафорических формулах, образец которых дал Пушкин в экспозиции элегии Ленского.

Формулу Шиллера: «O meines Lebens golden Zeit» — Жуковский передал как «О дней моих весна золотая» (отсюда в элегии Ленского — «Весны моей златые дни»). Милонов добавил к тексту метафорическую парафразу: «Затмилось дней моих светило И ранний сумрак их притек». Это, по-видимому, вариация «Стансов к Н. М. Карамзину» И. И. Дмитриева (1793):

Утро дней моих затмилось
И опять не расцветет;
Сердце с счастьем простилось
И мечтой весенних лет.²¹

Существенно, что и сам исходный текст Шиллера варьировал общеэлегические формулы, причем не только немецкие. Они есть у Бертена, Шенье, затем Мильвуа. В русской поэзии и у Шиллера они появляются одновременно. Ср. в приписывавшемся И. А. Крылову стихотворении «К реке М. . .» (1795):

Куда же дни златые скрылись?
Невинные, блаженны дни!²²

Русские переводчики Шиллера, в особенности сентиментальной ориентации, охотно пользовались вариантами этого мотива. Ср. в «Утре» В. М. Перевощикова:

Дни первые любви! дни сладостных мечтаний
.....
... Как быстро вы сокрылись!
Куда, куда вы удалились
И скоро ли придете вновь?²³

В элегии В. С. Филимонова «К Лауре» (1807), одно название которой отсылает нас к Шиллеру:

Весна моих проходит дней,
Она пройдет — не возвратится. . .²⁴

У Гнедича («Скоротечность юности», 1809):

Но час веселый улетает,
Моя уж юность отцвела;
И грусть одна следы являет
В чертах задумчива чела.

Спешит уж старость, и отгонит
Последние часы утех. . .²⁵

Милонов, переводя «Идеалы», естественно, не может миновать этого мотива, но он разрабатывает его и вне всякой зависимости от Шиллера:

О дней моих весна! куда сокрылась ты?
.....
Но блеск отрадных дней твоих
Еще прельщенное воображенье ловит.
Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?²⁶

Строки взяты из перевода элегии Жильбера «Бедный поэт» (в первой публикации — «Несчастный поэт») и соответствуют подлинному тексту; у Жильбера: «Saison de l'ignorance, o printemps de mes jours!» («О время невинности, весна моих дней!»). Происходит контаминация лирических мотивов, восходящих к разным источникам, и «Идеалы» Шиллера оказываются своего рода центром кристаллизации.

Вернемся, однако, к «Идеалам» и переводам Жуковского и Милонова. Следующие строфы у Шиллера содержат идею одушевления художником мертвой природы. Здесь появляется символический образ Пигмалиона. Заметим, что тему Пигмалиона в русской поэзии разрабатывают те авторы, которые ближайшим образом связаны с немецкой поэтической традицией. Так, В. К. Бриммеру, «гетеанцу» и «шиллерианцу», переводчику Виланда, Гердера и Лангбейна, принадлежало стихотворение «Пигмалион», в котором уже ощущается романтическая идея искусства как божественного откровения.²⁷ Для Жуковского Пигмалион важен именно в шиллеровской интерпретации:

И мертвое отзывом стало
Пылающей души моей.²⁸

Все это философско-эстетическое обоснование субъективного восприятия мира, составляющее необходимый элемент поэтического мировоззрения Жуковского, для Милонова не существует. Тему Пигмалиона он опускает вовсе, как отвлеченную идею. Его элегия гораздо более чистый образец жанра, нежели у Шиллера и Жуковского, — это ламентация субъекта, сосредоточенного

²¹ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 124.

²² Крылов И. А. Соч. М., 1946. Т. 3. С. 325.

²³ Прв—в В. (Казань) [Перевощиков В.] Утро. (Посвящено Мальвине) // Цветник. 1809. № 8. С. 181.

²⁴ Вестник Европы. 1809. № 8. С. 258—261. Этот и ряд последующих примеров берем из работ: Гиппиус В. В. К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 38—39. С. 44; Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 172—173; Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 75—76.

²⁵ Цветник. 1809. № 6. С. 273.

²⁶ Милонов М. Несчастный поэт // Сын отечества. 1816. № 31. С. 201.

²⁷ Соревнователь. 1819. № 7. С. 75.

²⁸ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 69.

на своей внутренней жизни. Вслед за Шиллером и Жуковским он связывает с «юностью» несколько иной набор коннотативных значений, чем это было унаследовано от XVIII в. традицией: не только «фантазию» («поэзию») и «любовь», а и стремление к «славе», «истине», «счастью». «Знание», о котором упоминают Шиллер и Жуковский, Милонов исключает, и, быть может, не случайно.

Все эти понятия, как мы уже видели, для Жуковского 1812 г. уже не являются абсолютным. В описании утрат он следует за Шиллером довольно точно. Так, утрате любви он посвящает две строки нейтрально-элегического звучания:

И быстро с быстрою весною
Прелестный цвет *Любви* увял.²⁹

«... собственное вдохновение руководило Милоновым, — писал Княжевич, разбирая его перевод, — и если Шиллер, в унынии, двумя меланхолическими стихами изобразил потерю любви, то Милонов в сильных, дышащих пламенем стихах показал, что он в эту минуту чувствовал ее гораздо живее».³⁰

В этом месте переложения Милонова мы находим своего рода элегию в элегии:

С улыбкой ты меня манила,
Любовь, мечта прелестных дней!
Но взорам страстным не открыла
Небесной красоты твоей;
Пора любить проходит тщетно,
Желанье гаснет неприметно,
И одинокая тоска
То ложе горькими слезами
Кропит, что для тебя цветами
Моя украсила рука.

В обманах, в скорби и страданье
Стремлений сердца жар потух,
Лишь благ протекших воспоминанье
Живит мой изнуренный дух...³¹

Этот пассаж характерен, как характерно и то предпочтение, которое Княжевич оказывает Милонову перед Шиллером. Для чувствительного героя неспособность к чувству любви означает деградацию. Отсюда двойственность и неопределенность психологических мотивировок: с одной стороны, кристаллизуется тип «охлажденного» героя, с другой стороны, это охлаждение должно иметь причины за пределами имманентных личностных законов. У Милонова это «обман», «скорбь» и «страданье». Упреки «истощенному Карамзину» основывались именно на том, что он декларировал свое охлаждение: это воспринималось как этика имморалиста и рационалиста прошлого столетия.

Милонов корректирует Шиллера, апеллируя к Шиллеру же, но только раннему, утверждавшему тип «энтузиаста». В этом контексте у него и появляется понятие «опыта» — чрезвычайно важный элемент идейной структуры элегии в целом.

Здесь нужна справка источниковедческого характера, потому что в разных редакциях шиллеровского стихотворения пассажи об «опыте» различны.

«Мечты» Жуковского опираются на вторую редакцию «Идеалов», переработанную Шиллером для издания «Стихотворений» 1800 г. В ней Шиллер пользуется двумя понятиями: «Wahrheit» и «Wirklichkeit», что Жуковский передает словами «Истина», «священная Истина» (с прописной буквы) и «истина унылая» (со строчной буквы). Первая — духовное начало, вторая — эмпирический опыт, действительность, не освященная идеалом. Все это вполне соответствует общей концепции разрыва идеала и действительности, культивируемой Шиллером.

В первой редакции «Идеалов» («Musenalmanach», 1796) она предстает в более развернутом виде. «Настоящее» («die Gegenwart») «грубой рукой» вырывает юношу из его радостного сна, действительность («die Wirklichkeit») ставит границы скованному духу, она опрокидывает создания творческой мысли и разрывает цветы поэзии. То, что было столь прекрасно, столь божественно, отдается в добычу не «истине унылой» (буквально «грубой» — «der rauchen Wirklichkeit»), но «враждебному рассудку» («der feindlichen Vernunft»).

Различие между «разумом» («Vernunft») и «рассудком» («Verstand») лежало в основе философской системы Канта. Но в «Идеалах» «Vernunft» выступает не в кантовском смысле; он скорее означает обыденный, повседневный опыт. Для русских сентименталистов это рациональный антипод «чувствительности», противопоставленный мечтам, воображению, идеалам и поэзии.

Именно эту концепцию мы видели в «Мечте» Батюшкова. Милонов имел дело с первой редакцией «Идеалов» и с разветвленной системой морально-философских понятий. Его трактовка «опыта» чрезвычайно интересна, в ней он далеко отклоняется от своего оригинала:

Вкруг солнца Истины святой
Туман сомнения развился —
И Опыт весть меня явился
Тропой колючей, в тьме густой!³²

Здесь переинтерпретация Шиллера перерастает в прямую мировоззренческую полемику. Для сентиментального сознания личность не может отдаться во власть «опыта», который опустит его ниже уровня «поэтического». Но русский сентименталист и преромантик

²⁹ Там же.

³⁰ Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений... С. 235.

³¹ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 213.

³² Там же. С. 212—213 (восстанавливаем в соответствии с ранними публикациями написание «Опыт», «Истина» с прописных букв, что обозначает аллегорические понятия).

всегда рационалист, и для него существует унаследованная оппозиция «разума» и «страстей». Дидактическое понимание «опыта» оставляет за ним роль корректирующего начала; он умеряет кипение страстей и гарантирует от преступления:

Там, вместо доблести и чести,
Порока лик, рукою мести
Увенчан, в блеске ей предстал.
Там Опыт показал ей строгий
Злодейства страшные дороги: —
Я, их узрев, вострепетал!³³

Все это, понятно, не имеет никаких соответствий у Шиллера, зато находит аналогии у русских поэтов архаистической традиции. Ср. у Ф. П. Львова в «Счастьи жизни»:

Один лишь опыт многотрудный
К неложной истине ведет.³⁴

Или у С. П. Жихарева, периода его связи с «Беседой»:

Совет, примером подтвержденный
И мудрым опытом внушенный,
Ведет кратчайшею стезей
К добру, к блаженству наших дней.³⁵

У самого Милонова, однако, ясно обнаруживается двойственная природа понятия, в котором то одна, то другая сторона выступает в качестве доминирующей. Нечто подобное, как мы помним, происходило с понятием «мечта». По мере того как это последнее приобретало абсолютную этико-эстетическую ценность, «опыт» — второй член антагонистической пары — понижал свое ценностное значение. Этот негативный оттенок понятия окончательно возобладал только в эпигонской лирике 1820—1830-х годов; в 1810-е годы он ощутим, но не слишком явствен. Ср. в послании Милонова «К сестре моей» (1812):

Мечты сокрылися отрадны,
Их строгий опыт отогнал,
Повеял ветер осенний, холодный
И цвет весны моей увял! . . .³⁶

В послании «Тургеневу, в ответ на его письмо» (1813) Жуковский прямо варьирует «Мечты»:

Вдали сиял пленительный призрак —
Нас тайное к нему стремленье мчало,
Но опыт вдруг накиннул покрывало
На нашу даль — и там один лишь мрак. . .

³³ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 213.

³⁴ Чтения в Беседе любителей русского слова. Чтение XV. СПб., 1816. С. 64.

³⁵ Там же. СПб., 1812. Кн. 6. С. 63.

³⁶ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 209 (впервые: Вестник Европы. 1812. № 5).

.....³⁷
Пред опытом умолкло упованье.

Понятие заимствует лицеист Пушкин («К Шишкову», 1816); эпитет «строгий» восходит, вероятно, к Милонову:

Но скрылись от меня парнасские забавы! . .
Не долго был я усыплен,
Не долго снились мне мечтанья Муз и Славы:
Я строгим опытом невольно пробужден.³⁸

Ср. у раннего Баратынского («К Креницыну», 1819):

Где время прежнее, где прежние мечтанья?
И живость детских чувств и сладость упаванья! —
Все холодный опыт истребил.³⁹

В «Мечтах», как мы говорили, лирический субъект Жуковского, утратив идеалы юности, сохранил при себе «Дружбу» и «Труд» (у Шиллера — «Beschäftigung») в качестве гаранта «ясности» и «покоя» души. В целом — за вычетом индивидуальных оттенков в понятиях — это соответствовало шиллеровской концепции, из которой Жуковский убрал заключительный образ вечности. Упоминание о «Дружбе» имело для русского переводчика прямо автобиографическую проекцию:

Ты, Дружба, сердца исцелитель,
Мой добрый гений с юных лет.⁴⁰

Это — отсылка не только к эмоциональному переживанию, но и к мировоззренческой позиции Дружеского литературного общества. Здесь концепция, которая, как мы увидим, складывается одновременно в различных посланиях Жуковского; абрис ее явственно ощутим уже в послании «К Филалету» и в особенности «Тургеневу. . .», где цепь потерь отчасти компенсирована дружбой. Существует афористическая «Надпись к солнечным часам в саду И. И. Дмитриева» (1810), где Жуковский в четырех строках намечает всю концепцию, которую развертывают «Мечты».

И час, и день, и жизнь мелькают быстрой тенью!
Прошла моя весна с минутной красотой;
Прости, любовь! конец мечтам и заблужденью!
Лишь дружба мирная с улыбкой предо мной!⁴¹

³⁷ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. Соображения о функции понятия «опыт» (к сожалению, вне всякой соотнесенности с традицией) см.: Бабко В. А. Становление и сущность символических образов, обозначенных словом «опыт», в посланиях Жуковского «Тургеневу. . .» и Баратынского «К Креницыну» // Сборник аспирантских работ. Гуманитарные науки. Литературоведение. Педагогика. (Казанск. гос. унив.). Казань, 1975. С. 9—10.

³⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 1. С. 233.

³⁹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 46.

⁴⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 70.

⁴¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 1. С. 91—92.

Жуковский, таким образом, согласовал свое собственное мироощущение с шиллеровским текстом. У Милонова концовка «Идеалов» вызвала резкое неприятие. Княжевич вспоминал, что он упрекал ее за «немецкую расчетливость». Определение относилось, конечно, к «Beschäftigung». Свою переработку Милонов венчает апологией дружбы и поэзии.

«Нарушив однажды порядок подлинника», продолжает Княжевич, Милонов должен был и далее «наблюдать *свою* связь, и, неистощимый в выражениях дружбы, о которой не мог говорить без восторга, он и здесь расплодил свои о ней мысли, и здесь не мог удержаться порыва пылких чувств своих».⁴²

Дело было, конечно, не в личных, а в эстетических пристрастиях. Дружба и «наслаждения чистых Муз» аксиологически выше «труда», «занятия». Эта идея будет затем воспринята и многократно повторена массовой лирикой.

Сентиментальная и преромантическая традиция создавала типовую форму элегии, которая в дальнейшем получит название «унылой». В ней сохранялась шиллеровская модель элегической биографии, внутренней, лишенной событийного начала, — общий абрис душевной эволюции, переданной через опосредующие морально-философские категории, обычно приобретающие форму поэтической аллегии. Индивидуальный же характер биографии утрачивался — вернее, поглощался типовым, причем соотношенным с некоей идеальной аксиологической шкалой. Утрата юности в такой элегии — несчастье и едва ли не деградация, что решительно противоречило и Шиллеру, и Жуковскому. Так, В. Л. Пушкин в своей «Элегии» 1816 г. («Летят, как вихрь, веселый годы...») создает один из ранних вариантов элегии подобного типа, сохраняя константы лирического сюжета и даже устойчивые формулы:

Где вы, дни радости, восторгов, упоенья?
Сокрылись... и мечты вы унесли с собой...⁴³

Вслед за мечтами «закон могущия природы» уносит поэзию и любовь, оставляя в утешение дружбу. Итак, рисунок почти тот же, что и у Милонова, для которого поэзия, впрочем, оставалась непреходящей ценностью. Но, вероятно, наиболее выразительный пример подобного рода элегической дедукции дает нам творчество Василия Ивановича Козлова (1793—1825), очень характерного представителя поздней генерации московских сентименталистов «немецкой» ориентации, уже тронутого романтическими веяниями. В 1809—1811 гг. он активный сотрудник «Аглаи» П. И. Шаликова, «Журнала драматического» М. Н. Макарова, «Друга юношества» М. И. Невзорова; он печатает здесь басни, послания, элегии, стихи на случай и переводы. В 1814 г. он переезжает в Петербург, где становится ближайшим сотрудником издателей «Русского инва-

лида» — П. П. Пезаровиуса, а позднее Воейкова. Козлов владел тремя языками и был широко осведомлен в западных литературах, в особенности в поэзии немецких сентименталистов и преромантиков; он переводил Гете, Гердера, Э. Клейста и хорошо знал творчество Шиллера; ему была известна и новейшая романтическая поэзия и теория; так, он был едва ли не самым преданным и последовательным пропагандистом Ф. и А. Шлегелей среди русских литераторов 1810—1820-х годов.⁴⁴ К Жуковскому (как и к Батюшкову) он относился почти восторженно; впрочем, с этим же восторгом он говорил и о И. И. Дмитриеве, и о В. Л. Пушкине. В собственных стихах он оставался правоверным сентименталистом. Реальная его биография могла бы стать основой весьма драматичного лирического сюжета: сын состоятельного купца, давшего ему прекрасное образование, он после разорения семьи в 1812 г. был выброшен из патриархального семейного гнезда в социальный водоворот столицы, где положение его стало мучительно двусмысленным: купец-интеллигент в столичном светском обществе, к которому тянулся, полунищий журнальный поденщик, несчастливый поклонник титулованных наследниц, испытывавший на себе сословное высокомерие, — он естественно оказывается во власти элегических настроений.

В стихах Козлова, однако, мы не найдем почти ничего от его индивидуальной судьбы. В письме к П. И. Шаликову от 27 марта 1814 г. он описывает нищенскую обстановку своего жилища; вынужденный тратить последнее, чтобы иметь возможность появляться на светских балах, он являет собой «картину бедного поэта».⁴⁵ Это отсылка к элегической традиции — прежде всего к «Бедному поэту» Н. Жильбера, о котором нам придется еще говорить; уже в письме он проецирует свою биографию на элегическую модель. Воспоминания детства сублимируются у него в мир «мечты», с неизменными атрибутами — поэзией, фантазией и рыцарской любовью («Мечтатель», 1819); утрата мечты и любви есть постоянный предмет его элегических сожалений; в отличие от В. Л. Пушкина и Милонова он готов сожалеть и об утрате дружбы («Сонет» («Как молнии минутные блистанья»), 1824). В 1824 г. он пишет Шаликову: «Занятие — разумеется, умственное — требует некоторой свободы духа, которую не всегда можно себе дать. Воображение угасает с годами; чувствительность сердца охлаждается горестными опытами; гений поэзии отлетает при недостатке вдохновения. Вот мой жребий; чувствую влияние лет на все, что я теперь пишу, предпринимаю или думаю: цветы *фантазии* блекнут и исчезают, когда наступит осень жизни; и если вспомню, как проводил я свою весну, как протекло мое лето... признаюсь, что не могу тогда воздержаться от слез».⁴⁶ Интроспекция отливается в элегические формулы: система

⁴⁴ См. об этом: Вацуро В. Э. Русский сонет 1820-х годов и европейская романтическая традиция // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985. С. 89—94.

⁴⁵ Дамский журнал. 1829. № 37. С. 170.

⁴⁶ Там же. 1831. № 2. С. 30—31.

⁴² Кн—ч [Княжевич] В. Разбор двух стихотворений... С. 238.

⁴³ Пушкин В. Л. Соч. СПб., 1895. С. 85—86 (впервые: Труды Общества любителей русской словесности. 1826. Ч. 5).

опорных психологических понятий предстает словно заимствованной из Шиллера и Жуковского, с тою разницей, что самоанализ ведется с позиций юношеского «энтузиазма». Совершенно естественно, что эта концепция организует и поэтический текст. Так, в элегии Козлова «Вечерняя прогулка» (1823) читаем:

Теперь душа моя увяла —
И меркнет неба ясный свет;
Не для меня весна цветет:
Мне осень ранняя настала!
Приятные часы вечерней тишины
Не возбудят во мне угасшие мечтанья;
Счастливой юности прошли златые сны,
Исчезли все очарованья!..

«Рассудок холодный», утвердивший свою власть над сердцем, лишает мечтателя «пагубной, но сладостной отрады» любовных иллюзий:

Часы счастливого забвенья
Невозвратно протекли;
Фантазию, любовь, дар сладкий песнопенья —
Все, все с собою увлекли...⁴⁷

Именно такая «унылая элегия», с небольшими индивидуальными вариациями, будет доминировать в массовой поэзии еще в 1820-е годы.

Между тем основатель «унылой элегии» в ее русском варианте — Жуковский — уже к концу 1810-х годов далеко отходит от созданного им самим образца. Элегия Шиллера отвечала только одному направлению его духовных исканий, именно морально-философскому; он усваивает ее язык, язык философской аллегии, но в художественном его сознании уже прочно отложились и принципы преромантической, суггестивной поэтики «Сельского кладбища», с ее образным строем. В 1806 г., почти одновременно с первыми набросками перевода «Идеалов», он пишет довольно симптоматичное стихотворение «Монах», где ощущаются тенденции, получившие затем развитие в его творчестве:

Там, где бьет источник чистый
В берег светлою волной,
Там, под рощей тенистой,
С томной, томною душой
Я грустил уединенный,
Там прекрасную узрел!
Призрак милый, но мгновенный,
Чуть блеснул и улетел.
Вслед за ним душа умчалась!
С той поры прости покой!⁴⁸

В этом отрывке узнаваема элегическая топка — суггестирующая пейзажная экспозиция, уже разработанная в «Сельском кладбище». Но она изменила свое качество, функцию и удельный вес в системе художественного целого.

Это был пейзаж не элегии, а идиллии.

Как и ранее, Жуковский двигался в русле эволюции европейской лирики, но уже не английской, а немецкой. Х.-Б. Хардер предположил, что отправной точкой для «Монаха» был романс «Юноша у ручья» («Der Jungling am Bache», 1803) — то самое стихотворение, которое потом Жуковский перевел как «Жалобу». На это как будто указывают метрика и близость начальных строк и общей сюжетной ситуации: лирический герой тоскует по возлюбленной, которая «близка и далека»; он простирает руки вслед за милой тенью («nach dem theuren Schattenbild»), но не может ее удержать, и сердце его лишено покоя («bleibt ungestillt»).⁴⁹ Все это, действительно, довольно близко, и, возможно, что «Монах» есть свободная переработка шиллеровских мотивов.

Нам важно, однако, что мотивы эти не принадлежат индивидуально Шиллеру: они характерны для всей немецкой преромантической и сентиментальной поэзии XVIII в. Самая экспозиция «Монаха» — традиционное «приятное место», «locus amoenus», предопределяющее во многом развитие лирической темы.

В своем исследовании поэтики русского романтизма Ю. В. Манн предложил понятие «идеального ландшафта» сентиментальной элегии. Он опирался при этом на известное исследование Э. Курциуса, прослеживавшее, в частности, судьбу этого ландшафта («locus amoenus», «Lustort») в европейских литературах, начиная с античности.⁵⁰

Это бегло высказанное соображение весьма плодотворно и заслуживает развития. Уже у Вергилия и Феокрита определились типовые пейзажи пасторальной поэзии; как минимум, замечает Э. Курциус, они включают дерево (или группу деревьев), луг, ключ или ручей; довольно обычные атрибуты — птичье пение и цветы, а также (в наиболее детализированных описаниях) веющий ветерок. Отдельно Курциус рассматривает мотив «рощи», также в своем идеальном варианте встречающийся уже у римских поэтов.⁵¹

Этот идиллический топос получает широкое распространение в немецкой сентиментальной и преромантической литературе. Уже у Эвальда фон Клейста (1715—1759), хорошо известного русским поэтам XVIII в. (его внимательно читал и Жуковский), мы встречаем идиллию «Призрак» («Das Gespenst»), где обозначаются типовые черты такой пейзажной экспозиции. Это «вечерний» пейзаж (как и в «кладбищенской» поэзии), с заходящим солнцем, рощей, журча-

⁴⁹ Harder H.-B. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789—1814). Berlin; Zürich, 1969. S. 173—174.

⁵⁰ См.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 143.

⁵¹ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern; München, 1973. S. 201—202.

⁴⁷ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 94—95.

⁴⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. Т. 1. С. 48.

нием ручья и соловьиными трелями; на лоне этой идиллической природы на героя нисходит сон и ему является видение возлюбленной. В стихах Х. А. Тидге «Vergiß mein nicht. (An Arminia)» (1790), переведенных Жуковским в 1811 г. («Песня» («О милый друг, теперь с тобою радость. . .»)), в опущенных в переводе строках образ возлюбленной «в светлом, белом покрове» подобно небесному видению («gleich einer Himmlichen») сияет герою сквозь земную тьму. И. П. Галюн разыскал у немецких поэтов начала XIX в. довольно близкие аналогии и параллели дескриптивным описаниям Жуковского.⁵² Так, он указывал на стихи «Хлоя к Аминту» («Chloe an Amyntas», 1802) И. фон Гернинга с признанием: «И на лоне природы, на высотах или в долинах, в тени цветущей рощи, у журчащего ручья, среди аромата цветов, обвеваемый мягкими западными ветрами, в песнях Филомелы я слышу и чувствую только тебя». Исследователь полагал, что именно эти строки отразились в послании Жуковского «К Батюшкову» (1812):

Заря ли угасает,
Летит ли ветерок
От дремлющих рощи
Или покровом ночи
Одеянный поток
В водах являет тени
Недвижных берегов,
И тихих рощей сени,
И длинный ряд холмов,
Она перед тобою. . .⁵³

Между тем и у Гернинга мотивы эти совершенно внеиндивидуальны: они многократно повторяются в немецкой лирике конца XVIII — начала XIX в. Так, в «Видении» («Die Erscheinung») графа Ф. Л. фон Штольберга (1750—1819) герой мечтает о своей возлюбленной; овеваемый западным ветерком, в ароматах цветов, под песнь соловья, он погружается в сон и ему является с улыбкой небесное видение, подобное закатным отблескам в волнах ручья. Этот пейзаж повторяется и в «Вечерней песне девушки» («Abendlied eines Mädchens») того же Штольберга: здесь упоминаются и вечерний ветерок, проносющийся над холмом и долиной, и соловьиное пение, и вечерняя звезда, отраженная в источнике.⁵⁴ Составляющие элементы пейзажного описания почти не варьируются.

В стихах Л. И. Х. Гельти (1748—1783), одного из самых значительных лириков «геттингенского союза поэтов», друга Штольберга и Фосса, подобные дескриптивные фрагменты возникают

⁵² См.: Галюн Ив. К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. Киев, 1916. С. 1—6. Ср.: Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe. Bd 135. Lyriker der klassischen Periode. Stuttgart, [s. a.]. Th. 3. S. 231—232.

⁵³ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 175.

⁵⁴ Neue Miniatur-Bibliothek der deutschen Classiker. Eine Anthologie in 150 Bänden. Philadelphia, 1841. Bd 103. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. S. 70—72.

особенно часто, и в них очевидна идиллическая природа. Так, в «Сельской жизни» («Das Landleben», 1771) воспевается удаление из города на лоно природы, туда, где шелест деревьев и журчание ручья среди цветов; стихотворению предпослан эпиграф из Вергилия. «Ручей» («Der Bach», 1774) прямо отсылает читателя к «Бандузскому ключу» Горация (Carmina, III, 13), чрезвычайно популярному и у русских поэтов. В «Занятиях» («Die Beschäftigungen der Menschen», 1775) человеку света и двора и кабинетному ученому, громоздющему книги на книги, противопоставлен сам поэт — любитель уединения, которого влекут к себе лес, бегущий через луг, ручей, утренняя и вечерняя песнь соловья, наконец, являющийся ему во сне улыбающийся образ возлюбленной, в присутствии которого он чувствует себя земным богом. Этот образ, который мы имели случай заметить и в набросках «Монаха», и в послании к Батюшкову, проходит через целый ряд стихотворений Гельти. Так, в «Сновидении» («Das Traumbild», 1771) ангелоподобная дева, которую поэт искал и не мог найти, предстает перед ним в легком пастушеском одеянии, когда он засыпает в саду.⁵⁵ И экспозиция, и мотив, и образ имеют явно типовой характер.

В творчестве Жуковского нет следов специального интереса к этому поэту, и об индивидуальном воздействии не может идти речь. Перед нами очередной случай типологического схождения, имеющего, однако, свои генетические корни. Во всяком случае, когда И. Галюн указывал на «Гимны к ночи» Новалиса как на вероятный источник «Привидения» (1823) Жуковского, он не учитывал, что процитированное им место из III гимна опирается на типовые мотивы и находится в том же отношении к поэзии Жуковского, что и приведенные им же самим и дополненные здесь примеры из поэтов доромантического периода. И «вечерние гаснущие лучи» в экспозиции, и «одежда белая, как туман» представшего видения, и исчезновение его — все это в изобилии встречается за пределами «Гимнов к ночи». Заметим, что «видение» вообще один из характерных мотивов европейского пейзажа; так, у А. Попа сад — «постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений».⁵⁶ К 1823 г., когда пишется «Привидение», эти темы уже распространились и в русской поэзии, — настолько, что сделались предметом полемики.

Если говорить об индивидуальном воздействии немецкой поэзии на Жуковского, то здесь прежде всего приходится называть имя Шиллера. Если же речь заходит о поэтической индивидуальности, которая стала как бы посредником между Жуковским и немецкой лирической традицией XVIII в., взяв на себя функции ее представителя, нам придется вспомнить Фридриха фон Маттисона (1761—1831).

⁵⁵ Hölty L. H. Chr. Gedichte. Besorgt durch seine Freunde F. L. Grafen zu Stolberg und I. H. Voss. Carlsruhe, 1814. S. 116. Ср.: Hölty L. Chr. H. Werke und Briefe. Berlin; Weimar, 1966.

⁵⁶ См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 256.

Этот поэт действительно оказал воздействие на творчество Жуковского и сыграл в истории русской лирики некоторую роль, — к сожалению, почти не исследованную. Маттисон был одним из наиболее заметных немецких элегиков сентиментального направления; отвергнутый романтиками, он был высоко оценен Шиллером, посвятившим его творчеству одну из очень важных своих теоретических статей («О стихотворениях Маттисона», 1794). Для Шиллера Маттисон — поэт природы, и его творчество дает основание для рассуждения о возможностях и пределах пейзажной лирики в целом. В русской литературе имя Маттисона стало известно еще до этой статьи: в 1790 г. Карамзин, проезжая через Лион, посетил жившего там Маттисона, о творчестве которого уже был наслышан; Маттисон читал ему свои новые стихи и за несколько дней общения сумел привязаться к своему гостю, оставившему ему запись в альбоме; при расставании он подарил Карамзину свои сочинения. Со своей стороны, Карамзин находил в его поэзии «нежную кротость, живые чувства, чистоту языка».⁵⁷ В сентябре 1827 г. А. И. Тургенев нанес визит Маттисону, жившему в это время в Штутгарте; они разговаривали о Карамзине, и Тургенев сделал свою запись в альбоме престарелого поэта; этой записью были строки из «Элегии» Андрея Тургенева: «И в самых горестях нас могут утешать Воспоминания минувших дней блаженных». Тургенев говорил Маттисону и о Жуковском — его русском переводчике; он прочел ему перевод «Элизиума», и Маттисон «восхищался гармонией языка».⁵⁸

В библиотеке Жуковского был экземпляр цюрихского собрания стихотворений Маттисона 1802 г. с его пометками,⁵⁹ датировать которые, впрочем, затруднительно.

В своем индивидуальном развитии Маттисон и Жуковский прошли одну общую стадию. Подобно Жуковскому, немецкий поэт испытал влияние Грея, и его «Элегия, написанная на развалинах старого замка» («Elegie in der Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben», 1787) создавалась под воздействием «Сельского кладбища», с прямыми текстуальными перекличками, в частности в экспозиции. Но в отличие от Жуковского Маттисон приступил к своей элегии уже полностью сложившимся поэтом, и творческие импульсы от элегии Грея наложились на несколько иную традицию. Начиная же Маттисон как поэтический ученик Клопштока и Гельти, и последний подсказал ему модели не только анакреонтической, но и пейзажной лирики; позднее, в швейцарский период (после 1787 г.), в творчестве Маттисона все яснее проступают черты почитателя Бонне и Руссо, а также непосредственные впечатления от швейцарских ландшафтов. Исследователи находят в его пейзажной

лирике как концепции «романтического пейзажа» в понимании Руссо, так и очень сильный идиллический элемент; этот последний обнаруживает себя и за пределами собственно идиллии. В первый период творчества (1778—1787), когда влияние Гельти было особенно сильным, Маттисон культивирует «весенние мотивы», где опорными образами пейзажных миниатюр оказываются роца (нередко «дубовая роца»), источник в скале, дерево в цвету, зеленющий луг, одетый цветами холм, вечерняя звезда на кромке пурпурных облаков («Der Frühlingsabend»). Эти элементы повторяются в «Вечере» («Der Abend»): последний луч солнца окрашивает пурпуром пихтовый холм, зеркало ручья отражает вечернюю звезду. В «Желании» («Sehnsucht») вечерний ветерок обвеивает цветы на холме и роцу; в водах озера отражаются облака. Легко заметить, что все эти детали литературного пейзажа есть в цитированных выше строчках Жуковского и что все они унаследованы Маттисоном от своих предшественников. Унаследовано и другое — вызываемый воображением облик возлюбленной. Он видится поэту в серебряной пене водопада («Erscheinung am Rheinfalle», 1787—1793), в играющем потоке, в альпийских снегах и в звездном небе («Adelaide»). К многочисленным подобным стихам примыкает стихотворение «Песня издалика» («Lied aus der Ferne», 1792—1793),⁶⁰ в которой И. Галюн видел перекличку с «Эоловой арфой» Жуковского: в последних вечерних лучах перед возлюбленной пронесится ласковый образ — это дух друга, обещающий радость и мир.⁶¹ Наблюдение это очень правдоподобно, потому что именно в годы создания «Эоловой арфы» Жуковский усиленно читает Маттисона. В 1812 г. он переводит «Элизиум».

В основе мифологических сцен «Элизиума» лежит идиллический топос — тот же, что и в других стихах Маттисона. Жуковский его сохраняет. И в подлиннике, и в переводе присутствуют роза, журчащий источник, покрытые цветами луга и холмы, пурпурное утреннее освещение, лунный свет, отражающиеся в водах звезды, легкий ветерок. Этим почти исчерпывается репертуар пейзажных деталей, характерных для лирики Маттисона.

Вместе с тем «Элизиум» представляет нам важнейший сдвиг пейзажной семантики. Анализируя поэзию Маттисона как образец одушевленного пейзажа, «символической формы», Шиллер с полным основанием обращал внимание именно на это стихотворение: «Кто способен на такую фантазию, как его „Элизиум“, тот доказал свое право считаться посвященным в глубочайшие тайны поэтического искусства и апостолом истинной красоты».⁶²

«Элизиум» — миф, причем не пересказанный, а свободно вос-

⁵⁷ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 200, 211.

⁵⁸ Письма Александра Ивановича Тургенева к Николаю Ивановичу Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 146—147. Ср. упоминания о Маттисоне в дневниках А. И. Тургенева за 1826 г.: Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1846 гг.). М.; Л., 1964. С. 43, 290.

⁵⁹ См.: Лобанов В. В. Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Томск, 1981. С. 391 (№ 2808).

⁶⁰ См.: Krebs W. Friedrich von Matthisson (1761—1831). Ein Beitrag zur Geistes- und Literaturgeschichte des ausgehenden 18 und beginnenden 19 Jahrhunderts. Berlin, 1912. S. 18—19, 136 ff.; Matthisson F., von. Gedichte. Wien, 1816. Th. 1. S. 54, 29, 64.

⁶¹ Галюн Ив. К вопросу о литературных влияниях в поэзии В. А. Жуковского. С. 8.

⁶² Шиллер И.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 669.

созданный по античным сюжетным мотивам. Как известно, греческая мифология ранними романтиками, в частности Шеллингом, рассматривалась как образец символического искусства, т. е. такого, где осуществлен синтез «общего» и «особенного», предстающих в абсолютном единстве.⁶³ Шеллинг настаивал на том, что аллегорическое толкование (при котором особенное только обозначает общее) решительно противопоставлено мифу. Ф. Шлегель в «Речи о мифологии» (1800) обосновывал новую мифологию, соединяющую чувственность античности с духовностью христианства.⁶⁴

Уже сложившаяся романтическая школа не нуждалась в творческом опыте Маттисона ни для своих теорий, ни для своей художественной практики. Напротив, она должна была преодолевать и отвергать своих предшественников, как профанирующих идею. Так произошло с Маттисоном. Ф. Шлегель считал его «в высшей степени тривиальным». Братья Шлегели были, вероятно, самыми непримиримыми противниками его поэзии, и, по-видимому, Август Шлегель метил именно в него, когда упрекал его последователей в том, что они тяготеют к двум крайностям литературного пейзажа: то к чрезвычайной определенности, при которой читатель должен иметь под руками географическую карту, то к «самой неопределенной всеобщности».⁶⁵ Но как раз этот эклектизм и делал лирику Маттисона своего рода строительным материалом для не оформившихся еще эстетических систем, которые, по перефразированному Пушкиным выражению Мольера, «брали свое везде, где его находили».

Первое обращение Жуковского к Маттисону было связано не с «Элизиумом». По-видимому, в 1809 г. он переводит «Граций» («Die Grazien», 1790) — стихотворение, резко отличное от «Элизиума» и по содержанию, и по поэтике и связанное с ним только общностью античной темы. Перевод был назван «К Филону» и появился в печати в 1813 г. Эта горацянская ода с имитацией античной метрики — наследие анакреонтической лирики, с характерной для нее апологией земных радостей — вина, любви и поэзии.

К 1810 г. в русской поэзии существует уже стихотворение, соотносящееся с «Элизиумом» Маттисона — Жуковского. Это упомянутый уже нами «Элизий» Батюшкова.

Римские поэты — Вергилий и Гораций — черпали свое представление об Элизии у греков. В «Одиссее» Гомера (IV, 563 и след.) есть описание посмертной обители блаженных, где люди живут без труда, где нет ни снега, ни дождя, ни бурь, и вечно веет зефир с океана. У Гесиода, у Пиндара во 2-й олимпийской оде острова блаженных понимаются как царство Кроноса, где живут любимцы богов и породнившиеся с ними смертные. В поздние эпохи Элизий рассматривается как часть подземного мира. Так описывает его Гораций (Carmina, II, 13); он говорит о суровом царстве Прозер-

пины и о крае блаженных, где живут поэты — Алкей и Сафо, пению которых внимают Эвмениды, Цербер и Прометей.

Именно в таком виде картина Элизия попала в «легкую поэзию». Так, Шолье в послании «Маркизу Лафару, который потребовал мой портрет, в 1703» упоминает о том, что готовится присоединиться к Катутлу и Вергилию и на вечнозеленых берегах рассказать о прелестных стихах своего адресата; упоминает он об Элизии и в других стихах. Все это, однако, не более чем галантное иносказание.

Батюшков читал описание Элизия в III элегии 1-й книги Тибулла; эту элегию он несколько позднее перевел сам. Картина блаженной посмертной обители влюбленных, где

вечный май меж рощей и полей,
Где расцветает нарцисс и киннамон лозы,
И воздух напоен благоуханьем розы;

где «слышно пение птиц и шум бьющих вод» и подобно «легким привиденьям» мелькают среди деревьев хоробы юношей и дев, носящих миртовый венок,⁶⁶ восходит к подлиннику. Батюшков сохраняет и контраст между описаниями Элизия и мрачного айда, куда будут ввергнуты те, кто помешал счастливой любви.

Здесь Батюшков словно идет навстречу немецким эстетикам середины века. Проблема восприятия смерти древними занимала Гердера и Винкельмана; Лессинг посвятил ей специальный этюд «Как древние изображали смерть» (1769). Лессинг писал об эстетизации смерти в аллегорических изображениях — своего рода компенсации ужаса перед смертью, который он находил в сочинениях Горация.⁶⁷ От Винкельмана отправлялся Шиллер; образ смерти — прекрасного юноши с опрокинутым факелом — попал в его стихотворение «Боги Греции» (1788) и некоторые другие; к 1781 г. относится и его «Элизиум». Это произведение было связано с традицией немецкой анакреонтики и в то же время содержало интерпретацию античного мифа.⁶⁸ Элизий Шиллера — это идеальный вариант земного бытия, проецированного в вечность, торжество Любви и Радости в том философском понимании, какое было свойственно ранней лирике Шиллера и вовсе не свойственно античным представлениям.⁶⁹ Но прямых связей с шиллеровским текстом у Батюшкова нет, и самое отношение к Шиллеру у него в это время более чем прохладное.⁷⁰ Содержание батюшковского «мифа» также, конечно, не шиллеровское. Однако оно соприкасается с немецкой

⁶⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 166.

⁶⁷ Lessing Werke. In 6 Bd. Hrsg. von G. Fricke. Leipzig, [s. a.]. Bd 4. S. 204.

⁶⁸ Ср.: Schiller. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Berlin; Weimar, 1980. T. 1. Gedichte. S. 399; Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 141; М.; Л., 1950. Т. 8. С. 292.

⁶⁹ Wiese B., von. Friedrich Schiller. S. 122 ff.

⁷⁰ См. письмо к Н. И. Гнедичу от 19 марта 1807 г.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 68. Только в 1813 г. он пишет Гнедичу, что «примирялся с Шиллером» (в обоих случаях речь идет о его драматическом творчестве, см.: Там же. С. 262).

⁶³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 106.

⁶⁴ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 284—285.

⁶⁵ Krebs W. Friedrich von Matthisson. S. 184.

преромантической традицией, вероятнее всего, не прямо, а через посредника.

Здесь мы вступаем в область загадок. История батюшковского «Элизия» нам неизвестна; автограф его не сохранился. Он был в руках издателей сочинений Батюшкова 1834 г., которые озаглавили его «Отрывок из элегии» и сделали помету: «Начало сей пиесы не отыскано». «Элизий» значится в списке произведений Батюшкова, составленном в 1810 г. Больше мы ничего не знаем.⁷¹

«Элизий» обнаруживает текстуальную близость к «Веселому часу» (ср. автореминисценцию: «Съедини уста с устами, Душу в пламени излей») и к «Элегии из Тибулла»; к последней восходит как раз описание Элизия, куда Амур ведет любовника «таинственной стезей» среди цветущих полей и где юные девы ведут хоровод. Это загробный мир блаженства,

где все тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови,
Где, любуясь пляской граций,
Нимф, сплетенных в хоровод,
С Делией своей Гораций
Гимны радости поет.⁷²

Упоминание о Горации в Элизии восходит в конечном счете к подлинному тексту, но пропущено сквозь призму «легкой поэзии». Все это не удивительно; трудно объяснимы точки соприкосновения с «Элизиумом» Жуковского — его переводом из Маттисона, относящимся к 1812 г. Дело не только в общности темы и даже не только в стремлении создать поэтическую мифологию, хотя и на иных основах; дело еще и в том, что в «Элизии» мы находим построенный на близких структурных основах идиллический топос — перечисление опорных элементов идеального ландшафта или социума, складывающегося в период с наречиями «где» и «там» в качестве анафоры. Ср. у Жуковского:

Роща, где податель мира,
Добрый Гений смерти спит,
Где румяный блеск эфира
С тенью зыбких сеней слит,
Где источника журчанье,
Как далекий отзыв лир,
Где печаль, забыв роптанье,
Обретает сладкий мир...⁷³

⁷¹ Идентификация «Отрывка из элегии» с «Элизиумом» произведена Н. В. Фридманом по содержанию; ему же принадлежит и датировка (см.: Фридман Н. В. Новые тексты К. Н. Батюшкова // Известия Отделения литературы и языка АН СССР. 1955. Т. 14, вып. 4. С. 369; см. также его примечания в кн.: Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 260; более полная публикация «Разных замечаний» в кн.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 17—30).

⁷² Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 116.

⁷³ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 71.

Именно такие конструкции, чаще всего в функции экспозиции, мы встречаем в русской поэзии в последующее, пушкинское время. В сущности, пушкинский «Талисман» (1827) начинается тем же идиллическим топосом:

Там, где море вечно плещет
На пустынные скалы,
Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы...⁷⁴

Он образует поэтический период, завершающийся кадансом: «Там волшебница, ласкаясь, Мне вручила талисман». Заметим и метрическую изоморфность: стихи написаны четырехстопным хореем. Метрика, конечно, могла быть подсказана подлинником, как и начальные синтаксические конструкции. Но далее дело осложняется. В описании пути в Элизий вариации мотивов элегии Тибулла и «Элизиума» Маттисона начинают сближаться стилистически. Ср.:

И когда тропой безвестной
Долу, к тихим берегам,
Сам он, бог любви прелестной,
Проведет нас по цветам...⁷⁵

Это Батюшков. У Жуковского — Маттисона:

Полетела в тихом свете,
С обновленною красой,
В дол туманный, к тайной Лете;
Мнилось, легкою рукой
Гений влек ее незримый;
Видит мирные луга;
Видит Летою кропимы
Очарованны берега.⁷⁶

Здесь можно предположить не только типологическую, но и прямо текстуальную связь. «Тихие берега», «под тенью миртов зыбкой», в батюшковском «Элизии» принадлежат не анакреонтической, а преромантической традиции; это след поэтики Жуковского: «с тенью зыбких сеней слит», «мирты с зыбкими листьями».

В одном случае Батюшков ближе к подлиннику, нежели к переводу Жуковского: у Маттисона упоминаются покрытые цветами луга и берега Леты («Rosenwegen», «des Ufers Blumenrand»). Но ни «зыбких сеней», ни «зыбких листов» мирта в немецком подлиннике нет.

Были ли эти соприкосновения результатом тесных контактов с Жуковским, завязавшихся в начале 1810 г.? Читал ли в это время Батюшков Маттисона? Наконец, корректна ли авторская дата «Элизиума», и если да, то не был ли знаком Жуковский

⁷⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1948. Т. III. С. 83.

⁷⁵ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 116.

⁷⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 71.

с элегией Батюшкова к моменту создания своего перевода? На все эти вопросы у нас нет удовлетворительного ответа. Мы можем утверждать только, что и на этот раз поиски обоих поэтов шли в одном направлении, хотя здесь конечные результаты были различны. «Миф» Батюшкова содержит элементы преромантической концепции древнего мировоззрения и был одним из первых шагов к антологической лирике; «миф» Жуковского открывал пути символическому языку.

Стихотворения Жуковского и Батюшкова, объединенные общностью темы, содержали две принципиально разные мифологемы. Как показал Ц. С. Вольпе, в переводе-интерпретации Жуковского заключены идеи, полученные от самостоятельного изучения русским поэтом мифов, связанных с культом Дианы, — прежде всего идеи нового рождения души. В соответствии с ними Жуковский меняет последнюю строфу, проясняя общую концепцию преображения (прежде всего эстетического) души — Психеи.⁷⁷ Все это еще более сближало текст Жуковского с романтическим в трактовке мифа. В первой же строфе он вводит образ «подателя мира», «доброты гения смерти», может быть, навеянный «посланием к женщинам» Карамзина («...с миром Нас гений тихой смерти ждет!»).⁷⁸ Этот образ остался в поэтической традиции; в 1820-е годы П. П. Шкляревский, талантливый, рано умерший поэт, особенно интересовавшийся доромантической немецкой поэзией (он переводил и Гете, и Шиллера), вставляет в свой перевод «Детства» («Die Kindheit», 1787) Маттисона пассаж, отсутствующий в оригинале:

Сколь прекрасен в белой
Ризе и венке,
С розой облетелой,
С лилией в руке,
Мирный смерти гений,
Детства милый брат,
Чистых наслаждений
Красящий закат!⁷⁹

Это, конечно, развитие строк Жуковского, хотя в других стихах Маттисона можно найти близкие общие идеи. В фокус внимания русских литераторов попадает то, что предвосхищает романтические концепции. У романтиков, в частности Новалиса, по выражению Н. Я. Берковского, «привычному образу смерти» «насилственно придается положительная ценность».⁸⁰ В этом перемещении ценностных акцентов сказывалась «христианизация» языческой античной культуры, очень свойственная романтизму. Смерть рассматривается как избавление от жизненных страданий, преддверие будущих загробных благ. Это представление зарождается уже в пределах

доромантической культуры; у романтиков оно только приобретает значение доминанты. Как мы упоминали, оно есть у Маттисона. Так, в «Гробнице» (1794) надгробный камень скрывает прах двух друзей; над их могилой нежно, подобно золотой арфе, веет майский ветерок, их сотканые из света образы («Lichtgebilde») встают пред путником, надеждой предвещая ему блаженство, и указывают путь к Элизию.⁸¹ В «Элегии к смерти» («Elegie an den Tod», 1787) смерть предстает лирическому субъекту в виде ангелоподобного юноши, возносящего дух в вечно цветущие поля, где слышатся не стенания, а нежные звуки ангельских арф.⁸²

Легко заметить, что это представление о смерти отнюдь не совпадает с той чувственно-гедонистической концепцией, какая развернута в «Элизии» Батюшкова, — более того, прямо ей противоречит. Жуковский привносит его в «Элизиум» в соответствии с духом сентиментально-меланхолической поэзии Маттисона и еще раз отчасти проясняет, а отчасти видоизменяет содержание нового поэтического мифа. Концепция «преображения» теперь распространяется и на миф. В ее свете получают расширительное значение все отдельные образы и мотивы, в том числе и такие, которые у Маттисона отсутствовали или не были семантически маркированы. Так, в шестой строфе появляется строка: «Спят на розах мотыльки». Этой детали у Маттисона нет, между тем у Жуковского в ближайшие же годы «мотылек» получит дополнительные метафорические смыслы. Еще в «Песне» («Роза, весенний цвет», 1808) мотылек — метафора «влюбленного»; в другой «Песне» («Счастлив тот, кому забавы», 1808 или 1809) — непостоянного влюбленного. Изменение смысла происходит в романсе «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу» (1813). Оригинал — «Le Papillon» Ксавье де Местра — типичный сентиментальный романс, без всяких следов символического подтекста; Жуковский же вводит в него формулы «эфирный посетитель», «призрак-обольститель», уже становящиеся опорными в его эстетической концепции. Через десять лет, в «Мотыльке и цветах», «мотылек» прямо будет расшифровываться как «бес-смертья вестник». В оригинальном стихотворении реализуется окончательно цепь дополнительных смыслов и ассоциаций, прикрепленная к образу, изначально ее вовсе не предполагавшему.

В пределах мифа начинается формирование символического языка поэзии Жуковского.

О поэтических символах у Жуковского исследователи говорят обычно как о чем-то общеизвестном и как бы само собой разумеющемся, между тем самое наличие их в его поэзии отнюдь не само-

⁷⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 374—375. Ср.: Мелегинский Е. М. Поэтика мифа. С. 17—21 и след.

⁷⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 174.

⁷⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 486.

⁸⁰ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 199—201.

⁸¹ Mattisson F., von. Gedichte. Hrsg. von G. Bölsing. Tübingen, 1912. Bd 1. S. 238. Ср. русские переводы: Дмитриев М. Гробница // Собрание образцовых русских сочинений и переводов. 2-е изд. СПб., 1821. Ч. 1. С. 304; Бесцельный А. Надгробный памятник // Северная Минерва. 1832. № 4. С. 282.

⁸² Mattisson F., von. Gedichte. Bd 1. S. 127—128.

очевидно и в каждом случае требует доказательств. И дело не только в том, что самое понятие символа теоретически недостаточно дифференцировано и в конкретном тексте символ не всегда ясно отграничивается от соотносительных с ним форм поэтической образности, прежде всего от аллегории,⁸³ но и в том, что самое его появление связано с глубокими и исторически определенными сдвигами в эстетическом сознании. Поэзия XVIII в., выраставшая на рационалистической просветительской основе, не знала символического языка; символов нет и в поэзии раннего Жуковского. Г. Корф в своем фундаментальном исследовании литературного мышления гетевской эпохи указывал, что и Гете, и Шиллер прибегали к рационалистическим аллегориям, которые в идеале могут быть описаны словесно; аллегории же романтиков принципиально непередаваемы на язык дискурсивного описания. Так, невозможно логически обосновать, почему в романтической поэтике образным выражением «томления» становится голубой цветок.⁸⁴ Именно это, замеченное Г. Корфом, отличие и определяется в современной литературе как разница между аллегорией и символом: первая дешифруема и тяготеет к семантической однозначности, второй предполагает перспективу глубинных смыслов и в то же время, по определению Шеллинга, сохраняет себя как «особенное», не поглощаемое «всеобщим». Подобного рода символические образы кристаллизуются у Жуковского в начале второго десятилетия XIX в., но одновременно совершается и параллельный процесс — интенсивная разработка аллегорической поэзии.

С 1809 г. Жуковский обращается к поздней лирике Шиллера, именно к тем его стихам середины 1790-х — начала 1800-х годов, которые по своей поэтике образуют некоторое единство, обозначаемое обычно как «лирика мысли» или «поэзия идей» («Ideenlyrik», «Gedankendichtung»).

В переписке с Гете и теоретических статьях этого времени Шиллер постоянно возвращается к проблеме сочетания спекулятивно-философского и чувственно-созерцательного начала в поэтическом творчестве. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) он обосновывает возможность элегической поэзии, пребывающей «в мире идей», с тем, однако, условием, чтобы самые идеи были поэтическими и не опускали произведения до уровня дидактического суждения.

Во всем этом сказываются результаты осмысления собственного творчества. Шиллер не принадлежал к поэтам непосредственного переживания, и рациональный элемент в его лирике всегда был достаточно силен. Он писал Гете, что имеет в своем распоряжении лишь «относительно многочисленную семью понятий», которую «хотел бы расширить до пределов небольшого мирка». «Моему

уму, — признавался он, — свойственно в гораздо большей степени стремление к символизации, и я как промежуточный тип колеблюсь между логикой и интуицией, между правилом и чувством, между техническим подходом к искусству и гением (...) часто случается, что сила воображения вредит моим абстракциям, а холодный рассудок — моему поэтическому творчеству».⁸⁵ Гете, однако, находил в стихах Шиллера «своеобразное соединение созерцания с абстракцией», достигающее «полного равновесия».⁸⁶

Ведущей темой интеллектуальной лирики Шиллера было противоположение идеала действительности. Доминанта идеала составляет основу его поэтической концепции. Если Гете искал общее в частном и индивидуальном, то Шиллера интересует прежде всего общее и родовое, индивидуальность для него всегда случайна, несовершенна и требует очищения и возвышения до общего. Даже любовное стихотворение «Встреча», замечал в этой связи Г. Цисарж, не содержит никакого изображения чувства и не имеет конкретного места действия: есть две возвышенные души, «она» и «он», и единственное, что «встречается» в стихотворении, — «ее» красота и «его» песнь. Смертное приобщается к вечному посредством красоты и ее воздействием на художника.⁸⁷ Мир искусства, фантазии противопоставит эмпирической действительности, как высшая реальность, очищенная от чувственного и случайного. Это не значит, конечно, что стихи Шиллера вовсе лишены предметного содержания; к единичному у него постоянно примысливается всеобщее, в то время как отвлеченная абстракция стремится воплотиться в картины и достигает известной чувственной определенности. Бенно фон Визе, исследовавший этот диалектический процесс «снятия» конкретного в идеальном и идеального в конкретном, определил его как «эстетический синтез».

«Эстетический синтез» — то, что отличает Шиллера не только от Гете, но и от ранних романтиков, с их идеей переживания мира как чувственной реальности, одухотворенной присутствием божества именно в своем осязаемом предметном качестве. У Шиллера даже лирический субъект предстает в обобщенном, генерализованном виде. Его мир лишен разнообразия оттенков и красок, он одухотворен, но вместе с тем и упрощен. Отсюда и его тяготение к античным формам и образам: они уже сами по себе символичны и очищены от эмпирической конкретности. И отсюда же повышенное внимание поэта к внелитературным средствам — ритмике и эвфонии стиха. Но и язык его избегает многообразия форм: он традиционен в лексике и синтаксисе, риторичен, изобилует антитезами и развернутыми сравнениями.⁸⁸

Эта обобщенность и надындивидуальность шиллеровского мира и субъекта его лирического творчества, однако, и оказывалась тем

⁸³ См. об этом: Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 138—139.

⁸⁴ Korff H. A. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 2 Aufl. Leipzig, 1949. Th. 3. Romantik. Frühromantik. S. 287 ff.

⁸⁵ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8. С. 440—441.

⁸⁶ Гете и Шиллер. Переписка (1794—1805). М.; Л., 1937. Т. 1. С. 85.

⁸⁷ См.: Cysarz H. Schiller. Halle; Saale, 1934. S. 259.

⁸⁸ Wiese B., von. Schiller. S. 568—569.

самым, что привлекало к нему особый интерес как раз в эпоху зарождения и развития личностной поэзии. Здесь нет никакого парадокса: именно эпоха самоанализа искала эталона, воплотившего в себе понятие «человечества» в целом, в тех его этических и эстетических ипостасях, которые соответствовали культурному сознанию начала XIX в. Субъект лирики Шиллера вынесен за пределы лирического текста, но он формирует художественный и, шире, культурный мир этого текста и предопределяет его аксиологию. Обращение Жуковского к Шиллеру в 1810-е годы было закономерным продолжением раннего «шиллеризма» Дружеского литературного общества и вместе с тем столь же закономерной эволюцией поэта.

В 1801—1802 гг. под пером Жуковского и Андрея Тургенева возникла «кладбищенская элегия». Через десять лет Жуковский не оставил элегических замыслов, но они изменили форму под двойным воздействием — внутренней эволюции и внешних образцов. Идея разрыва идеала и действительности была для Шиллера отправной точкой для осмысления всей «сентиментальной поэзии», и в частности поэзии элегической, которая для него не сводилась к понятию жанра. В элегическом роде поэзии изображение идеала «получает перевес и наслаждение им становится господствующим впечатлением». Когда в оппозициях «природа — искусство» и «идеал — действительность» природа изображается как утраченная, а идеал — как недостижимый и это является предметом скорби, поэт пишет элегию в узком смысле слова; если то и другое изображены как существующие и вызывающие радость — возникает идиллия в ее широком значении.⁸⁹

Все стихи Шиллера, переведенные Жуковским в 1809—1812 гг., принадлежали к элегиям в шиллеровском понимании. Но формально-жанровая принадлежность их была иной. Ни «Идеалам», ни «Путешественнику» Шиллер не дал никаких специальных жанровых обозначений, однако «Юноша у ручья» (у Жуковского — «Жалоба») в первом издании и «Желание» имели указание на музыкальное сопровождение. Эти два последних стихотворения Жуковский обозначал как «романсы», другим дал подзаголовки «песня». Вероятно, это не случайно, и «романс» в понимании Жуковского тяготел именно к литературно-музыкальному жанру. Что касается «песни», то это обозначение Жуковский мог найти у Эшенбурга, которого переводил в 1805—1806 гг.; там песня определялась как «второй класс лирической поэзии», в отличие от «первого» (ода, гимн, дифирамб) описывающий «чувства более нежные, нежели возвышенные, как и предметы не столь высокие и не обширные влияющие имеющие» (в числе песен называются, в частности, «моральные»)⁹⁰. Эта более свободная классификация, не порывая с жанровым сознанием времени, в большей мере отражала творческие устремления

Жуковского в середине 1810-х годов. В первом прижизненном собрании его стихотворений, построенном (как и все остальные) по жанровому признаку, большинство стихов 1810—1820-х годов включено именно в раздел «Романсы и песни»; среди них мы находим и сюжетные стихи типа «Элизима», и аллегорические («Пловец»), и традиционные элегии типа «Воспоминания».

Есть основания думать, что переводы из Шиллера способствовали этой жанровой диффузии. Широкое понятие «элегической поэзии», которого придерживался Шиллер-теоретик, во всяком случае создавало для нее предпосылки.

То, что Жуковский называл «песнями», однако не было «песней» («Lied») в традиционном понимании. Исследователи Шиллера вводят для них понятие «песнь» («Gesang»); Б. фон Визе, следуя классификации Г. Мюллера, описывает эту форму как промежуточную между песней и одой. От оды идут одушевление и интеллектуальная основа, от песни — интимность, плавное развертывание внутреннего сюжета и музыкальный характер развития темы. Это последнее качество, как мы помним, также считалось свойственным элегии. Исследователи отмечали тяготение этого жанрового образования к длинной строке, большим объемам строфы и распространенным предложениям, соответствующим интеллектуальному потенциалу стихотворения. Развивая и конкретизируя эти положения применительно к Шиллеру, Б. фон Визе предполагал более дробную классификацию: «собственно песня» («liedhafte Gesang»), «элегическая песнь» и «гимническая песнь», — разумеется, без жестких границ между поджанрами. К первому он относил, в частности, «Желание» («Sehnsucht») и «Путешественника», ко второму — «Идеалы». Этот первый поджанр исследователь рассматривал как сближающийся с «наивной» поэзией, где ослабляется закон «эстетического синтеза». Тематика «Путешественника» и «Желания» близка к религиозной; в них царствует не спекулятивная идея, а непосредственное переживание, и элегический тон поддерживается музыкальностью стиха.⁹¹

Мы не излагаем здесь анализ обоих стихотворений, данных Б. фон Визе, отсылая читателя непосредственно к его монографии; нас интересует в данном случае не столько Шиллер, сколько Жуковский. Заметим, однако, что аллегорическую основу «Путешественника» отрицать трудно. Одним из источников стихотворения было «Паломничество пилигрима» Дж. Беньяна (1678—1684), самое значительное аллегорическое путешествие, созданное пуританской литературой, и именно в этом аллегорическом качестве стихотворение Шиллера вошло через перевод Жуковского в русскую поэзию. Его центральный мотив — странствие с иносказательным смыслом — странствование души; аллегоричны и образующие образно-лирические темы — горная дорога, река, обозначающие опасности и препятствия, подстерегающие пилигрима на пути к идеалу. Как это

⁸⁹ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 446.

⁹⁰ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 284.

⁹¹ Wiese B., von. Schiller. S. 580 ff.

обычно в аллегориях, появляются и персонифицированные морально-психологические понятия — «Вера», «Надежда». Они повторяются и в «Желании», как и другой образ — «лодка с парусом и веслами». В наиболее развернутом виде эта образная система предстает в «Жизни» Жуковского — стихотворении позднем, 1819 г.; здесь персонифицированы «Юность легкая с Мечтою и живых Надежд семья», Фантазия, слетающая к Жизни «в блеске радужных лучей», Вдохновение. Все это — обозначение этапов Жизни, течение которой передается в форме развернутой метафоры, также в сущности аллегорической: Жизнь — странница, плывущая в ладье (лодке, челноке) с рулем и парусом; туман окутывает берег, звезды скрыты тьмой, в тумане ревет океан. Устойчивые аллегорические образы кочуют из стихотворения в стихотворение: мы находим их в «Уединении» (1813), в «Путешествии жизни» (1813), в «Стансах. (В альбом графини О. П.)» (1815); в «Горной дороге» (перевод из Шиллера, 1818; оригинал — «Berglied», 1804) они достигают высокой степени концентрации:

Над страшнсю бездной дорога бежит,
Мир жизнью и смертию мчится;
Толпа великанов ее сторожит,
Погибель над нею гнездится. . .⁹²

Все это, конечно, не реальный, чувственно воспринимаемый горный пейзаж, хотя бы и символический. «Горная дорога» есть иносказание жизненного пути; «толпа великанов» — жизненные превратности, не столько физические, сколько моральные; далее мы находим уже знакомые нам образы: «четыре потока», где численная символика сразу же вскрывает иносказательную сущность реалии (потоки стремятся в четыре стороны света), ворота — последнее препятствие на пути в обетованную страну, и т. д. Эти опорные образы выделены курсивом; аллегория, таким образом, обозначена и графически. Само художественное пространство нереально: наряду с предметами оно заполнено понятиями.

На основе этой поэтики вырастают и оригинальные стихи Жуковского. Одно из важнейших среди них — «Пловец» (1812), классическая аллегория, построенная на шиллеровских образах: самого пловца, гонимого «вихрем бедствия» в челноке «без кормила и весла», путеводительной звезды и «тайного кормщика» — Провидения, которое помогает страннику избежать морской пучины и грозящих скал. Концовка благополучна: путник находит страну обетованную, где царствуют «три ангела» и ощущается дыхание неба. Этот мотив достигнутой цели для Шиллера невозможен, но Жуковский жертвует художественной концепцией во имя автобиографической аллегории: «три ангела» — Е. А., М. А. и А. А. Протасовы, которым и посвящено стихотворение; это слишком прозрачное иносказание вызвало, как известно, гнев Е. А. Про-

тасовой, усмотревшей в ней намек на продолжающееся чувство Жуковского к ее дочери.⁹³

Автобиографическое содержание, таким образом, легко вмещалось в форму «Ideenlyrik» и столь же легко прочитывалось, тем более что уже русская поэзия XVIII в. знала и значение аллегорических образов, употребленных Жуковским, и парадигматику мадригального стихотворения. Эта ощущаемая связь с традицией облегчала подражание «Пловцу», превратив его в образец для многочисленных вариаций.

Нам необходимо вернуться теперь к тому идиллическому топосу, о котором у нас уже шла речь в связи с переводом «Элизиума» Маттисона. Именно здесь он определился у Жуковского в наиболее развернутом виде и впитал в себя многое из концепции художественного мифа. Элизий — страна душ и теней, и в ней появляется странный, таинственный пейзаж, подобный сновидению, где самые номинации растворяются в психологических эпитетах; где логические связи оборваны и заменены связями мифологических представлений или их романтическими интерпретациями; где, наконец, единство художественного мира создается единством психологических коннотаций, выступающих на передний план (о чем писал в свое время Г. А. Жуковский). Существенно, что почти все это принадлежит переводу, а не оригиналу. Ландшафт «Элизиума» Маттисона в сущности мало отличается от того, который обычен в его пейзажной лирике; он только слегка стилизован в духе античной мифологии. В роце Элизия «плоды Гесперид зреют среди серебряных цветов» и их объемлет вечно безоблачный розовый эфир. В «Элизиуме» Жуковского — «роща», «где румяный блеск эфира с тенью зыбкой сеней слит». «Долина теней» (мифологическая конкретность) передается как «дол туманный». В оригинале Психея видит серебряные волны Леты, обрамленные цветущими берегами; все это опущено в переводе: «Видит Летою кропимы Очарованны брега». Тот же эпитет: «очарованные» холмы — соответствует «украшенным золотыми цветами» холмам подлинника. Во всем этом ощущается целенаправленная стилистическая работа по субъективизации, ослаблению чувственной конкретности пейзажа, при сохранении эстетически значимых «украшающих» пейзажных поэтизмов.

Но пейзаж «Элизиума» ирреален по самому своему заданию, и Жуковский лишь подчеркивает его воображаемый и символический характер. Дело несколько меняется, когда он входит в новый поэтический контекст.

Этим новым контекстом оказываются аллегорические стихи Жуковского, связанные с шиллеровской «лирикой мысли». Легко заметить, что для описания обетованной страны, «очарованного Там», куда стремится лирический субъект, Жуковский употребляет те же краски, что и в переводе «Элизиума».

⁹² Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 100.

⁹³ См.: Зейдлиц К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. СПб., 1883. С. 50.

Так, в «Желании» (перевод «Sehnsucht») (1811) появляются «дол туманный» (как будет через год в «Элизиуме») и холмы, «испещренные цветами». Этого нет у Шиллера; в оригинале — «вечно юные и вечно зеленые холмы». Но это есть — причем в разных вариантах — в пейзажах Маттисона. Холмы — в стране желания, где слышатся гармонические звуки и царит вечная весна; зефиры развевают благоволия, «плоды златые» блестят «на сенистых деревьях». Аналоги из «Элизиума» напрашиваются сами собой, вплоть до яблук Гесперид, висящих среди цветов. Мифологическая картина совмещает признаки разных времен года. Этот «волшебный край чудес», «Schöne Wunderland», столь же условен, как ландшафт Элизия; неясно, появляется ли он в тексте как художественная реальность или как порождение мечты, воображения. Он дан как объект томления, стремления, «Sehnsucht», и наделен той же перспективной мерцающих смыслов, превращающих его в символ, хотя и сохраняющий прямую генетическую связь с аллегорическим контекстом.

Именно эти символические пейзажи теперь начинает выбирать Жуковский из самых разнообразных немецких поэтов — доромантических и романтических, создавая своеобразную «тематическую антологию», где Шиллер, Маттисон, Ф.-Г. Ветцель, Гете составляли некую общность, созданную на русском языке русским поэтом. Так, из Ветцеля он переводит «Nach Osten» («Песня», 1815):

Далеко на востоке,
За синевою лесов,
За синими горами
Прекрасная живет.⁹⁴

Из Гете «Миньону» («Мина», 1818):

Я знаю край! там негой дышит лес,
Златой лимон горит во мгле древес,
И ветерок край неба холодит,
И тихо мирт и гордо лавр стоит. . .
Там счастье, друг! туда! туда! туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!⁹⁵

Первое стихотворение для Жуковского продолжает шиллеровскую тему «стремления на восток»; «Миньону» Жуковский исправляет сам по модели «Путешественника»:

Мечта зовет! . . Но быть ли там когда?

У Гете сказано: «туда лежит наш путь, давай уйдем, отец»; но Жуковскому нужен мотив недостижимости идеала. Когда он выбирает для перевода гетевского «Рыбака» («Der Fischer», 1778), он делает это именно из-за мотива «Sehnsucht» — неясного стремления, влекущего в водную пучину.

Все это модификации одного и того же образа — «обетованной страны», «schöne Wunderland», и одного и того же мотива — «стремления». Переводы составляют своего рода единый текст, в большинстве своем построенный из отдельных текстов доромантической литературы, но с доминирующими символическими мотивами и темами, характерными для романтизма. Это «метатекст» по отношению к исходным образцам, и едва ли не ранее всех уловил эту особенность Жуковский Белинский, когда писал: «. . . Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе».⁹⁶

«Метатекст» порождал совершенно оригинальные произведения, синтезирующие и концентрирующие то, что Жуковский находил в отобранных им образцах немецкой лирики:

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздастся
Милый голос старины?
Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный,
Край желанного сокрыт?
Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное Там?⁹⁷

Легко заметить здесь шиллеровские субстантивированные наречия («Dort» — «Там»); «край желанного» — прямая отсылка к «Желанию», имплицитному понятию «Sehnsucht». И вместе с тем «Весеннее чувство» не зависит ни от одной индивидуальной поэтической манеры излюбленных Жуковским немецких поэтов. Оно также своего рода «метатекст». Добавим к этому, что суггестивность процитированного нами отрывка поддерживается экспозицией, где картина весны возникает в субъективно-отраженном виде, как предмет эмоционально окрашенного созерцания; ее эвфонический и мелодический строй, ее пространственные характеристики оказываются очень сильным суггестирующим средством:

Я смотрю на небеса. . .
Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают
За далекие леса.⁹⁸

Логически это «словесное колдовство» на первый взгляд кажется

⁹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 167.

⁹⁷ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 86 («Весеннее чувство», 1816).

⁹⁸ Там же.

⁹⁴ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 81.

⁹⁵ Там же. С. 97.

избыточным, а вторая и третья строки — плеоназмом, но именно они создают пространственно-временной образ. Дело не только в том, что удваивается время читательского переживания картины; дело и в тончайшей смене лексико-грамматических оттенков: облака «летят» и «сияют», но во втором случае основное действие — проявление качественности («сияют»), а в первом — признак движения (деепричастие «летя»); семантика последнего как бы приглушена, и создается впечатление медленно проплывающих ярких облаков. Следующая строка резко выдвигает глагол движения с потенциальным значением завершенности («улетают»), ставя его на сильное место в стихе и сохраняя при нем как дополнительное проявление качественности («сияя»). Создается перспектива, пространственная и временная: облака проплыли, исчезли за «далекими лесами», но слабый блеск их еще виден наблюдателю. Ощущение «далекой страны» создается всей совокупностью лексических, мелодических, ритмических средств стиха и его пространственно-временными характеристиками.⁹⁹ Но, создав этот образ, Жуковский тут же выводит его за пределы реального бытия:

Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный,
Край желанного сокрыт?

Обычно читательское внимание проходит мимо этого исключительного по смелости поэтического алогизма, который решительно противоречит почти всеобщему представлению о «двомирии» у Жуковского. Если «край желанного» обладает атрибутом существования, то оно не зависит от «весеннего чувства» субъекта и не может существовать «все еще», «опять» и «снова». Все эти наречия с уступительным и временным значениями характеризуют внутренний мир субъекта, его веру или надежду на такое существование, которая может исчезнуть или возобновиться. «Край желанного» отождествлен с образом прошедшего счастья, с воспоминанием, с «милым голосом старины»; он является их символическим обозначением.

Все эти тенденции — то определившиеся, то едва намечившиеся — вторгаются теперь в традиционно сложившийся художественный мир «кладбищенской элегии». Возникает «Славянка».

«Славянка» (1815) — оригинальная элегия Жуковского, продолжающая традицию «Сельского кладбища», но в ней происходит деформация принципов «кладбищенской элегии». Опыт интроспективной лирики не прошел даром для судеб жанра, — изменения коснулись прежде всего субъекта лирической медитации, а затем сказались и на элегических сюжетных константах. «Славянка» — первая элегия Жуковского, где лирический субъект эксплицирован с первых же строк стихотворения, построенного как «Ich-Erzählung»;

⁹⁹ См. наблюдения над стилистикой стихотворения: *Магаш С. А.* «Весеннее чувство» В. А. Жуковского // Анализ одного стихотворения. Межвузовский сборник. Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985. С. 90—98.

предметом изображения становится не внешне отчужденная суггестирующая пейзажная картина, а картина, пропущенная через восприятие и сознание рефлектирующего и чувствующего субъекта. Deskриптивные и медитативные элементы элегии, таким образом, не разделены, а слиты воедино. Отсюда и меньшая степень закреплённости и предопределённости ассоциаций. Традиционный «осенний» мотив, начинающий стихотворение, почти потерял свою элегическую функцию: Жуковский словно возвращается здесь к доэлегической — томсоновской или даже скорее державинской — традиции «осенних» описаний:

Все здесь оживлено: с овинов дым седой,
Клубясь, по бродам ложится и редеет,
И нива под его прозрачной пеленой
То померкает, то светлеет.
Там слышен на току согласный стук цепов;
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,
Тяжелый груз снопов везущих.¹⁰⁰

Все это очень напоминает и «Осень» (1804) и «Жизнь Званскую» (1807) Державина:

Разных птиц голоса, вьющихся тучи,
Шум снопов, бег телег, оси скрипучи,
Стук цепов по токам, в рощах лай псов,
Жниц с знаменем идущих гул голосов
Слух мой пленит.

Или:

Иль смотрим, как бежит под черной тучей тень
По копнам, по снопам, коврам желто-зеленым,
И сходит солнышко на нижнюю степень
К холмам и рощам сине-темным.¹⁰¹

В «Славянке» нет или почти нет единства элегического тона в том смысле, в каком он существовал для «кладбищенской элегии». «Смешанные ощущения» окрашивают здесь разные по исходной эмоциональной тональности фрагменты элегии; в них интегрированы почти оксюморонные сочетания. «Приятное» чувство вызывают картины «последней красоты» «полуотцветшей природы». Это уже пушкинская осень:

Приятна мне твоя прощальная краса. . .

Как ни покажется это странным на первый взгляд, но именно «субъективность» целого, т. е. постоянное присутствие лирического субъекта, художественно мотивирует картины необычайной чувственной конкретности, — как красочный контраст «багряных лип» и черных «гробовых елей», как процитированные нами «державинские»

¹⁰⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 13—14.

¹⁰¹ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 300, 331.

фрагменты или те «новые конкретности мира», которые замечает и удерживает Жуковский во многих своих пейзажных описаниях. Исследователи его творчества уже приводили в пример остроты его художественного зрения замеченные ими «сонной пташки содроганье», «легкий шум плеснувших вод» или падение «трепещущего листка», сорванного минутным дуновением ветра.¹⁰²

Подобно тому как «осенняя экспозиция» не является доминантой, не является ею и вечерний пейзаж, сменяющий дневные картины. Но он присутствует и строится по тем же законам пространственно-временной организации, какие мы видели в «Сельском кладбище», вплоть до анафорических уступительных союзов («Лишь простирается по тихим их верхам Заря багряной полосой; Лишь ярко заревом восточный брег облит. . .» и т. д.). В полном соответствии с традиционной жанровой структурой появляется и архитектурный пейзаж с надгробной эмблематикой, но и он изменил свои функции: он потерял свою относительную автономность; на него сделан лишь намек. Но ассоциативный ореол его сохранен, и здесь-то, в свободной медитации, возникает тема «видения». Она вступает в лирический сюжет, когда «семья молодых берез» в тумане уподобляется привидению. Далее «волнение» лирического субъекта вызывает из глубины сознания неясные образы. Субъективность картины создана лексико-грамматическими средствами — союзами «как бы», «будто» (со значением недостоверного сравнения), субстантивацией прилагательных в среднем роде, семантическими оттенками глаголов:

Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит.

«Душа незримая» (также под знаком неопределенности, сомнения: «как бы(. . .) душа незримая подымет голос свой. . .») — следующая стадия оформления образа, порожденного сознанием и эмоцией; новая стадия — «некто безмолвный», «приседящий» к урне, с «лицом без образа». Вся эта цепь развивающихся ассоциаций венчается фигурой «гения» и, наконец, «ангела», исчезающего во мгновение ока, подобно «гениям» и «видениям» немецкой сентиментальной и преромантической поэзии.

На протяжении ближайших последующих лет образ «гения» становится сквозным в целом ряде стихотворений Жуковского. В «Жизни» (1819) это «кто-то светлый», «хранитель, небом данный», правящий жизненной ладьей к желанной пристани. Это может быть «знакомый гений», «пленитель безымянный», указывающий на обетованную страну и исчезающий («К мимопролетевшему знакомому гению», 1819). В «Лалла-Рук» (1821) он персонафицирован в виде «гостя прекрасного с вышины», вестника «небесного», «гения чистой красоты», посещающего нас лишь в «чистые мгновенья бытия» и зажигающего при своем исчезновении «в нашем

небе» «прощальную звезду». В «Таинственном посетителе» (1824) это «призрак, гость прекрасный», поднимающий покрывало и манящий «в далекое». Все это, по существу, модификации единого образа.

Этот образ обычно считают показателем романтического мистицизма Жуковского и ссылаются на него, говоря о двоемирии как органической черте его художественного метода. Между тем, как мы пытались показать в ходе анализа, образ имеет доромантическое происхождение. От «видений» Клейста, Гельги или Маттисона его отличает явственно выраженная аллегорическая или символическая природа, но генетические корни ощущаются в нем совершенно явно. Как мы помним, эти «видения» также представляли герою в «чистые мгновенья» уединенных размышлений на лоне прекрасной природы, в идеальном «ангельском» облике и исчезали, оставляя по себе сладостное воспоминание. Эти «мимолетные посетители» (будь то реальная возлюбленная в стихах анакреонтической традиции или воспоминание, представление о ней) неразрывно связаны с идиллическим топосом, из которого в стихах Жуковского вырос облик «неведомой страны», «края чудес», «schöne Wunderland», — обозначение прошедшего или ожидаемого счастья, предмета стремления, «Sehnsucht». Вместе с этим топосом они составляют неразрывную цепь символических, субъективных образов, принадлежащих не внешнему, а внутреннему миру лирического субъекта, точнее, отражению первого в последнем. Поэтому сами по себе они не дают оснований говорить не только о мистицизме, но и о «двоемирии»: их объективное существование неопределенно и уж во всяком случае не паритетно с миром видимых вещей (что необходимо и для мистики, и для «двоемирия»). Результатом «романтической» презумпции, между прочим, было упорное стремление исследователей поставить эти образы в контекст именно романтической поэзии, например найти им аналоги у Новалиса или в «Песне» («Lied») Шеллинга («In meines Herzens Grunde», 1802), хотя сходство обнимало только ту сферу мотивов, которые уже определились в доромантической поэзии. Исследования М. П. Алексеева об источниках «Лалла-Рук» с полной убедительностью выстраивают для этого программного стихотворения гораздо более прозаическую генеалогию.¹⁰³ Толкование символа, данное самим Жуковским в дневнике и в письме к А. И. Тургеневу от 18 (6) февраля 1821 г.: прекрасное есть «тоска по отчизне», оно действует на нашу душу «темным, в одно мгновение соединенным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем», — в сущности, не выходит за пределы эстетических представлений с элементами неоплатонизма: субъективный мир, «мир души» является отражением божественных сущностей.¹⁰⁴

¹⁰³ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века) // Литературное наследство. М., 1982. Т. 91. С. 664 и след.

¹⁰⁴ Hofmann M. Le Musée Pouchkine d'Alexandre Oneguine à Paris. Paris, 1926. Приложение, с. 155—156.

¹⁰² См.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 104 и след.

Любопытно, однако, что даже и в этой концепции нет места мистическому переживанию. Сама формула «гений чистой красоты» несет на себе печать философского интеллектуализма. В ней ясно ощутимы кантовские представления, воспринятые Жуковским через посредство Бутервека и Шиллера:¹⁰⁵ «чистая красота» (*reine Schönheit*), как «*reine Vernunft*» у Канта) в трансцендентальном, кантовском смысле — такая, которая не содержит «ничего, что принадлежит к ощущению».¹⁰⁶ Шиллер не употребляет этого понятия по естественным причинам: красота для него не может быть чистой идеей, будучи непосредственно связана и с чувственным созерцанием.

Судьба этого понятия («чистая красота») в последующей русской литературе известна. Известно и то, что с ним оказалась связанной статья Жуковского «Дрезденская мадонна» (1821), сыгравшая совершенно исключительную роль в формировании эстетических концепций в русской литературе 1820—1830-х годов. Вся проблематика этой статьи непосредственно соотносилась с эстетическими теориями немецкого романтизма, и нам важно поэтому уловить и точки соприкосновения и точки отталкивания.

«Сикстинская мадонна», как и все творчество Рафаэля, о чем идет речь в статье, были предметом романтического культа. Культу Рафаэля у романтиков посвящена обширная литература, и нам нет надобности освещать его специально. Напомним лишь основные моменты, важные для уяснения позиции Жуковского. В «Сердечных излияниях отшельника, любителя искусств» («*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*», 1797) В. Г. Вакенродера впервые была рассказана «легенда о Рафаэле», ставшая одним из эстетических манифестов иенского романтизма и оставившая довольно глубокий след в русском эстетическом сознании. Ее знал уже Кюхельбекер, посетивший Дрезден за восемь месяцев до Жуковского — в ноябре 1820 г.¹⁰⁷

Согласно рассказу Вакенродера, великий художник «с самых ранних лет носил в себе какое-то особенное священное чувство к матери божией» и пытался воплотить его на полотне; по временам «словно бы луч света падал ему в душу» и он отчетливо видел его перед собой, однако это «длилось всего мгновение»; образ ускользал. Он начал работу и «однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве», пробудился и увидел, что незавершенное изображение стало законченной картиной и светится «нежнейшим светом». Это был тот самый образ, которого он искал в смутных предчувствиях. Им снова овладел сон, но наутро он проснулся с четко отпечатлевшимся в душе видением; с тех пор ему всегда удавалось изображение мадонны, и на собственные

картины он смотрел с благоговением. «Неужели не поймут наконец, — заключал Вакенродер, вскрывая концептуальный смысл легенды, — сколь кощунственна вся невежественная болтовня о вдохновении (*Begeisterung*) художника, не убедятся, что здесь речь идет не о чем ином, как о непосредственной помощи свыше?»¹⁰⁸

Жуковский воспроизводит общие контуры этой легенды: «Сказывают, — пишет он, — что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: *она здесь*, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок». В этом пересказе опущено все, что было существенно для Вакенродера, начиная с «тайного образа», предчувствия таинства, не оставлявшего художника с детских лет. С другой стороны, Жуковский пользуется именно тем понятием «вдохновения», которое решительно отвергалось Вакенродером как «кощунственная болтовня». Конечно, «вдохновение» это имеет, по Жуковскому, божественное происхождение, но это общее представление эпохи, а не целостная мистическая концепция «откровения», на которой настаивал глава иенских романтиков. Жуковский избегает как раз того философско-эстетического требования, ради которого создавалась пересказываемая им легенда: требования религиозного искусства. «Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, — заключает он свой рассказ, — но с удивительно простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось».¹⁰⁹

Психологический механизм этого «чуда» Жуковский раскрывает в письме, посвященном живописи К. Д. Фридриха, в котором видел близкого себе художника. «Он пишет свои картины не для глаз знатока в живописи, а для души, знакомой так же, как и он, с его образом, с природою». «Он ждет минуты вдохновения, и это вдохновение (как он мне рассказывал) часто приходит к нему во сне. Иногда, говорит он, думаю, и ничто не приходит в голову, но случается заснуть, и вдруг как будто кто-то разбудит: вскочу, отворю глаза, и что душе надобно стоит перед глазами, как привидение — тогда скорей за карандаш и рисуй: все главное сделано!»¹¹⁰ Это описание почти повторяет «легенду о Рафаэле» в понимании Жуковского, переводя ее в область психологии творчества, где она окончательно лишается своей концептуально-мистической основы. В этом общем контексте у Жуковского и появляется автоцитата с «гением чистой красоты»: «Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется: какое-то трогательное чувство величия

¹⁰⁸ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 30—31 (перевод С. С. Белокриницкой).

¹⁰⁹ Русская старина. 1901. № 11. С. 390—391; Жуковский В. А. Соч. 7-е изд. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 5. С. 460.

¹¹⁰ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 308. Ср.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 125 и след., 145—146.

¹⁰⁵ См.: Вольпе Ц. С. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. XVII—XVIII.

¹⁰⁶ Ср. определение «чистых» представлений в «Критике чистого разума»: Кант И. Соч. М., 1964. Т. 3. С. 128.

¹⁰⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 23.

в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею. . .». Далее Жуковский цитирует «Лалла-Рук». ¹¹¹

Если бы Вакенродер мог знать эту или подобную интерпретацию, он, вероятно, счел бы ее даже более чем «кошунственной». Но Жуковский был не одинок в своем толковании. Близкую трактовку легенды дал Кюхельбекер: то же самое вдохновение, которое исполнило Рафаэля, «ниспускалось в душу и других художников, хотя было и слабее. . .». ¹¹²

Русские литераторы, даже романтической ориентации, плохо усваивали мистические идеи. Жуковский не принял Вакенродера, — совершенно так же, как Кюхельбекер не принял Новалиса.

Появление символического языка было мощным стимулом эволюции. Менялись самые формы поэтической суггестивности. Уже «Славянка», как мы видели, отходит от традиционных образцов: пейзажные константы, предопределяющие круг ассоциаций, расширяют свой диапазон; наряду с «элегической» топикой в художественном мире элегии возникает «идиллическая», с преимущественно субъективным, символическим содержанием, порождающая и символические персонажи. Об этом писал Шиллер, анализируя пейзажную лирику Маттисона. Художественное пространство стихотворения получает как бы четвертое измерение: на этой координате располагаются образы и картины, принадлежащие внутреннему миру лирического субъекта. При этом сохранялись и уже закрепленные поэтикой практикой пути суггестирования, о чем также писал Шиллер: поэт не должен предвосхищать воображение читателя, воплощая его чувства и идеи; он может лишь намекнуть на них, подсказать их. Здесь помимо статичности пейзажных изображений он должен ввести и динамический момент: смену и сочетание картин, образующие лирический сюжет, аналогичный музыкальному.

Все это Шиллер сам реализовал в «Прогулке». ¹¹³

Жуковский словно шел путями Шиллера, — в силу объективных законов литературной эволюции. Подчиняясь тем же законам, он делал и следующий шаг: к символическому языку романтической поэзии. Русской элегии предстояло еще осваивать это открытие.

Освоение, однако, было процессом противоречивым и длительным, чреватым, с одной стороны, противодействием, с другой — эпигонской вульгаризацией, когда утрачивалась сущность при сохранении формы. Но этого мало. Исторические судьбы русского общества в 1810-е годы сложились так, что в эстетическом сознании стали

выдвигаться на передний план иные проблемы литературного и мировоззренческого свойства, наложившие свой отпечаток на развитие элегического жанра. Менялись проблематика, поэтика, самый тип лирического субъекта, менялось положение элегии в жанровой системе русской поэзии. В этих новых условиях наиболее репрезентирующим становилось творчество не Жуковского, а Батюшкова, — быть может, в силу большей своей традиционности, — и рядом с Батюшковым начинают появляться новые имена, вызванные общественной потребностью на историческую авансцену.

Этим фактором, менявшим эстетические запросы общества, стала Отечественная война 1812 года.

¹¹¹ Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 309.

¹¹² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статья. С. 33—34.

¹¹³ Анализ «Прогулки» см.: *Ziolkowsky Th. The Classical German Elegy, 1795—1950. Princeton, 1980. P. 3—27.*