Жанр элегии в творчестве В.А.Жуковского **Оглавление**

[Введение 3](#_Toc259114109)

[1. Жанр элегии: специфика и художественное своеобразие 5](#_Toc259114110)

[2. Значение элегий Жуковского для становления русской романтической поэзии 16](#_Toc259114111)

[3. Художественное своеобразие элегий В.А.Жуковского 19](#_Toc259114112)

[3.1. «Сельское кладбище» - программное произведение русского сентиментализма 19](#_Toc259114113)

[3.2. «Вечер» как этап в формировании оригинального жанра элегии 24](#_Toc259114114)

[3.3. Поэтика элегии «Славянка» и культура «садов Романтизма» 29](#_Toc259114115)

[3.4. Элегические мотивы и образы в стихотворных манифестах 1815-1824 гг. Поэтическая философия «невыразимого» в элегическом творчестве В.А.Жуковского 39](#_Toc259114116)

[3.5. Романтическая философия двоемирия в элегии «Море» 46](#_Toc259114117)

[Заключение 51](#_Toc259114118)

[Список использованной литературы 53](#_Toc259114119)

# Введение

Один из самых популярных жанров мировой лирики – элегия. Она связана с ситуацией воспоминания, окрашенного в грустные тона, ностальгией по прошлому. В разные исторические периоды (начиная с античности) стихотворная традиция открывала в этой теме свои аспекты, наиболее соответствовавшие духу времени.

В русской романтической поэзии особую роль в становлении жанра элегии сыграли произведения Василия Андреевича Жуковского. С его име­нем связаны процессы становления и развития рус­ской романтической прозы, эстетики, критики, науки о литерату­ре. Творчество Жуковского на протяжении 50 лет, от первого пе­ревода «Сельского кладбища» (1802) до «Странствующего жида» (1852), - целая эпоха русской поэзии, включающая многообразие поисков, критических споров вокруг него.

Как отмечают исследователи, «пятьдесят лет творческой деятельности Жуковского вобрали в себя, по существу, пять различных эпох русского общественного и ли­тературного развития: 1800, 1810, 1820, 1830, 1840-е годы. Каж­дый из этих периодов имеет свое содержание и неповторимое ли­цо. Жуковский в той или иной степени выразил в своем творчест­ве литературные потребности времени, отвечал на вопросы, вол­нующие его современников, искал "формы времени"» [Янушкевич 2006, 12].

Проблема творческой эволюции Жуковского неразрывно связана с вопросами становления его поэтической индивидуальности. Пять периодов, этапов его творчества: 1797-1807, 1808-1814, 1815-1825, 1826-1839, 1840-1852 гг. - отражение характерных моментов духовной и поэтической жизни Жуковского. Период самообразования и поэтического становления, время эстетичес­кого самоопределения и поиска новых форм поэзии, период ро­мантических манифестов, этап общественно-философских поис­ков и путь к поэтическим системам, время эпических форм и по­вествовательной поэзии, мировоззренческих систем - таковы во многом условные обозначения выделенных этапов. И на каждом из них поэзия и жизнь, то есть мировоззренческие поиски, духов­ная жизнь, неразделимы. Свои открытия в области психологиче­ской лирики Жуковский делал, основываясь на своем жизненном опыте, опираясь на всю сумму своих знаний о человеке.

Основные жанры поэзии Жуковского первого периода - элегия, песня-романс и дружеское послание. В особенности его привлекает элегия, тематика которой — размышления о суетности земного существования, погружение во внутренний мир, мечтательное восприятие природы — была уже закреплена общеевропейской традицией.

В настоящей курсовой работе перед нами поставлена задача: исследовать художественное своеобразие жанра элегии в творчестве В.А.Жуковского; проследить, какое место в литературном наследии поэта занимают произведения этого жанра, как воплотились элегические мотивы и образы в стихотворениях поздних периодов.

# 1. Жанр элегии: специфика и художественное своеобразие

Элегия ведет свою родословную с античности; элегия (греч. elegeia) - жалобная песня. Первоначально элегия была распространена в ионийской Малой Азии, возникнув из поминального плача. Элегии исполняли на похоронах, сопровождая пение игрой на флейте. Позднее элегии стали просто декламировать, а жалобная песнь тростника - как иногда расшифровывается этот термин - приобрела совершенно другую направленность: в VII-V веках до н.э. элегии стали исполняться на пирах. Соответственно изменилось и содержание элегий - в них зазвучали политические, философские темы и просто житейские размышления.

Сохранилось предание о хромом школьном учителе Тиртее (VII в до н.э.), отправленном в насмешку жителями Афин командовать войском спартанцев, которые вынуждены были выполнить волю оракула. Тиртей прекрасно справился с неожиданными обязанностями: он вдохновил своими элегиями воинственный дух спартанцев. В этой легенде отразилось давнее понимание элегии как одного из жанров гражданской поэзии. Однако патриотическое содержание не закрепилось в дальнейшем за элегией.

Существенные изменения элегия претерпевает в эллинистическую эпоху: в элегию проникает любовная тематика. Каллимах и его последователи, используя мифологические образы, сетуют на безответную любовь, предаются печали, полагая, что одному поэту суждено пережить муки и горести отвергнутого возлюбленного. Эта тема будет подхвачена авторами римских элегий: Катуллом, Овидием. Однако в их творчестве элегия занимает промежуточное положение среди других жанровых форм.

Творцом элегии как жанра считается Гай Корнелий Галл (69-68 до н.э. - 26 до н.э.), завоевавший известность четырьмя книгами элегий, посвященных возлюбленной Кифериде, которую он в стихах называл Ликоридой. Именно благодаря Галлу за элегией было закреплено право воспевать любовь без взаимности и безотрадные страдания. Существует шутливое предположение о том, как возникла элегия: когда влюбленный поэт оказался перед закрытой дверью той, которую он боготворил, он выразил свою боль в элегии.

Противопоставлена жанру элегии ода, которая также имеет истоки в античной поэзии. Впервые два ведущих лирических жанра были теоретически противопоставлены Никола Буало (1636-1711 гг.) в его «Поэтическом искусстве». Представляя элегию и оду персонифицировано, автор «Поэтического искусства» изображает их абсолютно несхожими. Первая - печальная, вторая - горда и дерзновенна:

*В одежде скорбной вдов, роняя вздох, уныла,*

*Элегия струит над гробом слезный ток.*

*В ней нет парения, хоть тон ее высок.*

*Она поет печаль и радость двух влюбленных*

*И нежит, и гневит любовниц оскорбленных.*

Оде уделено гораздо больше места:

*Вот ода к небесам полет свой устремляет;*

*Надменной пышности и мужества полна,*

*С богами речь ведет в своих строках она (...)*

*Пусть Оды бурный стиль стремится наугад:*

*Прекрасный смятостью красив ее наряд.*

*Прочь робких рифмачей, чей разум флегматичный*

*В самих страстях ведет порядок догматичный,*

*Кто подвиги поет, заботясь лишь о том,*

*Чтоб даты не забыть и жить в ладу с числом!*

(Перевод С. Нестеровой, Г. Пиларова)

Спор оды с элегией носит философский характер, оба лирических жанра выражают два основных аспекта человеческого бытия: человек в космосе и человек в социуме. Элегия помогает личности осознать свою пространственно-временную принадлежность к вселенной, ода отражает общественно-политические и социальные связи личности.

Ход мыслей в элегии: я одинок в этом мире, но любовь помогает мне преодолеть одиночество моего существования, однако любовь оказалась призрачной, я еще более одинок в этот вечерний осенний миг вечности, к которой принадлежит и моя жизнь. Так будем же ценить краткие мгновения бытия и счастья.

Можно сказать, что в XVII веке сформировались теоретические модели обоих жанров и определились сферы влияния. Мартин Опиц в «Книге о немецкой поэзии» (1624), обобщая опыт античных и ренессансных поэтов, дает определение элегии, близкое общепринятому: «В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и тому подобное». Опиц при этом ссылается на мастеров элегии: Овидия, Проперция, Тибулла и др.

В романтическую эпоху популярность обретают элегии Альфонса Ламартина. Вдохновленный лирикой Петрарки, очарованный поэмами Оссиана, Ламартин искренне, но весьма велеречиво поведал о подлинных, а не выдуманных потерях своих возлюбленных. Сначала это была восемнадцатилетняя итальянка Антониелла, затем креолка Жюли Шарль, жена известного физика. Их обеих унесла смерть, но Ламартин воскрешает образы прекрасных женщин, его скорбь безмерна, и лишь природа умиротворяет израненное сердце:

*Пусть времени полет стремится*

*И все с собой уносит он;*

*В душе тоскующей хранится*

*Любви моей последний сон.*

*День каждый падает за мною,*

*Как, близких бурь послыша свист,*

*Угрюмой осени порою*

*Валится с дуба мертвый лист,*

*Уже весны моей не стало,*

*Уже полсердца отцвело,*

*И на лице печали жало*

*Следы глубоко провело*.

(Перевод П.А. Вяземского)

Элегия соответствовала всеобщей моде на разочарованность, элегическая поэзия Альфонса Ламартина создала культ природы, выступающей как антипод общества. Медитации порождали мысль о несовершенстве мироздания, - это был тихий бунт жанра. Элегия утверждала равенство всех перед смертью и несправедливость неизбежного.

В пору формирования феодального абсолютистского государства приоритет принадлежал оде. Элегическое уныние представлялось неуместным. В XVIII веке в русле сентиментализма сосредоточием интересов поэта постепенно становится частная жизнь, а тут уж без элегии не обойтись. Элегия по своей сути личностна, лирический герой выделяется из некоторого условного коллективного «я» и поднимает бунт против вечных законов природы, отстаивая равные права каждого на счастье.

К элегии обращаются в конце XVIII века французские поэты: Эварист Парни, с которым познакомил русского читателя К.Н.Батюшков, Шарль-Юбер Мильвуа, которого переводит Е.А.Баратынский, и Андре Шенье, которому посвятил элегию А.С.Пушкин. Французские поэты в жанр элегии внесли ряд новых мотивов. Элегии Парни были посвящены не абстрактному кумиру, а его возлюбленной Элеоноре. Отсюда в элегию проникает биографизм, медитатизм отступает перед опытом. Усиливается мифологичность и аллегоризм, которые позволяют придать элегии легкий эротизм. Любовь в элегиях Парни плотская, земная, пренебрегающая целомудрием. Природа в элегии выступает как чуткий собеседник лирического героя.

Шедевром европейской элегии стали достижения Гете в этом жанре: «Ильменау» (1783) и «Римские элегии» (1788). В первой элегии Гете разрешает философские закономерности бытия: связь прошлого с настоящим, слова и дела, добра и зла. Но главный вопрос элегии, как соединить творческую свободу личности с исполнением долга. По мысли автора «Ильменау», каждый человек, будь он князь, поэт, рудокоп или крестьянин, обязан следовать своему призванию, а предназначение всех людей - совершенствовать жизнь и украшать землю. В «Римских элегиях», написанных гекзаметром, использованы античные образы. Аллюзии из римских поэтов налагаются на собственные лирические волнения - победы и неудачи. Конкретность и откровенность отступают, поэт вовремя прибегает к фигурам умолчания. Сквозь яркость образов вечного города время от времени проступают контуры веймарского чопорного общества. В элегиях Гете жанр впервые обретает универсальность, становится своего рода аналогом эпопеи, но применительно к отдельной личности. Опыт создания универсальной элегии в XX веке был подхвачен Райнером Мария Рильке в его «Дуинских элегиях».

Рождение жанра русской элегии обычно датируется 1802 годом и связывается с созданием В.А. Жуковским «Сельского кладбища» и «Элегии» («Угрюмой осени мертвящая рука...»). Благодаря В.А. Жуковскому в моду вошла так называемая «кладбищенская поэзия», которой присуще особое видение мира. Сельские ландшафты помогают забыть испорченную городскую культуру. В уединении лирический герой предается меланхолическим размышлениям о суете и тщете жизненных устремлений. Постигнув бренность земного существования, помыслы свои лирический герой обращает к вечности.

Вслед за переводом Томаса Грея уже без обращения к иностранному образцу Жуковский создает элегию «Вечер» - внутренний монолог поэта, взирающего окрест себя, провожающего взглядом последний уходящий луч солнца и невольно обращающего свои мысли к закату жизни. Поэт запечатлел хорошо знакомые ему места: дорогу из села Мишенское в соседний Белев, куда он ходил давать уроки племянницам Марии и Александре Протасовым. Однако в элегии конкретный ландшафт становится обобщенным условным пейзажем, грустный поэт сопрягает мгновение и вечность, благодаря чему элегия обретает масштабность. Эти приемы получают дальнейшее развитие на протяжении всего XIX века. Подробнее жанр элегии в творчестве Жуковского будет рассмотрен в дальнейших главах нашей курсовой работы.

Итак, увлечение элегией возникло вследствие романтической оппозиции рассудочной поэтике классицизма, сковавшего строгими правилами свободное излияние чувств. В элегии главной темой становится любовь. Более того, возникающее влечение непременно требовало элегического самовыражения. Сошлемся на А.С. Пушкина. В «Египетских ночах» (1835) Чарский припоминает все невыгоды и неприятности занятия поэзией: «Влюбился ли он? - красавица его покупает себе альбом в Английском магазине и ждет уж элегии».

За элегией закрепляется окончательно любовное содержание, но любовь становится лишь поводом к разладу с миром.

В антологии «Русская элегия XVII - начала XX века» помещен цикл из пятнадцати элегий А.С. Пушкина, означенный автором в перечне начала 1817 г. Большинство из этих элегий при жизни поэта не печатались, что и не удивительно: жанровое в них побеждает индивидуальное:

*Любовь одна - веселье жизни хладной,*

*Любовь одна - мучение сердец:*

*Она дарит один лишь миг отрадный,*

*А горестям не виден и конец.*

В этих элегиях отсутствует философское осмысление раннего жизненного опыта, которое придет к А.С. Пушкину в более поздних элегиях. Пройдет не более семи лет, и Пушкин в «Евгении Онегине» создаст предсмертную элегию Ленского (глава шестая, строфа XXI-XXII), в значительной мере пародирующую образцы элегического творчества посредственных авторов М.В. Милонова, В.И. Туманского и др., перепевающих известные мотивы увядания и обреченность чувствительной поэтической души[[1]](#footnote-1).

В начале двадцатых годов одна за другой появляются пушкинские элегии, каждая из которых являет собой шедевр жанра. Это «Погасло дневное светило...» (1820), «Редеет облаков летучая гряда...» (1820), «Я пережил свои желанья...» (1821), «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), «К морю» (1824), «Андрей Шенье» (1825), «Желание славы» (1825) и ряд других.

Пушкинская элегия этого периода преображается. На смену лицейской «унылой элегии» приходит элегия раздумчивая, философская, приемлющая жизнь во всех ее проявлениях как дар, ниспосланный свыше. В элегиях Пушкина возникает и тема смерти, они посвящены Д.Г.Н. Байрону и А. Шенье, в них угадываются тени декабристов. В элегиях двадцать восьмого года и последующих лет («Когда для смертного умолкнет шумный день...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...») возникает предчувствие собственной не столь отдаленной кончины. Элегии Пушкина сосредоточены на постижении законов бытия, смысл которых открывается лирическому герою в неизбежности потерь и необратимости перемен.

Элегия Пушкина была ориентирована на традиции Байрона, а не Ламартина. Отсюда проистекает не меланхолическая расслабленность, а мужественный стоицизм. Элегия Пушкина в одних случаях откровенно биографична («Выздоровление»), в других - личностное зашифровано, передано опосредовано («Андрей Шенье»), но необычно интенсивное обращение к жанру элегии было, очевидно, внутренне мотивировано переменой мест: ссылка и открытие южной природы и, прежде всего, моря. Расставание с близкими побуждало ссыльного поэта к подведению первых жизненных итогов. Ссылка - рубеж, но за ней последовали новые впечатления. Поэт в конкретных проявлениях постигал важнейшую жизненную закономерность - ее изменчивое постоянство, а элегия предоставляла адекватные формы для ее выражения. Впрочем, нельзя не заметить, что Пушкин раздвигал жанровые рамки элегии.

В элегии «Погасло дневное светило...» используются рефрены, что куда более свойственно балладе; иные из элегий близки дружескому посланию («В.Ф. Раевскому»), другие - романсу («Я пережил свои желания...»), в элегии «К морю» ощутима временами одическая интонация. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») представляет собой по числу строк сонет.

Пушкинская традиция расширения границ жанра и смешения с другими жанрами оказалась чрезвычайно плодотворной и была подхвачена поэтами последующих десятилетий.

М.Ю. Лермонтов лишь двум стихотворениям дал название «Элегия» («О! если дни мои текли...», «Дробись, дробись, волна ночная...»). Первое написано в 1829 г., второе - в 1830. Однако, помимо этих юношеских опытов, у Лермонтова немало стихотворений, жанр которых близок к элегии. Это и «Дума» (1838), и «Как часто пестрою толпою окружен» (1840), а также «И скучно, и грустно» (1840).

Элегическое мироощущение характерно и для стихотворения тридцать восьмого года:

*Гляжу на будущность с боязнью,*

*Гляжу на прошлое с тоской*

*И, как преступник перед казнью,*

*Ищу кругом души родной:*

*Придет ли вестник избавленья*

*Открыть мне жизни назначенье,*

*Цель упований и страстей,*

*Поведать, что мне Бог готовил,*

*Зачем так горько прекословил*

*Надеждам юности моей.*

Элегическая мысль звучит подчеркнуто уверенно и четко, в осуждении собственного прошлого ощутимо отчасти боль одиночества, отчасти же - упоение одиночеством и самобичевание.

В «Думе» элегия не пренебрегает сатирой, патетикой и даже дидактикой. В элегии «И скучно, и грустно» ощутима эпиграмматичность с ее язвительной краткостью афоризмов.

Наблюдения над эволюцией элегии в творчестве Лермонтова позволяют высказать суждение, что в лирике, наряду с элегиями как жанровой разновидностью, существует немало элегических стихотворений по настроению и мысли, которые, тем не менее, соответствуют сложившемуся в теории и практике представлению об элегии.

Приведем пример из поэзии А.К. Толстого:

*Осень. Обсыпается весь наш бедный сад,*

*Листья пожелтелые по ветру летят;*

*Лишь вдали красуются, там на дне долин,*

*Кисти ярко-красные вянущих рябин.*

*Весело и горестно сердцу моему,*

*Молча твои рученьки грею я и жму,*

*В очи тебе глядючи, молча слезы лью,*

*Не умею высказать, как тебя люблю.*

В этом коротком стихотворении все признаки элегии налицо: осенний пейзаж, грусть, слезы, любовь. Но, чтобы определить жанр как элегию, стихотворению не достает последовательного развития мысли, отражающего борения души и авторское самопознание. Для элегии оно слишком фрагментарно.

Практически у любого поэта можно найти немало стихотворений, приближающихся к жанру элегии, но остающихся элегическим стихотворением. Элегия продолжает жить в XIX веке: причина кроется в способности жанра к саморазвитию и возможности веления диалога с читателем. Со времен Пушкина происходило философское обогащение жанра. Н.А.Некрасов внес в элегию разночинскую социальную активность и приближение к жизненным обстоятельствам. Характерно, что автор «Последних песен» в духе жанра трактует биографию как судьбу. «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») - своего рода антология жанра, ибо Некрасову удалось вместить в одном стихотворении и образную систему, и проблематику всей отечественной истории элегии.

Поэты серебряного века В.Я. Брюсов, И.А. Бунин, Игорь Северянин, Юргис Балтрушайтис, обращаясь к элегии, скорее реставрируют жанр, нежели преображают. Возникает своего рода подражание, маньеристская элегия:

*Вы помните прелестный уголок -*

*Осенний парк в цвету янтарно-алом?*

*И мрамор урн, поставленных бокалом*

*На перекрестке палевых дорог?*

*Вы помните студеное стекло*

*Зеленых струй форелевой речонки?..*

Набор подобных тропов из «Янтарной элегии» (1911) Игоря Северянина происходит не из элегического состояния души, а лишь внешне маскируется в элегические одежды.

События революционных лет, как это не парадоксально, возродили жанр элегии в отечественной поэзии. В элегии усиливается и по-новому трактуется власть времени. Элегия печально оплакивает не только утраты близких, хотя и этот мотив наполняется особенно горьким смыслом, но и уход в небытие целой эпохи. Обращение к жанру элегии В.Ходасевича, А.Ахматовой, А.Введенского и некоторых других их современников оправдано глобальными потерями всего случившегося. Близки элегиям многие стихи С.Есенина, в поэзии которого слились песенный фольклор и традиционная образность жанра элегии.

В западной лирике к жанру элегии в XX столетии обращаются самые выдающиеся поэты, такие, как Б.Брехт, Н.Гильен, Томас Элиот, Уистен Хью Оден и, наконец, наш бывший соотечественник Иосиф Бродский. В «Большой элегии Джону Донну» (1963) Бродский воссоздает не образ поэта, а образ его поэзии. Отсюда возникает центральный образ сна, охватившего вселенную: со смертью поэта-метафизика останавливается процесс постижения первопричин бытия, природа замирает. Избыточность подробностей, надрывность интонации, поспешная попытка сказать все обо всем отчасти имитирует манеру самого поэта - елизаветинца, к которому обращены стихи И. Бродского.

В целом же, элегия разделила общую судьбу лирических жанров - вытеснение их внежанровой лирикой, элегию сменяет элегическая поэзия.

# 2. Значение элегий Жуковского для становления русской романтической поэзии

Для становления русской романтической поэзии, ее гуманистического содержания элегии В.А.Жуковского имели важнейшее значение.

В историю русской литературы имя Василия Андреевича Жуковского (1783—1852) вошло как одно из самых славных и значительных. В.Г.Белинский говорил о «необъятно великом» значении его для русской поэзии и литературы. Замечательный поэт, создавший множест­во проникновенных лирических стихотво­рений, баллад, поэм, сказок, он, по словам Белинского, «ввел в русскую поэзию романтизм»,обогатил ее элементами на­ционального колорита, великолепными переводами, которые познакомили рус­ских читателей с сокровищами западно­европейской поэзии, литератур Востока, с творениями Грея, Томсона, Голдсмита, Скотта, Саути, Байрона, Т. Мура, Бюргера, Гете, Шиллера, Гебеля, Фуке, Уланда, Лафонтена, Парни, Гомера, Фирдоуси, Вергилия и других.

«Творения Жуковского, — писал Белин­ский, — это целый период нашей литера­туры, целый период нравственного раз­вития нашего общества. ...Жуковский весь отдался своему направлению, своему при­званию. Он — *романтик* во всем, что есть лучшего в его поэзии». Это была поэзия «души и сердца», вносившая в литературу неведомое ей ранее, в пору господства классицизма, глубочайшее раскрытие внутреннего мира человека, то внимание к тончайшим затаенным переживаниям, изображение которых с таким блеском будут развивать и совершенствовать по­следующие поколения русских поэтов. Как говорил Белинский, в ориги­нальных произведениях Жуковского «еще в первый раз, русские стихи явились не только благозвучными и по­этическими по отделке, но и с *содержанием.* Они шли из сердца к сердцу; они говорили не о ярком блеске иллюмина­ций, не о громе побед, а о таинствах сердца, о таинствах внутреннего мира ду­ши... Они исполнены были тихой грусти, кроткой меланхолии — а это элементы, без которых нет поэзии» [Белинский 1965, 221].

По словам Белинского, «...без Жуков­ского мы не имели бы Пушкина», и сам Пушкин не раз подчеркивал большие за­слуги своего учителя перед русской ли­тературой. Пушкин нашел поистине классическую стихотворную формулу, определяющую значение Жуковского, чье творчество имеет непреходящую цен­ность:

*Его стихов пленительная сладость*

*Пройдет веков завистливую даль,*

*И, внемля им, вздохнет о славе младость.*

Как уже было отмечено во введении к нашей работе, в творчестве В.А.Жуковского исследователи [Янушкевич 2006, 13] выделяют пять периодов, которые можно условно обозначить следующим образом:

* 1797-1807 - период самообразования и поэтического становления;
* 1808-1814 - время эстетичес­кого самоопределения и поиска новых форм поэзии;
* 1815-1825 - период ро­мантических манифестов;
* 1826-1839 - этап общественно-философских поис­ков и путь к поэтическим системам;
* 1840-1852 гг. - время эпических форм и по­вествовательной поэзии.

Жанр элегии, как правило, связывают с первым этапом творчества Жуковского, классические примеры – переводная элегия «Сельское кладбище» и оригинальная элегия «Вечер». Но элегические мотивы и образы присутствуют и в произведениях более поздних периодов.

«Исследователи постоянно и не без оснований говорят об ус­тойчивости "жанрового мышления" Жуковского. Жанровый принцип стал доминирующим в современных изданиях сочинений поэта, хотя уже сам Жуковский, подводя итоги своего творчества, в последнем прижизненном собрании сочинений сознательно вы­брал хронологический принцип. Поэзия Жуковского многожанрова. В ней есть периоды монополии отдельных жанров: балладные годы, время песен, элегий, эпических замыслов, сказок, стихотвор­ных повестей и т.д. У него есть любимые жанры, ведущие формы. Но и в жанровом отношении его творчество динамично: двумя пе­реводами "Сельского кладбища" (1802 и 1839 гг.), двумя "Ленорами" (1808 и 1831 гг.) он сознательно подчеркивал это. Его ранние элегии и элегии 1815-1824 гг., баллады 1808-1814 и 1831-1833 гг., сказки 1831 и 1845-1846 гг., переводы из греческих эпиков 1820-х гг. и перевод "Одиссеи" - произведения одного жанра, но различной поэтики, различного миросозерцания. Конечно, можно и нужно говорить о типологии того или иного жанра у Жуковско­го, но важно видеть жанровое развитие поэта, его движение от одних жанров к другим, к разрушению жанровой системы.

Об этом уже свидетельствуют романтические манифесты - стихотворения 1815-1824 гг. "Славянка" и "Невыразимое", "К мимопролетевшему знакомому гению", "Я музу юную, бывало..." и "Таинственный посетитель" не укладываются в привычные жан­ровые определения и отражают общую тенденцию поэзии Жуковского к синтезу настроений и различных жанровых признаков. Тенденция философско-психологической лирики, путь к стихотворению как целостной форме выражения бытия и мысли, к типу "внежанрового лирического стихотворения" во всей своей полноте проявится в лиро-эпических опытах Жуковского, переводах "Орлеанской девы" и "Шильонского узника". Наконец, в творчестве 1830-1840-х гг. приведет к созданию "эпических сти­хотворений", к переводу "Одиссеи".

Жанровая эволюция Жуковского - органическая часть его об­щей эволюции и отражение общих тенденций развития русской литературы» [Янушкевич 2006, 14].

# 3. Художественное своеобразие элегий В.А.Жуковского

## 3.1. «Сельское кладбище» - программное произведение русского сентиментализма

В 1802 году, в декабрьской книжке «Вестника Европы», редактировавшегося Карамзиным, Жуковский помещает свою элегию «Сельское кладбище». Это было первое серьезное выступление Жуковского в печати и его первый триумф. С этой публикации начинает восходить звезда Василия Андреевича и распространяться его слава как тонкого лирика, мастера «пейзажа души», по выражению историка литературы А. Веселовского. «Сельское кладбище» — программное произведение Жуковского этого периода и — шире — русского сентиментализма.

Сентиментализм, возникший в Западной Европе во второй половине XVIII века, в значительной мере подготовил почву для романтиков. В сентиментализме выразилось формирование буржуазного сознания, новые представления о правах личности и ценности душевной жизни человека. Однако, в отличие от романтизма, сентиментализм сохранил связь с просветительским рационализмом. Критическая переоценка идей Просвещения еще только начиналась писателями-сентименталистами.

В России веяния сентиментализма стали ощущаться в 70-х годах XVIII века. По своей социальной природе сентиментализм не был единым. Самое радикальное течение европейского сентиментализма (руссоизм) оказало воздействие на Радищева, в творчестве которого элементы “чувствительности” были подчинены революционной и демократической мысли.

Признанным главой русского сентиментализма является Карамзин. В его творчестве нашли свое выражение настроения не радикальной, а умеренно-либеральной и даже консервативной части дворянства.

Социальная проблематика в творчестве Карамзина и его последователей сознательно обходилась. В знаменитой повести Карамзина «Бедная Лиза» трагедия героини из социального плана переведена в план чисто личных отношений. Но карамзинизму была свойственна гуманистическая устремленность. Всякий человек, по Карамзину, кто бы он ни был, достоин уважения и сочувствия, если он «добродетелен», если благороден его духовный мир. Изображение чувств становится основным содержанием литературы этого направления.

По сравнению с классицизмом, рационалистически изображавшим свойства и качества человеческой природы, обращение Карамзина и его последователей к душевной жизни человека было фактом прогрессивным, так как раскрывало перед искусством новые возможности. Однако карамзинизм, именно в силу его стремления отказаться от социальной проблематики, не смог избежать условности в искусстве. Ведь конкретность и подлинный психологизм невозможны без раскрытия социальной основы характера. Разница между Радищевым или Руссо, с одной стороны, и Карамзиным, с другой, — не только в масштабах их дарований, но в кардинальном отличии искусства, ставящего социальные проблемы, от искусства, стремящегося их обойти. Именно в силу этого психологический анализ в творчестве Карамзина оказался не очень глубоким. Сама «чувствительность» подается им по рационалистическому принципу, как одно из «свойств» и «качеств» природы человека вообще.

И в идейном, и в художественном отношении карамзинизм был близок молодому Жуковскому. Взяв за образец «Элегию, написанную на сельском кладбище» английского поэта Грея, Жуковский разрабатывает тематику и стиль, определившие на многие годы его собственное творчество и вызвавшие множество подражаний. В центре элегии (с гораздо меньшим успехом переводившейся в России и до Жуковского) — образ мечтателя-поэта, глубоко воспринимающего диссонансы жизни и ее несправедливость, сочувствующего «маленьким», незаметным труженикам, чьи безвестные имена скрыты под плитами деревенского кладбища. Судьба была несправедлива к этим людям; но, с другой стороны, поскольку слава и власть, по мнению поэта, неотделимы в обществе от соблазнов и пороков, превыше всего — нравственное достоинство человека, в элегии прославляется скромная участь простых поселян. Искреннее одушевление, сменившее риторичность эпигонов классицизма, эмоциональность стиля, музыкальная инструментовка стиха — все это поставило «Сельское кладбище» в самом центре зарождающейся новой поэзии. Обладая гораздо более значительным поэтическим дарованием, чем Карамзин, Жуковский талантливо развивает принципы его школы.

Переводя элегию Грея, Жуковский перестраивает ее в духе уже сложившейся в России карамзинистской традиции. Он жертвует конкретностью описаний, отдавая преимущество эмоциональному началу:

*Уже бледнеет день, скрываясь за горою,*

*Шумящие стада толпятся над рекой,*

*Усталый селянин медлительной стопою*

*Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой*.

Картина природы в элегии «Сельское кладбище», проникнутая настроением ти­хой, меланхолической грусти (тихий де­ревенский вечер, толпящиеся за рекой стада, возвращающийся домой усталый селянин), переходит в описание деревен­ского кладбища. Возникает вечная тема смерти, равняю­щей всех людей:

*На всех ярится смерть; царя, любимца славы,*

*Всех ищет грозная... и некогда найдет;*

*Всемощныя судьбы незыблемы уставы,*

*И путь величия ко гробу нас ведет.*

Тема смерти приобретает в элегии со­циальную окраску: несправедливо то об­щественное устройство, которое нарушает естественное равенство людей, дает воз­можность лишь немногим развить свои дарования и способности, закрывает бед­някам вход в «храм просвещенья».

*Ах, может быть, под сей могилою таится*

*Прах сердца нежного, умевшего любить,*

*И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,*

*Рожденной быть в венце, иль мыслями парить.*

*Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,*

*Угрюмою судьбой для них был затворен,*

*Их рок обременил убожества цепями,*

*Их гений строгою нуждою умерщвлен.*

*Как часто редкий перл, волнами сокровенный,*

*В бездонной пропасти сияет красотой,*

*Как часто лилия цветет уединенно,*

*В пустынном воздухе теряя запах свой*.

В элегии выражены сочувствие просто­му человеку, мысль о ценности челове­ческой личности, вера в духовное богат­ство, великие возможности безвестных простых людей.

«Мир "Сельского кладбища" Жуковского элегичен по своей сути, ибо в нем все от начала до конца погружено в единое наст­роение. Пейзаж органично переходит в медитацию, а в последней части элегии становится как бы частью душевных переживаний молодого поэта. Композиционно завершающий элегию образ молодого мечтателя, одухотворенная всем строем чувств и кон­центрирующая пафос размышлений эпитафия бросают на всю элегию отсвет личности поэта.

Переводя греевскую элегию, Жуковский прежде всего доби­вался интонации непосредственного соучастия в происходящем. "Я" поэта обнаруживается во всем: и в пронизанности пейзажа лиризмом, и в задушевных эмоциях размышления на кладбище, и, конечно же, в тщательной разработке образа лирического ге­роя. Формально скрыв свое "я", поэт ищет новые формы лири­ческого выражения за счет эмоционально окрашенного пейза­жа, непритязательного рассказа селянина, исповеди героя. Пе­редавая эти точки зрения как возможные, вариативные, что не­однократно подчеркивается словами "может быть", Жуковский расширял сами возможности элегии, внедрял в нее мотивы и на­строения других жанров» [Янушкевич 2006, 50]. Этот момент поисков поэта точно оп­ределил Г.А. Гуковский, говоря, что «у Жуковского и баллада-элегия, и поэма-элегия, и пейзаж-элегия» [Гуковский 1965, 75].

В 1839 году Жуковский снова вернется к «Сельскому кладбищу» и переведет его с гораздо большей степенью близости к подлиннику, отказавшись от специфических стилевых особенностей сентиментализма начала века:

*Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает,*

*С тихим блеяньем бредет через поле усталое стадо;*

*Медленным шагом домой возвращается пахарь, уснувший*

*Мир уступая молчанью и мне...*

Отличие между первым и вторым переводом связано не только с развитием творческой зрелости Жуковского; это прежде всего отличие художественных систем. Певучий, более условный по своему стилю, построенный в одной подчеркнуто эмоциональной тональности («бледнеет», «усталый», «медлительно», «задумавшись»), перевод 1802 года является поэтически оригинальным произведением Жуковского, характернейшим образцом его стиля первого периода.

«Сельским кладбищем» начинается длинный ряд переводов Жуковского. Они имели для развития русской литературы огромное значение. Жуковский не стремился к буквальной точности перевода; воспринимая сам новые для него темы западноевропейской литературы и приобщая к ним русского читателя, расширяя идейный и тематический диапазон русской поэзии, Жуковский стилистически разрабатывал их по-своему. Создавая свой стиль, Жуковский исходил из лирики Карамзина, но довел этот стиль до высокой степени совершенства, придал ему истинную эстетическую ценность.

«Перевод "Сельского кладбища" открыл потенциальные воз­можности Жуковского как поэта новой эпохи, но для их реализа­ции нужны были открытия в изучении себя и человека вообще. Опыт самонаблюдения и лаборатория "дневниковой психологии" ускорили этот процесс. От Грея поэт шел к себе, от "Сельского кладбища" он пришел к элегии "Вечер", которую по праву мож­но рассматривать как своеобразную полемику с Греем» [Янушкевич 2006, 52].

## 3.2. «Вечер» как этап в формировании оригинального жанра элегии

Одно из лучших произведений Жуковского в жанре элегии - стихотворение «Вечер» (1806). Как и «Сельское кладбище», оно относится к жанру так называемой медитативной элегии. В отличие от первой элегии, размышления (медитации) сосредоточены здесь вокруг лирической темы. Воспоминания об утраченных друзьях, об уходящей молодости слиты с мечтательно-меланхолическим восприятием вечернего пейзажа:

*Луны ущербный лик встает из-за холмов...*

*О тихое небес задумчивых светило,*

*Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!*

*Как бледно брег ты озлатило!*

*Сижу задумавшись; в душе моей мечты,*

*К протекшим временам лечу воспоминаньем...*

*О дней моих весна, как быстро скрылась ты,*

*С твоим блаженством и страданьем!*

«Вечер», или в черновой редакции «Ручей», на первый взгляд парафраз на темы «Сельского кладбища». Почти буквальные совпадения отдельных образов подтверждают эту связь. Ср.:

|  |  |
| --- | --- |
| Сельское кладбище | Вечер |
| Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  Шумящие стада толпятся над рекой  Усталый селянин медлительной стопою  Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой;  В туманном сумраке окрестность исчезает;  Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;  Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает;  Лишь слышится вдали рогов *уны*лый звон. | Уж вечер... облаков померкнули края;  Когда с холмов златых стада бегут к реке;  И, плуги обратив, по глыбистым браздам  С полей оратаи съезжают...  Все тихо: рощи спят: в окрестности покой;  Как усыпительно жуков ночных жужжанье (черн. вариант);  И рева гул гремит звучнее над водами. |

Определенная общность наблюдается и в композиции элегий. Можно говорить об их трехчастности: описание наступающего вечера, размышления о жизни и смерти, история поэта. Но все эти сходства лишь острее подчеркивают различие двух элегий, написанных примерно в одно и то же время года, в од­ном и том же месте, но с разницей в четыре года («Сельское кладбище» - май-сентябрь 1802 г., Мишенское; «Вечер» - май-июнь 1806 г., Белев).

Прежде всего, меняется атмосфера действия. Поэт с кладби­ща переносится в мир природы; на смену мрачным мыслям о смерти приходят светлые воспоминания о молодости, друзьях. Само слово «природа» как символ человеческого бытия активно входит в текст элегии, причем везде написано оно с большой бук­вы: «На лоне дремлющей Природы»; «Где клятвы, данные При­роде»; «Быть другом мирных сел, любить красы Природы». Вто­рое слово, написанное с большой буквы, и также трижды выде­ленное в элегии – «Муза». Сопряженность этих слов-понятий придает всему повествованию особый оттенок: элегия превраща­ется в песнь о Природе, о радости Жизни.

В оригинальной элегии «Вечер» облик Василия Жуковского уже вполне определен. В этой «медитативной» элегии главным оказывается переживание автора, эмоциональность, а язык поэта поражает своей музыкальностью, стройностью и «соразмерностью». Но Жуковский далек от описательного психологизма. Не случайно критики, рассуждая о его поэтике, не раз говорят о том, что в его стилистической системе зачастую большое значение приобретает символический вечерний пейзаж, спокойная, дремлющая природа, рассуждения на тему смерти, столь характерные для поэтики сентиментализма.

В элегии Жуковского «Вечер» сочетается с особенной отчетливостью создание романтического по своей сути образа с уверенностью изображения, с мягким и проникновенных лиризмом. Не ученик, пробуждающий свои силы, а мастер, твердой рукой рисующий мир таким, каким он его видит, - такой образ поэта предстает перед читателем этой элегии, получившей долгую жизнь в сознании ряда поколений.

*Уж вечер… Облаков померкнули края,*

*Последний луч зари на башнях умирает;*

*Последняя в реке блестящая струя*

*С потухшим небом угасает.*

Как и в «Сельском кладбище» перед читателем – эффект постепенно гаснущего света, привычные контуры сменяются глубокими тенями. Появляется луна – и возникает бледная золотая дорожка лунного света на воде. Дневная явь сменяется ночной зыбкостью – и соответственно иной стала тональность чувств, иным стал предмет раздумий.

Вопрос следует за вопросом – и все они клонятся к познанию того, что в природе нет несправедливости, потому что в смене весны, лета, осени, зимы в своем кругообороте, в постоянной повторяемости цветения и умирания запечатлена вечность. Но по отношению к человеку изначально заложена несправедливость: дитя природы, лучшее ее создание – он не вечен, он неповторим как личность, он обречен на полное исчезновение. Он словно куда-то властно увлечен. Но куда, зачем, какова цель этого торопливого стремления в таинственное будущее? И что оно обещает человеку, кроме могильной плиты над истлевшим прахом? Куда уйдут эти яркие, сильные чувства, украшавшие человеческое существование, эти жгучие слезы разочарований, эти страсти, от которых закипал мир, колебались царства, открывались новые перспективы перед человечеством?

*О братья! о друзья! где наш священный круг?*

*Где песни пламенны и Музам и свободе?*

*Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?*

*Где клятвы, данные Природе,*

*Хранить с огнем души нетленность братских уз?*

*И где же вы, друзья?.. Иль всяк своей тропою,*

*Лишенный спутников, влача сомнений груз,*

*Разочарованный душою,*

*Тащиться осужден до бездны гробовой?..*

В этой элегии молодой русский поэт заговорил не только о своих сокровенных раздумьях. Жуковский поднял проблему общечеловеческого плана: вопрос о смысле бытия, о личной смерти и бессмертии, о назначении человека стоит перед всеми мыслящими людьми во все времена и у всех народов. Заслуга Жуковского в том, что эту всечеловеческую проблему он изложил впервые в русской литературе на уровне вполне оригинальной, высокой поэзии с громадной заражающей силой.

Жуковский — первый русский поэт, сумевший не только воплотить в стихах реальные краски, звуки и запахи природы — все то, что для человека составляет ее прелесть, — но как бы одухотворить природу чувством и мыслью воспринимающего ее человека. Жуковский в «Вечере» создает совершенные по своей описательной выразительности стихи, рисуя, как

*...с холмов златых стада бегут к реке,*

*И рева гул гремит звучнее над водами,*

*И, сети склав, рыбак на легком челноке*

*Плывет у брега меж кустами…*

Жуковскому принадлежит знаменитая строфа, где в самом описании пейзажа прежде всего присутствует воспринимающий его и умеющий насладиться им поэт:

*Как слит с прохладою растений фимиам!*

*Как сладко в тишине у брега струй плесканье!*

*Как тихо веянье зефира по водам*

*И гибкой ивы трепетанье!*

Восхищение человека передано в трехкратном повторении одной и той же конструкции восклицания («как слит», «как сладко», «как тихо»). Для человека «сладко» плесканье струй, в его восприятии фимиам слит с прохладой, и после этого, наконец, возникает впечатление, что для него и тихо веет зефир, и трепещет гибкая ива. Внутренний мир человека (в данном случае включающий в себя и восприятие природы) сам по себе является неким объективным фактом, подлежащим раскрытию в лирике, и в лирике Жуковского он раскрывается с необыкновенной поэтичностью и тонкостью. К тому же типу элегий Жуковского, что и «Вечер», относится написанная позднее элегия «Славянка» (1815) — произведение зрелое и глубокое.

Создавая свою песнь жизни, Жуковский проявляет дар и опыт наблюдателя природы. Статичному миру сельского кладбища, где царят безмолвие, сон, холод, в «Вечере» противостоит движение, порыв, сконцентрированные в образе ручья-потока. Состояния вслушивания, внимания, всматривания в мир характеризуют об­щую тенденцию Жуковского к оживотворению, одушевлению при­роды. Поэт ищет в природе оттенки переходов: колебания, отраже­ния, слияния.

Язык Жуковского в «Вечере» сочетает поэтичность и непринужденность. Вместе с тем, Жуковский строго заботится об эстетической стороне языка; он отбирает только те слова, которые по традиции воспринимаются как эстетически значимые, изящные, хотя уже выходит за пределы специально «поэтической», условно-литературной лексики (примеры такой лексики в «Вечере»: «зефир», «Минвана», «Альпин»). Вся система художественных средств здесь подчинена адекватному выражению чувств и мыслей романтика (вольный ямб, риторические вопросы, усиленные анафорами слов «как», «когда», лексика высокого стиля, лишенная при этом всякой жеманности). Перед нами лирический шедевр, полный взволнованной патетики, произведение большого мастера.

Как и в «Сельском кладбище», в «Вечере» возникает образ лирического героя-певца. Но если в переводе из Грея история молодого певца еще во многом была самоцельна и имела характер некоего поэтического постскриптума, то в «Вечере» образ певца становится организующим началом, направляющим движение сюжета, развивающим настроения. Его жизненный опыт, воспоми­нания более активно включаются в повествование, выполняя роль исповеди. Образ певца функционально значим и содержательно важен: с ним связан мотив общего движения жизни. Оттенки и переходы в природе и подвижные состояния человеческой психи­ки - звенья единого процесса вечной жизни.

## 3.3. Поэтика элегии «Славянка» и культура «садов Романтизма»

«В творчестве Жуковского «Славянка» — произведение пере­ходное и итоговое одновременно. Оно словно произросло из рос­сыпей долбинских стихотворений, с их атмосферой переходов из одного жизненного состояния в другое: из бытовых и пейзажных зарисовок в сферу эстетических раздумий, из этико-философских деклараций в мир буффонады и домашних шуток. Но вместе с тем «Славянка», синтезировав эти поиски, обозначила новое каче­ство поэзии Жуковского.

Поэзия Жуковского этого периода насквозь пронизана эстети­ческими идеями. По существу, это лирическая философия, эстети­ческие манифесты. В описаниях природы, в незамысловатых при­дворных историях, в любовных воспоминаниях звучит тема высо­ких мгновений встречи с вдохновением, с тайнами искусства. Здесь, действительно, важен не столько повод, побудивший поэта взяться за перо, сколько особая философия, «эмоциональная на­строенность», передающая «мировосприятие человека эпохи ро­мантизма». Зримая и вещественная в своей сюжетно-описательной основе, поэзия, этого периода глубоко символична. Быт рас­ширяется до бытия, конкретное — до всеобщего. Такое сопряжение эстетически значимо: поэзия сквозных мотивов и слов, самоповто­ров и автореминисценций у Жуковского переживает обновление» [Янушкевич 1985, 131].

«Славянка» в этом смысле обозначила характерные черты по­этики Жуковского. Неслучайно он открыл ею вторую часть своего собрания стихотворений 1815-1817 гг., где поместил произведе­ния, созданные до 1815 г. «Славянка» стала поэтическим резюме того пути, который начался элегиями «Сельское кладбище», «Опу­стевшая деревня», «Вечер». В «Стихотворениях Василия Жуков­ского» (ч. 2. СПб., 1816) «Вечер» завершает раздел «Смесь», который открывает «Славянка». Новые открытия в области элегии проецируются на творчество предшествующего периода.

Безусловна типологическая общность всех этих произведений. Это элегии «панорамного» [Янушкевич 1985, 131] или «медитативно-пейзажного» типа [Семенко 1975, 104]. Движение в пространстве (посе­щение сельского кладбища, вечерняя прогулка, путешествие по берегам Славянки) поэт сопровождает движением своих мыслей. Сфера непосредственных впечатлений и мыслей по поводу их расширяется за счет воспоминаний. «Сельское кладбище» лишь обозначило момент движения, синтеза внешнего мира и медита­ции, в «Вечере» больше органики в сопряжении стихии реального и идеального, хотя описательное начало растворено в лиризме песенного типа. Эмоция выражает индивидуальное чувство, вос­поминание носит характер личного переживания. На смену локально-замкнутому миру сельского кладбища приходит разомкну­тый в пространстве мир «дремлющей Природы». Но положение наблюдателя остается тем же. Ср.: «Сельское кладбище» — «ле­жал, задумавшись над светлою рекой», «он томными очами уныло следовал за тихою зарей»; «Вечер» — «сижу задумавшись», «про­стершись на траве под ивой наклоненной, внимаю...» Окружающий мир во многом еще статичен и пространственно ограничен точкой Наблюдения.

Не то — в «Славянке». Ключом к новой поэтике могут стать слова: «что шаг, то новая в глазах моих картина». Этот принцип определяет такие особенности романтической элегии пейзажного типа, как движущиеся панорамы, эффекты неожидан­ности, ощущение «воздушного пространства, дали, желания пре­одолеть это пространство», «любовь к призрачной жизни», «бес­конечная смена разнообразных поэтических мгновений, отражен­ных образов — зыбких, непрочных, слабо уловимых, движущихся», «стремление к созданию иллюзий». «Славянка» Жуковского — это поистине прогулка по «садам Романтизма» [Лихачев 1982, 189].

Движущаяся панорама воссоздается прежде всего через бес­конечное изменение точек зрения. Состояния приближения, отда­ления, перспективы конкретизируются в целой системе обстоя­тельств места: *окрест, вкруг меня, передо мной, сквозь чащу де­рев, между багряных лип, вдали, надо мной, здесь и там*. Такая подвижность картин обостряет восприятие мира. Динамика кар­тин окружающего мира дополняется динамикой восприятия. Слова «вдруг», «и вдруг», «то вдруг», «лишь изредка — лишь» закрепля­ют импрессионистическую игру света и тени, тишины и звуков: «опять река вдали мелькает средь долины То в свете, то в тени, то в ней лазурь небес, То обращенных древ вершины», «И воцарилася повсюду тишина» и т. д.

О сознательности этой эстетической установки и трудностях, связанных с ее поэтическим воплощением, свидетельствуют чер­новые варианты «Славянки»[[2]](#footnote-2), находящиеся в «Книге Александры Воейковой». Уже самое начало элегии дается поэту нелегко. Он никак не может найти ритм движения, точку отсчета. Первый ва­риант: «Осенний [свежий] тихий день сияет в вышине» передает статичное состояние. Во втором и третьем вариантах выговарива­ется первое слово: «Славянка тихая». Поэт сразу же переходит к объекту описания, но не может найти продолжения. Сначала: «в Осенний светлый день иду на берег твой»; затем — «на твоей сенистый брег [люблю], иду». Это вновь затормаживает движение, про­исходит топтание на месте. И лишь в следующем, окончательном варианте: «Славянка тихая, сколь ток приятен твой» Жуковский намечает мотив тихого движения сначала реки, а затем и героя.

Начало второй строфы: «Спешу к твоим брегам...» тоже про­ходит множество стадий поэтического оформления:

*1) Люблю я на твоем...;*

*2) Иду осеннею природой на...;*

*3) Смотрю, как по листве холмов твои струятся воды;*

*4) Прекрасный день зовет меня к прекрасным берегам [на берег твой манит];*

*5) Иду! [без зноя день] я прихожу в твой лес*...

И только после нескольких эмоционально окрашенных глаголов: «зовет», «манит», «влечет» поверх всех вариантов поэт записывает глагол «спешу», передающий состояние внутреннего нетерпения и подвижности.

Столь же напряженно оформляются и важные, ключевые для поэта стихи — начало 3-й строфы:

*Иду под рощею излучистой тропой;*

*Что шаг, то новая в глазах моих картина*.

«Извилистой по берегу тропой», «виющейся под сенями тропой», «вьющейся между дерев тропой», «в глазах моих.,.», «то открыва­ется...» - эти наброски стихов постепенно формируют точный образ «излучистой тропы», повороты которой открывают новые карти­ны, рождают эффект неожиданности. Оформляется и поэтически закрепляется общий принцип «подвижных картин». Так, после вариантов: «является», «откроется», «блестит», возникает глагол, передающий мимолетность, экспрессивность состояния — «мелька­ет». И уже далее установка на этот принцип становится главным направлением поэтической работы.

Правда, традиция статического описания картин природы, своеобразного любования ими дает еще о себе знать. После треть­ей строфы Жуковский создает серию пойзажных зарисовок:

*1) Кудрявые верха желтеющих древес;*

*И развиваются верха;*

*Древа под сенью сень, недвижные стоят.*

*2) Средь лип желтеющих багряный клен сияет;*

*Кудрявые древа, не шевелясь, стоят над сенью сень.*

*3) Между багряных лип [чернеют темны ели] дуб гордый зеленеет.*

*4) Склонясь к воде, на берег бросив тень, Сосна кудрявая чернеет*.

Все эти зарисовки затем тщательно перерабатываются в четверо­стишие:

*Древа недвижимы [стоят] блестят над сенью сень;*

*Между багряных лип дуб гордый зеленеет;*

*И к берегу склонясь, на волны бросив тень,*

*Сосна кудрявая чернеет*.

В дальнейшем вся эта строфа исключается из перебеленного текста. Поэт ощущает ее тормозящее действие, нарушение под­вижности и решительно начинает следующую строфу словами: «И вдруг исчезло все...», тем самым продолжая чередование со­стояний и новых картин. Он жертвует любовно создаваемой пей­зажной зарисовкой во имя главного принципа. Момент «неподвижности» взрывается экспрессией слов: «то вдруг», «исчезло», «дико», «лишь изредка», «прокравшись» и т.д. Идет последова­тельное устранение элементов статики: на смену описательным конструкциям черновых вариантов: «окрест безмолвный лес», «полдневное сиянье», «недвижимы стоят», «не шевелясь, сто­ят» — приходят глагольные динамичные сочетания: «окрест сгу­стился лес», «прокравшись, дневное сиянье». Повествование ста­новится более строгим и конкретным. Каждая поэтическая строка создает вполне законченную картину. Их сцепление в пределах строфы закрепляется подвижной синтаксической связью, выражен­ной точкой с запятой. Ср.:

Черновые варианты:

*Иду... [в**глухой дичи] [передо мной] меж сплетшихся кустов уединенный храм*

*Кусты кудрявые кругом [переплелись] сплелись*

*[Кругом кусты] [Заглохшая тропа]*

*Вкруг стен [кустарник дикой] кустарники седые*

*[Березы наклонясь] [бледные развесистой главой]*

*[И кипарисы гробовые] Осины бледные с трепещущей главой;*

*[Березы, сосны, дубы] И кипарисы гробовые*.

Промежуточный, перебеленный вариант:

*Иду... пустынный храм в глуши передо мной!*

*Заглохшая тропа; кругом кусты седые,*

*Осины [бледные с трепещущей главой] гибкие, береза, дуб густой*

*И кипарисы гробовые.*

Окончательный текст:

*И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;*

*Заглохшая тропа; кругом кусты седые;*

*Между багряных лип чернеет дуб густой*

*И дремлют ели гробовые*.

Сравнение этих вариантов шестой, композиционно существен­ной строфы (ею завершается первая часть описания и начинается переход к исторической медитации), показательно. Уже ее нача­лом «и вдруг» Жуковский развивает заявленную в третьей строфе установку на внезапность открывающихся на каждом шагу, за «излучистой тропой», новых картин. Это начало анафорой «и вдруг» связывает между собой предшествующие строки («То вдруг исчезло все...» — «и вдруг...»). В пределах четырех строк возни­кает сменяющаяся панорама картин, главным образом за счет умелой смены точек зрения: «передо мной», «кругом», «между». Членение строфы на законченные описательные отрезки и их бес­союзное соединение, что способствовало экспрессивной нюансиров­ке, дополнялись конкретизацией общего настроения. Заменив экзотические «кипарисы гробовые» на более свойственные русско­му пейзажу «ели гробовые», убрав «осины бледные, с трепещу­щей главой», соединив «багряные липы» и черноту густого дуба,, Жуковский добился особой торжественности и величия картины. Подбором эпитетов «пустынный», «заглохшая», «седые», «гробо­вые» он подготовил то состояние внутренней сосредоточенности, когда «все к размышленью здесь влечет невольно нас».

Общий принцип подвижности картин еще как бы по инерции сохраняется в строфе, но движение временно приостанавливается, тормозится наплывом воспоминаний, исторических размышлений, чтобы в 14-й строфе опять «засветлел частый лес», опять «река вдали мелькает средь долины». Двукратное «опять», четырех­кратное повторение союза «то», а затем столь важное для ком­позиции стихотворения «и вдруг» возвращают элегии движение.

Но и в 7-й строфе движение не исчезает: оно входит во внут­ренний мир героя, создает динамику душевных состояний. Здесь поэт особое внимание уделяет эпитетам, фиксирующим психоло­гические состояния. «Воспоминанье здесь 1) безмолвное, 2) при­скорбное, 3) унылое живет»; 1) «с весобновляющей мечтою», 2) «с всеоживляющей мечтою», 3) «с неизменяющей мечтою» — этот ряд определений соотносится с динамикой третьей строки: «Оно (воспоминанье) беседует о том, чего уж нет» (черновые варианты: 1) «оно беседует о благах прежних лет»; 2) «оно бесе­дует с друзьями прошлых лет»; 3) «оно беседует о скорби прош­лых лет»; 4) «оно животворит утраты прежних лет»). Жуковский и здесь добивается психологической подвижности: в соотношении понятий «унылое воспоминанье» и «неизменяющая мечта» откры­вается развитие настроения, которое дальше конкретизируется.

Таким образом, процесс работы Жуковского над «Славянкой» отразил характерные сдвиги в его поэтическом мышлении, прежде всего отказ от статичного изображения окружающего мира, стрем­ление к конкретной динамике картин и душевных состояний.

Общая подвижность окружающего мира вносит существенные изменения в изображение внутреннего мира. Душа лирического героя вбирает в себя этот панорамный мир и преображает его в потоке воспоминаний, эстетических представлений. Поистине «рас­пространяется душа» под воздействием встречи с чудом природы. Синтезирующее «все» сопрягает природное и духовное, выража­ется в характерных поэтических формулах: *«все* к размышленью здесь влечет невольно нас», *«все* здесь свидетель нам», «мнится, *все,* что было жертвой лет», «и *все,* что жизнь сулит, и *все,* чего в ней нет».

Панорама Павловска, воссозданная с тщательностью худож­ника-пейзажиста, и вместе с тем атмосфера таинственных пред­чувствий, томительного ожидания чуда, полунамеков образуют «поэтическую топографию» элегии [Иезуитова 1976, 89]. Сиюминутное, конкретное и вечное, символическое как бы уравниваются в своих правах. За многочисленными «как бы», «мнится», «как будто», в атмосфере «туманного», «эфирного», «очарованного», «незримого», «неизве­стного», «смутного» лишь приоткрывается другой мир — мир не­выразимого. Тема Гения, связующего эти два мира,— это тема одновременно Поэзии и Жизни. В поэзии Жуковского 1815-1824 гг. эти два мира все время на встрече и на пересечении.

Авторская установка на сопряжение вещественной пластики окружающей природы и символической жизни духа ведет к пре­образованию характера медитации. Воспоминание-размышление в «Славянке» в большей степени, чем в «Вечере», связано с миром историческим. Памятники славы и Судьбы оживотворяются в движущейся панораме. Слияние природного и духовного материа­лизуется поэтически в словесно-образном ряду: **Сл**авянка — **сл**а­ва— **сл**иваться. Памятники на берегу Славянки «ведут к размыш­лению», но это размышления двух типов: историческое воспомина­ние о славе России и философская рефлексия о судьбе человека вообще. Сопряжение — в беге времени, в течении реки. Славянка поистине из географического понятия превращается в своеобраз­ную реку жизни, реку истории.

Путь Жуковского к синтезу различных сфер бытия и разно­образных форм рефлексии открывал новые перспективы для эле­гической поэзии. Происходило ее интонационное обогащение за счет подключения приемов ораторского красноречия, медитаций этико-философского и эстетического характера. «Весь мир в мою теснился грудь» и «все к размышленью здесь влечет невольно нас» — эти положения Жуковского предвосхищали особый мир исторических элегий Батюшкова и в особенности молодого Пуш­кина. Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» и «Деревня» генетически связаны с открытиями Жуковского.

Факт почти одновременного появления «Воспоминаний в Цар­ском Селе» Пушкина и «Славянки» Жуковского глубоко показа­телен. Для Пушкина сам принцип движения картин, синтеза жи­вых впечатлений природы и исторических воспоминаний оказался плодотворным. «Здесь каждый шаг в душе рождает Воспоминанья прежних лет» - эта творческая установка молодого поэта соединяет поэтические принципы Жуковского в «Славянке»: «что шаг, то новая в глазах моих картина» и «все к размышленью здесь влечет невольно нас». Панорама событий, проходящая перед взором задумавшегося росса, ожившие памятники Царского Села, свидетели боевой славы России, - все это соотносится не только с мыслями автора «Славянки», но и с картинами «Певца во стане русских воинов». Элегия, обогащаясь историко-фило­софской проблематикой, впитывая ораторские интонации, обрета­ет большую эпичность. Неслучайно исследователи говорят о рож­дении в это время исторической, монументальной, эпической элегии.

Если пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» в большей степени были подготовлены традицией «Певца во стане русских воинов», о чем свидетельствует множество прямых реминисцен­ций, то «Славянка» оказала прямое воздействие на поэтику «Де­ревни». Любопытно, что обилие конкретных образов связывает пушкинскую «Деревню» с переводом «Опустевшей деревни» из Горльдсмита. Мир реалий перевода Жуковского словно переходит в «подвижные картины» «Деревни». А.С.Янушкевич приводит следующие примеры:

|  |  |
| --- | --- |
| *«Опустевшая деревня»* | *«Деревня»* |
| В кустарнике ручей;  крылатых мельниц ряд;  дубровы тихие;  о нивы...;  на тучных пажитях не вижу резвых стад;  как здесь я счастлив был...  Когда судьбой забвенный... | Где светлые ручьи в кустарнике шумят; и мельницы крилаты; мирный шум дубров; "  нивы полосаты;  на влажных берегах бродящие стада;  на лоне счастья и забвенья |

Но дело не ограничивается совпадениями в описании деревни. Контраст «благословенного Обурна» и «опустевшей деревни», ав­торский монолог, обращенный к виновникам разрушения, ораторские интонации подготавливали поэтику пушкинской «Деревни».

<...> Корыстною рукой

Оратай отчужден от хижины родной!

Где прежде нив моря, блистая, волновались,

Где рощи и холмы стадами оглашались,

Там ныне хищников владычество одно!

Там все под грудами богатств погребено!

Там муками сует безумие страдает!

Там роскошь посреди сокровищ отдыхает!

Эти строки из перевода Жуковского не просто соотносятся с пушкинскими строками: «Здесь барство дикое, без чувства, без закона... Здесь рабство тощее... Здесь тягостный ярем...» и т. д., но и в соотношении с первой частью элегии, панорамно-описательной, намечают «столь важную для последующей русской поэзии связь элегического, глубоко личностного начала с поэтикой «подвижных картин» и ораторской интонацией. Разумеется, здесь не может быть и речи о близости социального содержания двух произведе­ний: на смену абстрактно-филантропической программе Жуков­ского 1805 г. приходит гражданский и вполне конкретный в своей обличительной силе пафос пушкинской «Деревни» 1819 г. Разные эпохи литературной и общественной жизни, разные поэтические индивидуальности — все это несомненно. Но тем не менее сущест­вует на первый взгляд странная близость, свидетельствующая при более конкретном рассмотрении об определенной поэтической традиции» [Янушкевич 1985, 138].

В этом смысле «Славянка» не только обобщила предшествую­щий опыт русской элегии, но и наметила пути к ее обогащению философско-исторической проблематикой, к сближению жизнен­ных, эмпирических наблюдений и их философско-эстетического обобщения. Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе», а так­же «На развалинах замка в Швеции» Батюшкова подтверждали закономерность поисков Жуковского. В поэтическом мире «Сла­вянки» — зерна поэтики пушкинской «Деревни». Приемы скреп­ления у Пушкина «подвижных картин» через движение субъекта и смену перспективы: «передо мной», «за ними», «вдали», через многочисленные обстоятельства места и местоимение «сей» — способствуют, как и у Жуковского, созданию панорамы деревни, менее важен общий принцип динамики авторской мысли, ее перехода от конкретного к общему, от одной интонации к другой.

В «Славянке» обозначилась способность поэта жить на пересечении двух смыслов: реального, пластического, натурфилософского и символического, тяготеющего к философско-эстетическому универсуму. Мир природы, е подвижных и в высшей степени конкретных состояний, мир исторических картин у поэта как бы отражается в мире «прекрасного видения».

В «Славянке» Жуковский наметил то отличительное свойство своей поэзии, которое почти не обозначилось у его современников: тенденцию к воплощению в поэтическом тексте своих эстетических принципов, «лирической философии». Появление в заключительной части элегии образа Гения, «тайного вождя», «минутного гостя», «призрака», «чистого ангела» намечало особую сопряженность жизни и поэзии в его творчестве. Символическая образность с ярко выраженной эстетической наполненностью придавала элегии Жуковского масштаб эстетического манифеста, активно подклю­чала ее к системе исторических воззрений поэта. Эта «тенденция элегического мышления Жуковского вела к «Умирающему Тассу» Батюшкова, к «южным» элегиям Пушкина. В творчестве самого Жуковского ее плодотворность проявилась в целой подборке эсте­тических манифестов 1818—1824 гг.

## 3.4. Элегические мотивы и образы в стихотворных манифестах 1815-1824 гг. Поэтическая философия «невыразимого» в элегическом творчестве В.А.Жуковского

«Целая группа стихотворений Жуковского 1818—1824 гг. («Не­выразимое», «Цвет завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Та­инственный посетитель», «Я музу юную, бывало» и т. д.) по праву занимают ,в творческом развитии поэта особое место. Они кон­центрируют его эстетические принципы, являются своеобразной лирической философией. Исследователи уже давно обратили вни­мание на их лейтмотивность, внутреннюю связь. И это естественно: каждое стихотворение ощущалось автором как отрывок, фрагмент его эстетической и философской концепции. На это указывает не только подзаголовок «отрывок» по отношению к «Невыразимому», но и общая атмосфера мимолетности, воспоминания, случайности, призрачности, бесконечных вопросов. И вместе с тем происходит сопряжение всех этих состояний; одно стихотворение как бы пе­реливается в другое, подзаряжая его не просто своим содержани­ем, но и включая его в систему своих образов, настроений» [Янушкевич 1985, 139].

Такие свойства поэзии Жуковского, как контекстность, поэтика «сквозных слов», автореминисцентность, обрета­ют в этот период новое качество. Поэт придает своим эстетиче­ским идеям универсальный смысл. Происходит дальнейшее развитие поэтических принципов «Славянки»: эстетические раз­мышления вторгаются в разнообразные сферы бытия. Мотивы эстетического посвящения к «Двенадцати спящим девам» перехо­дят в натурфилософские медитации типа «Цвет завета». Оттуда они распространяются в ткань элегии «На кончину ея Величества королевы Виртембергской», дружеских посланий, павловских сти­хотворений по поводу.

Так, например, в послании «В.А.Перовскому» (1820), напи­санному по вполне конкретному поводу — любовному соперничест­ву за руку С.А.Самойловой, кажется, собраны все мотивы эсте­тических манифестов. Здесь и тема невыразимого («Прискорбно-радостным желаньем, Невыразимым упованьем, Невыразимою мечтой...»; «И это все, что сердцу ясно, А выраженью неподвласт­но, Сии приметы знаю я!..»), и мотив таинственного посетителя («Но удались, мой посетитель! Не у меня тебе гостить»), и на­строение поэтического оживотворения, воскрешения («К любви душа была близка: Уже в ней пламень загорался, Животворитель бытия, И жизнь отцветшая моя Надеждой снова зацвела!», «И мертвое мне стало живо, И снова на бездушный свет Я огля­нулся, как поэт!..»). В самом перечислении «неподвластного выраженью», соедине­нии перечисляемого повторяющимся местоимением «сей», в инто­нации ностальгийного чувства по невыразимой красоте ощутимо слышатся звуки и мелодии «Невыразимого».

Оживотворение окружающей жизни через встречу с поэзией — вот главная тема эстетических манифестов 1818-1824 гг. Знаме­нитая формула Жуковского «Жизнь и Поэзия — одно», со всей определенностью выраженная в стихотворении «Я музу юную, бывало...», выросла из всей системы поэзии этого периода. Эта формула берет свое начало в посвящении к «Двенадцати спящим девам», где обращение к «благодатному гению» влечет за собой оживотворение, поэтизацию прошлого, воспоминаний. Концентрация таких слов, как «мечта», «вдохновение», «очарование», «пле­нять», «песни звуки», «задумчивая лира», «сердце воскресает»,, «глас на лире оживает», «гения полет» и т.д., рождает связь жиз­ненных впечатлений и поэтических отзвуков. Именно от этого посвящения 1817 г. тянется цепь обращений к символу вдохнове­ния, к источнику поэзии: «таинственный посетитель», «милый гость», «гений мой», «пленитель безымянный», «гость прекрасный с вышины», «посол небес крылатый», «призрак, гость прекрас­ный», «муза юная». Поэт словно выходит на связь со своим вдох­новением, и весь мир оживает, превращаясь в чудные мгновения. «Прекрасному — текущее мгновенье» («Старцу Эверсу») - так оп­ределяет Жуковский связь поэзии и жизни.

Открытое Жуковским состояние оживотворения, встречи с ге­нием чистой красоты было плодотворно для последующей русской поэзии, прежде всего для лирики Пушкина.

Намеченный в «Славянке» принцип «движущихся картин» становится в стихотворениях 1818-1824 гг. важнейшим эстетическим принципом, ибо бесконечное изменение в природе - отражение подвижности впечатлений души. Много­численные «там», «здесь», союзы «иль», «то - то», местоимение «сей» - спутники движения как картин природы, так и мыслей, живых впечатлений души. Органичное сопряжение эстетической символики и натурфилософской образности позволило Жуковско­му эстетические проблемы сделать глубоко жизненными, тесно связать их с чувственным миром окружающей жизни.

В этом отношении во многом итоговым в творчестве Жуков­ского третьего периода стало стихотворение «Невыразимое». Оно выделилось на правах отрывка из «Подробно­го отчета о луне». Вычеркнув его из текста «Отчета...», Жуковский придал ему композиционную законченность и в то же время сумел передать его внутреннюю открытость, сделать его частью своих размышлений об искусстве вообще.

Тема «невыразимого» не только органическая часть эстети­ки Жуковского, его дневниковых записей, выписок из немецкой эстетики. Это устойчивый мотив его лирики 1818-1824 гг., своеоб­разный подтекст мотива «таинственного покрывала». Вот лишь некоторые примеры:

*Хочу, чтобы она пленяла*

*Не тем, что может взор пленять,*

*Чему легко названье дать,*

*На что есть в лексиконе слово,*

*Но что умчит стремленье лет...*

*Но тем, чему названья нет...*

(«К кн. А. Ю. Оболенской», 1820).

*Изображу ль души смятенной чувство?*

*Могу ль найти согласный с ним язык?*

(«Государыне вел. кн. Александре Феодоровне...», 1818).

*О, верный цвет, без слов беседуй с нами*

*О том, чего не выразить словами*

(«Цвет завета», 1819).

*И это все, что сердцу ясно,*

*А выраженью неподвластно,*

*Сии приметы знаю я!*

(«В. А. Перовскому», 1820).

Во всех этих созданных почти одновременно с «Невыразимым» стихотворениях Жуковский прежде всего говорит о языке искус­ства, соотношении чувств и материальных (языковых) средств их выражения. Эта проблема находилась в цент­ре внимания немецких романтиков. Одна из программных статей Вакенродера так и называлась — «О двух удивительных языках и их таинственной силе». Жуковский, по существу, обнажает анти­тезу двух языков: «что видимо очам—<...>—легко их ловит мысль крылата, и есть слова для их блестящей красоты», «но то, что слито с сей блестящей красотою—<...>—Какой для них язык?..» Скрытое за отточиями — пояснение, перечисление круга явлений одного и другого ряда. Но эта часть стихотворения (24 стиха) невозможна без первой (20 стихов). В ней поэт не только говорит о трудности пересоздания «создания в словах», о невоз­можности «передать живое в мертвое», о муках творчества: «едва,, едва одну ея черту С усилием поймать удастся вдохновенью...», но и размышляет о законах искусства, о бесплодности попыток искусства спорить с природой.

Для Жуковского невыразимое — это область душевных пере­живаний, которые невозможно выразить с помощью обычных слов. Но это тот «запретный плод», к которому тянется поэт. Настойчи­вое указание на него, подчеркнутое семикратным употреблением местоимения «сей», система определений, передающих особую при­влекательность невыразимого: «волнующее нас», «обворожающего глас», «к далекому стремленье», «шепнувшее душе воспоминанье», «сходящая святыня с вышины», «присутствие Создателя в созданье» - за всем этим скрывается стремление проникнуть в невы­разимое, попытаться сделать его выразимым. «Яркие черты» при­роды, видимые глазами, по Жуковскому, уже легко «ловятся мыслью», есть «слова для их блестящей красоты». Для выражения явлений духовной жизни он ищет не слов (характерно, что Жуков­ский курсивом подчеркивает это), а именно особого языка («Ка­кой для них язык?»).

В «Невыразимом» зримой, «блестящей красоте», ее «ярким чертам», словно взятым из стихотворений Державина, «Вечера» самого Жуковского, противостоит другой образный ряд. «Смутное, волнующее нас», «внемлемый одной душой обворожающего глас», «к далекому стремленье», «шепнувшее душе воспоминанье» и т.д. - за всем этим открывается еще неизвестный русской поэзии мир романтических ощущений.

Поиск Жуковским романтических категорий в мире окружающей жизни передают «смысловые и эмоциональные оппози­ции» [Манн 1976, 24], лежащие в основе «Невыразимого».

«У Жуковского часть сталкивается с целым, а непод­вижное - с движущимся. С одной стороны - согласо­ванность «разновидного» с «единством», т. е. целое. С другой - разрозненные «черты». С одной стороны - нечто дышащее, волнующееся, говорящее, словом, живу­щее. С другой - длинная цепь актов, обступающих живую стихию: стремление ее поймать («с усилием пой­мать»), «в полете удержать», «пересоздать» (т. е. совер­шить насилие над органически-созданньм), наконец, за­ковать в слово или определение («ненареченному хотим названье дать»)» [Манн 1976, 24].

Если в первой половине стихотворения (первые 20 строк) оба полюса констатированы, даны статично, то вторая половина извлекает выводы из противоречия. Иначе говоря, она раскрывает способ пове­дения истинно поэтической души, стремящейся к прими­рению начал при сознании их непримиримости, т. е. стре­мящейся к выражению невыразимого.

Перелом образуют следующие несколько строк («Что видимо очам — сей пламень облаков...» и т. д.), в кото­рых один за другим сменяются силуэты пейзажа. Силу­эты привязаны к человеческому, ограниченному воспри­ятию, это еще черты, а не целое («сии столь яркие чер­ты»), но это уже и не совсем те, отъединенные черты, которые в начале стихотворения диаметрально противополагались согласию целого.

Г.Гуковский, почувствовавший перемену тона, описы­вает ее следующим образом: «У него есть слова для передачи картин природы,— заявляет поэт; но на самом деле у него нет этих слов, ибо в его устах все они не­медленно превращаются в слова-символы и знаки сос­тояния души. Жуковский дает природу сплошь в мета­форах, сущность которых — не сравнение зримых пред­метов, а включение зримого в мир «чувствуемого»… Итак, видимы не облака, а пламень облаков, а слово п л а м е н ь — слово поэтического склада, включенное в привычный ряд психологических ассоциаций: пламень души - любовь, энтузиазм и т.п.» [Гуковский 1965,49-50]. Ю.Манн при этом отмечает, что «едва ли психологизация изображения в данном случае свободна от характера «зримого», увиденного; скорее всего она именно соотнесена с последним, т. е. с определенным об­разом подобранными и повернутыми явлениями. Ибо в пламени облаков важны не только ассоциации с лю­бовью, энтузиазмом и т. д., но и прямое предметное зна­чение: перед нами облака, озаренные заходящим солн­цем, т. е. заход солнца. А заход солнца - не замкнутое явление, но текучее, промежуточное, конец дня и начало сумерек; и эта текучесть усилена еще движением облаков («облаков, по небу тихому летящих»). И следующая за­тем строка - «сие дрожанье вод блестящих» - вновь пе­редает состояние неспокойствия, колебания, переменчи­вости, равно как и завершающая это маленькое интер­меццо картина берегов, отражающих пламя заката («сии картины берегов В пожаре пышного заката»). Добавим, что и закат солнца, и водная поверхность, и линия берегов, равно как и сам эффект отражения одного явления в другом,— все это излюбленные аксессуары романтиков - и русских и западноевропейских, -предпочитавших за­конченному и замкнутому становящееся и движущееся» [Манн 1976, 25].

Тем временем поэтическое высказывание переходит в свою решающую фазу. И здесь уже недостаточны даже «яркие черты», недостаточны движущиеся, но определен­ные явления. Вся завершающая часть стихотворения (последние 16 строк) построена на описании не картин, но душевных движений, и при том не имеющих закон­ченного результата («сие столь смутное, волнующее нас, Сей внемлемый одной душою...» и т. д.). И преоблада­ющее состояние этих эмоций — стремление вдаль, все равно, в пространстве ли («сие к далекому стремленье») или во времени, в прошлое ли («сие шепнувшее душе воспоминанье) или в вышину («горе душа летит...»). Даль понимается романтизмом именно универсально, как всепреображающая стихия времени и пространства. Стремление вдаль нейтра­лизует разъединенность частей или недвижность застывшего - и вот уже как некое чудо возможно встречное движение, по направлению к субъекту поэтической речи, которому доступны импульсы из прошлого («сей мино­вавшего привет») или весть с вышины («сия сходящая святыня с вышины»).

«Невыразимое» являет нам не только взаимодействие и противопоставление двух оп­позиций, но род движения от одного полюса к другому, вытеснение одной оппозиции другою. Перед нами некое растянутое вдаль движение, неутолимое и неодолимое, и это движение способны совершать истин­но поэтические души. «Единство», «беспредельное», «необъятное», «единый» — этот последовательный ряд понятий раскрывает идею романтичес­кого универсализма. Муки совмещения «универсума» и отдельных зримых черт, красот мира, поиски соотношения нового языка ис­кусства и уже известных, знакомых слов — важнейшая особенность творческого процесса, воссозданного в «Невыразимом». В этом смысле «Невыразимое» — романтическая философия Жуковского и манифест его новой поэтики.

## 3.5. Романтическая философия двоемирия в элегии «Море»

Стихотворение В.А. Жуковского «Море» было написано в 1822 году. Впервые оно опубликовано в альманахе «Северные цветы на 1829 год» (СПб., 1828). Подзаголовок «Элегия» дан в последнем, пятом прижизненном издании «Стихотворений В. Жуковского» (СПб. – Карлсруд, 1849). В рукописном оглавлении этого издания, где произведения разнесены по жанрам, Жуковский поместил это стихотворение в разделе «Смесь» [Семенко 1975]. Поэтический текст элегии передает экзистенциально обогащенную самим присутствием образа автора платоническую двуплановость Бытия:

*Безмолвное море, лазурное море,*

*Стою очарован над бездной твоей.*

*Ты живо, ты дышишь, смятенной любовью,*

*Тревожною думой наполнено ты.*

*Безмолвное море, лазурное море,*

*Открой мне глубокую тайну твою.*

*Что движет твое необъятное лоно?*

*Чем дышит твоя напряженная грудь?*

*Иль тянет тебя из земныя неволи*

*Далекое, светлое небо к себе?..*

*Таинственной, сладостной полное жизни,*

*Ты чисто в присутствии чистом его:*

*Ты льешься его светозарной лазурью,*

*Вечерним и утренним светом горишь,*

*Ласкаешь его облака золотые*

*И радостно блещешь звездами его.*

*Когда же сбираются темные тучи,*

*Чтоб ясное небо отнять у тебя –*

*Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь,*

*Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу…*

*И мгла исчезает, и тучи уходят,*

*Но, полное прошлой тревоги своей,*

*Ты долго вздымаешь испуганны волны,*

*И сладостный блеск возвращенных небес*

*Не вовсе тебе тишину возвращает,*

*Обманчив твоей неподвижности вид:*

*Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,*

*Ты, небом любуясь, дрожишь за него.*

Мы говорим здесь исходно о некоей двуплановости Бытия, ссылаясь на поэтический текст. Чем представлены они в тексте? Какими именами – ядерными словами – представлены два плана Бытия в данном стихотворении Жуковского? Даже с точки зрения частотного анализа поэтической лексики очевидно, что «море» и «небо» выступают как наиболее выраженные лексические единицы: «море» пять раз (четыре раза в тексте и один раз в названии) называется непосредственно и еще двадцать один (!) раз автор обращается к морю, употребляя местоимение второго лица «ты»; «небо» четыре раза именуется непосредственно и еще шесть раз автор упоминает «небо» в третьем лице, используя местоимение «его»… Обратим внимание на устойчивое и вполне определенное различие местоименных залогов, которые автор избирает по отношению к «небу» и «морю»: с последним автор на «ты», можно сказать, что «море» для Жуковского экзистенциально, тогда как «небо» остается в метафизической инаковости – в пространстве «оно».

Стихотворение уже изначально своим названием и первой строкой обращено к морю. Автор обращается к морю… Но к чему обращено море? Что является этим идеальным планом мореобращенности в стихотворении? Со всей очевидностью это – небо, представленное как «оно», в некоей метафизической отчужденности. Но, как оказывается, отчужденность – не есть метафизическая черта самого неба, напротив, оно «тянет к себе». Отчужденность характеризует море и автора, обращенного к нему; иными словами, план реальный – земной – представлен здесь в отчужденности от неба, в «неволе»…

Обратимся к параллелизму: душа героя – море. В определенном смысле автор приближен к романтическому герою; образ автора появляется во второй строке («Стою очарован над бездной твоей…»). В шестой строке, после очередного обращения-повтора («Безмолвное море, лазурное море») автор просит у моря раскрытия некоей предельной тайны («Открой мне глубокую тайну твою»). И более он, казалось бы, ничего не говорит здесь о себе, – все остальное о небе и море: сначала – взыскующие вопрошания, потом – повествование, в заключении следует некий вывод об онтологическом состоянии моря…

Автор стоит очарованный над бездной и всматривается в ее тайну. Но это не просто стояние на берегу или на палубе корабля и восхищение морским простором – такой ландшафтной или хотя бы реальной точки опоры здесь попросту нет: автор стоит над бездной, – это есть некое метафизическое стояние, некое экзистенциальное бодрствование. Перед нами – метафизика человеческого лица или «пейзаж души», как иногда определяют пейзаж Жуковского. Море – это человеческая душа, преданная долу, но которую «из земныя неволи» «тянет» к себе небо… Стихотворение как раз и передает в образе моря эту противоречивость и экзистенциальную неустроенность человеческой души. Для нас важно то, что – как четко явствует из поэтической метафизики стихотворения «Море» - небо (Бог) не отступается окончательно от мира (моря), равно как и мир (море) не может найти себя в отчуждении от неба (Бога). Середина стихотворения содержит манифестацию гармонического сопряжения и со-устройства, со-зеркалья неба и моря:

*Таинственной, сладостной полное жизни,*

*Ты чисто в присутствии чистом его:*

*Ты льешься его светозарной лазурью,*

*Вечерним и утренним светом горишь,*

*Ласкаешь его облака золотые*

*И радостно блещешь звездами его.*

Но это «идеальное» состояние зеркального сопряжения (нейтрализуемой оппозиции, устранения разлада) неба и моря неустойчиво в стихотворении Жуковского: оно, как все «идеальное», желаемо, но недостижимо, призрачно и, в лучшем случае, скоротечно во времени… Два раза названное «безмолвным», «море» Жуковского обнажает свою инаковость его «небу»:

*Обманчив твоей неподвижности вид:*

*Ты в бездне покойной скрываешь смятенье*…

Остановимся на композиционных особенностях этого стихотворения. «По определению В.В. Виноградова, композиция – это система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве». С другой стороны, очевидно, что композиция – это художественное целое в пространстве, организованное ядерными именами, гравитационно собирающими вокруг себя лексические ансамбли. Номинативная стихия несет в себе глубочайшую символическую реальность, подлежащую адекватной герменевтической реконструкции в контексте символического миропонимания, заложенного в глубинах церковной традиции с исконно присущим ей топологическим символизмом.

Ядерные имена, организующие онтологическую возможность вертикального двоемирия, здесь – «море» и «небо». Они собирают вокруг себя все остальные слова, характеризующие противоположные миры стихотворения. «Море» (эпитеты-адъективы: безмолвное, лазурное, живое, дышащее, смятенное, тревожное, бездонное, необъятное, напряженное, любующееся, любящее, обманчивое, страшащееся, сражающееся, волнующееся, воющее, бьющееся) соотнесено с такими субстантивами, как «дума», «тайна», «лоно», «грудь», «неволя», «тревога». «Небо» же (эпитеты-адъективы: далекое, светлое, влекущее, чистое, светозарное, лазурное, светлое, золотое, блещущее, ясное, таинственное, сладостное, жизнедарящее, возвращенное) соотнесено с надмирными субстанциями: «лазури», «вечернего и утреннего света», «облаков», «звезд», «блеска», «тишины». Интересно, что часть своих качеств небо сообщает морю:

*Таинственной, сладостной полное жизни,*

*Ты чисто в присутствии чистом его…*

Небо, воздействуя на море своим «чистым присутствием», пробуждает у моря эти качества как уже его собственные: таким образом, адъективные эпитеты «сладостное» и «таинственное» следует отнести к морю. «Лазурность» выступает как общее качество моря и неба, имеющее, однако, уранический внеземной источник:

*Ты льешься его светозарной лазурью*…

«Реальный мир» Жуковского представлен онтологическим планом «моря». Поэт всматривается в него и обнаруживает его метафизическую неполноту, неполноценность при отсутствии «идеального» божественного благодатного покрова. Эта неполнота выражена признаками беспокойства (о чем свидетельствуют многие эпитеты: бьющееся, волнующееся, воющее, страшащееся, напряженное, смятенное, тревожное…) и даже борьбы (сражающееся).

Что же нарушает гармоническое сопряжение «моря» и «неба», то «идеальное» их состояние, которое мы отметили уже в качестве образно-именного плана середины стихотворения (11 – 16 строки)? Вне всякого сомнения – вторжение «темных туч». Как только гармония «небо – море» устанавливается, сразу (автор передает это не в союзе «когда же», а в самой последовательности повествования, – союз «же» относится уже к последующему повествовательному плану) «сбираются темные тучи»; их единственная цель: «отнять (!) ясное небо». «Итоговое» состояние моря замечательно передает духовную энергетику грешной человеческой души, находящейся в дольнем странствии, в междуцарствии «рая» и «ада», потерянного и гнетущего, прошлого и будущего.

На основе сказанного раскроем смысл опорных слов элегии. «Идеальный мир» Жуковского вне всякого сомнения – небо; но идеал, как всякий идеал в романтической системе координат, недостижим. Это придает особую доминанту психологической рефлексии, благоприятствующей для развития элегического жанра.

# Заключение

Изучение творчества Жуковского открывает богатые перспективы для исследования русской литературы во­обще, для осмысления природы русского романтизма в частности. Поэзия Жуковского — поэзия переживаний, чувств и настроений; ее можно назвать началом русской психологической лирики. Ее лирический герой исполнил своеобразного обаяния; обаяние это — в поэтической мечтательности, в возвышенности и благородстве душевной жизни.

В курсовой работе нами был затронут аспект исследования художественного своеобразия жанра элегии в поэзии В.А.Жуковского. Нами была исследована элегия «Сельское кладбище» как программное произведение русского сентиментализма, изучена его творческая история, поэтика перевода, основные черты «нового стиля» русской поэзии. Элегия «Вечер» представляет собой новый этап в развитии творчества Жуковского и всей русской поэзии. Г.А.Гуковский пишет, что элегия напоминает «музыкальный словесный поток, качающийся на волнах звуков и эмоций» [Гуковский 1967, 75]. Образ природы в элегии – символ невидимой божественной энергии, а вся элегия имеет глубокий психологический подтекст.

Элегия «Славянка» - это элегия панорамно-описательного типа, она имела значительное влияние на современную русскую поэзию. Новаторством элегии можно считать динамику в описании кар­тин окружающего мира, которая, в свою очередь, дополняется динамикой восприятия.

Жанр элегии в чистом виде с 1815 г. уступает место в творчестве Жуковского произведениям других жанров (песня, баллада и т.д.), но не исчезает вовсе. Элегические мотивы и образы занимают важнейшее место в эстетических стихотворных манифестах 1815-1924 гг. именно в этот период Жуковского привлекает поэтическая философия воспоминания, невыразимого, таинственного. В полной мере это выразилось в элегии «Невыразимое». Ее пафос- утверждение романтических идеалов, исследование внутреннего мира человека. Поэт видит, что не все можно выразить словесно, «присутствие Создателя в созданье» невозможно объяснить. В стихотворении важен образ молчания, с помощью которого поэт передает свое отношение к жизни. Элегия философична: происходит сближение воспоминаний о прошлом с райской, святой, бессмертной жизнью, даруемой праведным душам после смерти.

Одним из шедевров творчества В.А.Жуковского стала элегия «Море». Именно в ней поэт создает поэтическую философскую картину двоемирия, представленного двумя ядерными центрами: небом и морем.

# Список использованной литературы

1. Афанасьев, В. Жуковский/ В.Афанасьев. – М., 1985.
2. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений. Т. VII. – М., 1955.
3. Бессараб, М. Жуковский (книга о великом русском поэте)/ М.Бессараб. – М., 1975.
4. Власов, В., Назаренко, И. Минувших дней очарованье (В.А.Жуковский в Приокском крае) / В.Власов, И.Назаренко.- Тула, 1979.
5. Вольпе Ц. Прим. к разделу «Элегии»// Жуковский В. А. Стихотворения - Л.: Сов. писатель, 1939.—Т. 1.—С. 358—364.
6. Грехнев, В., А. Пушкин и элегическая поэтика времени// Болдинские чтения.— Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1981.— С. 136—143.
7. Грехнев, В.А. «Сквозное» слово Жуковского// Русская речь, 1971, № 3. – С. 3-9.
8. Гуковский, Г. Пушкин и русские романтики/ Г.Гуковский. – М., 1965.
9. Жуковский, В.А. Собрание сочинений в 4 т. - М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
10. Зайцев, Б.К. Жуковский: литературная биография/ Б.К.Зайцев. – М.: Дружба народов, 2001.
11. Иезуитова, Р.В.Жуковский в Петербурге/ Р.В.Иезуитова. – Л., 1976.
12. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парко­вых стилей.—Л.: Наука, 1982.
13. Манн, Ю.В. Поэтика русского романтизма/ Ю.В.Манн. – М.: Наука, 1976.
14. Манн, Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма/ Ю.В.Манн. – М.: Аспект Пресс, 2001.
15. Поэтика русской литературы. – М.: Изд-во РГГУ, 2001.
16. Резанов, В.И. Из разысканий о сочинениях В.А.Жуков­ского. - Вып. 2.—Гл. 39.—С. 361—371 (Творческая история эле­гии «Вечер»).
17. Русская элегия XVII - начала XX века. - Л., 1991.
18. Семенко, И.М. В.А.Жуковский/ И.М.Семенко. - Электронная публикация — РВБ, 2006.
19. Семенко, И. Жизнь и поэзия Жуковского / И.Семенко. – М., 1975.
20. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра/ Л.Г.Фризман.— М.: Наука, 1973.
21. Янушкевич, А.С. В мире В.А.Жуковского/ А.С.Янушкевич. – М.: Наука, 2006.
22. Янушкевич, А.С. В.А.Жуковский: Семинарий/ А.С.Янушкевич. – М., 1988.
23. Янушкевич, А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского/ А.С.Янушкевич. – Томск, 1985.

1. Следует заметить, что жанр элегии легко пародируется в силу того, что язык жанра изобилует формулами и клише, а исходные сюжетные ситуации неизбежно повторяются. Прекрасный образец пародии на элегию включил И.А.Гончаров в тексте романа «Обыкновенная история», заставив запоздалого романтика Александра Адуева предаться сочинительству:

   *Отколь порой тоска и горе*

   *Внезапной тучей налетят*

   *И, сердце с жизнею поссоря,*

   *В нем рой желаний заменят?*

   *Зачем вдруг сумрачным ненастьем*

   *Падет на душу тяжкий сон,*

   *Каким неведомым ненастьем*

   *Ее смутит внезапно он...*

   Вымученность и архаичность вирш Адуева-младшего становится особенно очевидна по мере развития повествования, когда постепенно души прекрасные порывы у героя сменяются прекраснодушием. [↑](#footnote-ref-1)
2. Цитаты даны по изданию:

   Янушкевич, А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского/ А.С.Янушкевич. – Томск, 1985. [↑](#footnote-ref-2)