

УДК 681.161.1.09.1-3

И.А. Поплавская

**ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В СБОРНИКЕ В.А. ЖУКОВСКОГО
«БАЛЛАДЫ И ПОВЕСТИ» (СТАТЬЯ ВТОРАЯ)**

Анализируются сюжетная и нарративная структура баллад и повестей, прозаические предисловия и примечания к ним, их субъектная организация и жанровая трансформация, эстетика жизнестроительства поэта. Особое внимание уделяется поэтике циклизации в этом сборнике, метасюжету и метаповествованию. В качестве важнейших типов взаимодействия поэзии и прозы выделяются межтекстовая интерференция и межтекстовой параллелизм. Сборник «Баллады и повести» рассматривается в широком контексте лирики Жуковского, его дневниковой и эпистолярной прозы.

Ключевые слова: метасюжет, метаповествование, эстетика жизнестроительства, коммуникативные модели, межтекстовой параллелизм, межтекстовая интерференция.

Второе издание сборника «Баллады и повести», включающее в себя произведения, созданные в период с 1828 по 1831 г., в том числе и «Балладу о старушке», написанную, как известно, в 1814 г. и появившуюся в печати лишь в 1831 г., отражает изменения, произошедшие как в самой структуре жанра баллады, так и в творчестве поэта на рубеже 1820–1830-х гг. Современная исследовательница, занимаясь изучением внутренней эволюции балладного жанра в творчестве Жуковского, выделяет устойчивую жанровую модель баллады, сложившуюся в 1808–1814 гг. Эта модель, основанная на соотношении сюжетного и стилистического планов, включает ряд признаков. К ним относится развернутый сюжет «игры / борьбы с судьбой». Данный сюжет, отмечает Т. Степанищева, разрабатывается в балладе как эпический сюжет и включает в себя завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Другим существенным признаком является стилистическая близость баллад первого периода творчества к лирике поэта 1810-х гг. Следующие черты балладной модели жанра включают в себя психологические описания и прежде всего автохарактеристики персонажей, использование экзотической темы или экзотического фона, пейзажную экспозицию [1. С. 99]. Дальнейшую эволюцию балладного жанра, как отмечает все та же исследовательница, можно описать следующим образом: «...резкая стилистическая трансформация сопровождается более традиционной организацией сюжета, и, наоборот, обновление сюжетной композиции происходит на фоне сохранения традиционного стиля, характерного для баллад раннего периода жизни жанра» [1. С. 104–105]. Эти эволюционные процессы касаются прежде всего таких баллад второй части сборника, как «Поликратов перстень», «Жалоба Цереры», «Суд Божий над епископом», «Кубок», «Покаяние», с одной стороны, и «Алонзо», «Доника», «Королева Урака и пять мучеников» – с другой. Эстетической эпизации балладного жанра способствуют и помещенные в этой части стихотворные повести «Неожиданное свидание», «Перчатка», а также «Две были и еще одна», созданные в 1831 г.

Если попытаться рассмотреть творчество Жуковского 1830-х гг. как единый текст, то важнейшими составляющими этого текста окажутся прозаический дневниковый и эпистолярный текст и текст поэтический, включающий в себя лирические стихотворения, лиро-эпическое балладное творчество и стихотворные переводные повести. Говоря о взаимодействии поэзии и прозы в творчестве поэта 1830-х гг., можно осмыслить этот процесс через принцип их «восполняющего единства». Как отмечает А.С. Янушкевич, в это время автор «старается прозу подчинить поэзии, а саму поэзию организовать по законам прозы» [2. С. 201]. В связи с интересующей нас проблемой обратимся к дневнику и письмам Жуковского 1827–1933 гг., которые создают вокруг второй части сборника «Баллады и повести» характерный эпический контекст, организованный по законам прозы и в то же время ассимилирующий отдельные принципы поэтического моделирования художественного текста.

Так, дневниковая проза поэта 1827–1833 гг. раскрывает свою хроникально-событийную природу и представляет собой то хронику одного дня, то хронику путешествия («Парижский дневник» 1827 г., заграничное путешествие 1832–1833 гг.), то хронику одного события (запись от 1829 г.). Организующим сюжетным центром дневниковых записей поэта часто выступает образ дороги, а в собственно эстетическом плане – многогранный образ автора, который разлагается на бытовое «я», историческое «я», социальное «я», эстетическое «я», находящиеся в диалогических отношениях друг с другом и обуславливающие различные типы повествования. Например, запись от 1829 г. представляет собой фиксацию событий, связанных с пребыванием поэта в свите Николая I, приехавшего на коронацию в Варшаву и открытие польского сейма. В этом дневниковом фрагменте формируются особые семантические центры, которые наполняются личностно-философским смыслом и связаны с топосами Петербурга, Дерпта, Варшавы и Берлина. Дневник за этот год открывается записью: «Выехал из Дерпта 30 апреля. Приехал в Варшаву 7-го мая» и заканчивается так: «Июнь. 21. Выехал из Дерпта. На могиле Маши. <...> Июнь. 23. Поутру в шесть часов приехал в Петербург» [18. С. 308; 311]. Можно сказать, что своего рода внутренним сюжетом этих записей является сюжет, связанный с памятью об умершей в 1823 г. М.А. Протасовой-Мойер и ее сестре А.А. Воейковой, умершей в Италии 16 (28) февраля 1929 г. Организуется этот внутренний сюжет кладбищенским мотивом, передающим кольцевую композицию данной записи и утверждающим в дневнике не только хронологический, но и психологический тип повествования.

Этот же сюжет, связанный с посещением в Ливорно могилы А.А. Воейковой, обрамляет и итальянское путешествие поэта 1833 г. Ср. записи от 14 (26) апреля 1833 г.: «Я отправился на кладбище. Долг свой милому праху Саши заплатил только биением сердца при приближении. <...> я срисовал милый гроб наш. Место тихое и ясное. <...> Случай меня привел остановиться в трактире (в Пизе. – И.П.) окнами против окна, в коем сидела Саша, и против той башни, которая своим звоном оживила ее последнюю ясную минуту»; а также от 22 (3) мая: «Ливурна. <...> На кладбище. Погода задержала отъезд. Вечеру опять на кладбище, где рисовали» [3. С. 363; 381]. Этот

внутренний сюжет получает наиболее значимое эстетическое воплощение в дневниковой записи от 23 (5) ноября 1832 г., которая концентрирует в себе основные темы и образы элегической лирики поэта и воспринимается как своего рода элегический канон в прозе. Ср.: «Минуты, в которые какою-то магическою силою пробуждаются воспоминания и все знакомые лица весьма ясно видимы. Слышишь голоса, чувствуешь то, что чувствовал, воздух, сторуна, дом, чувство прошедшей жизни» [3. С. 340]. Здесь биографическое «я» показано в процессе его самовозрастания, в передаче нетождественного тождества автора самому себе. Через воскресение в сознании поэта «знакомых лиц» соединяются временные и пространственные образы («минута», «воспоминания», «дом», «чувство прошедшей жизни»), а также передается акустическое («слышишь голоса»), эмоциональное («чувствуешь то, что чувствовал») и ольфакторное («воздух») восприятие мира. Здесь биографическое «я» автора дополняется его эстетическим «я», соединяющим дневниковую прозу поэта не только со сборником «Баллады и повести», но и с такими лирическими стихотворениями этого периода, как «Памятники» из «Собирателя» (1829) с характерной поэтической формулой «Воспоминанье здесь оковы разорвало» из миниатюры «Кто скрыт во глубине сих грозных пирамид?», «Звезды небес» из А. Вейрауха, историческая элегия «Помпея и Геркуланум» из Шиллера, «Замок на берегу моря» из Уланда.

Слияние биографического и эстетического «я» раскрывается в дневнике в ярких зарисовках природы, среди которых важная роль отводится «горной философии» поэта. Как справедливо отмечает современный исследователь, «горная философия» Жуковского – это прежде всего размышление о природе и смысле человеческой деятельности, о нравственном смысле истории, о границах человеческой воли и роли Предопределения в жизни» [4. С. 142]. Вместе с тем «горная философия» русского романтика органично дополняется его «водной философией», тесно связанной с понятием судьбы, с категорией познания и самопознания, с концепцией романтического двоемирия и эстетикой жизнестроительства. Ср., например, запись от 14 (26) марта 1833 г., посвященную описанию Женевского озера: «Прелестное время: солнце в тумане. Небо и озеро слиты прозрачным туманом, сквозь который снежные горы, как волшебный мир. На озере тусклые полосы и пятна от солнца янтарно-розового цвета. <...> Туманный вид берегов и гор, между коими дымится пар. Чудесная таинственность и живительная свежесть воздуха» [3. С. 352]; и запись от 17 (29) апреля 1833 г. из итальянского путешествия: «Переезд в Неаполь. <...> Цвет неба, моря, соединяющий их пар, приятность и неопределенность форм, голубой цвет гор и янтарный цвет снега, гармония всего невыразимы. Но все превзошел последний вид Неаполя, когда <...> перед нами открылся город и весь его залив с одиноким посреди Везувием. Это зрелище единственное в мире» [3. С. 365]. Здесь образы тумана и пара, создающие импрессионистичность обоих пейзажей, раскрывают глубинную связь горной и водной стихий в творчестве поэта, а также соединяют водное, горное и небесное пространства в многообразии цветовой, световой и ольфакторной гамме, выступая идеальной эстетической моделью проявления абсолютного в относительном, бесконечного в конечном, вечного в преходящем через категории гармонии и невыразимого. В скрытом виде

здесь присутствует мотив отражения в воде, связанный со структурой близнечного мифа, с мифами о Нарциссе и его женском варианте – нимфе Эхо. В философском плане образ водной стихии неотделим от категорий познания и самопознания. Не случайно Г. Башляр пишет о том, что «весь мир – это гигантский Нарцисс, который познает самого себя, любуясь собою. Отраженный мир – есть обретенный покой» [5. С. 44–45].

Если обратиться к сборнику «Баллады и повести», то в нем отчетливо выделяются произведения с преобладающим в них водным пространством. Среди них баллады «Адельстан», «Варвик», «Кубок», «Поликратов перстенъ», «Доника». В этих произведениях раскрывается многозначная символика воды, выступающая в качестве животворящего и губящего хаоса («пучина бездонной зияющей мглы») и одновременно передающая гармонию мироздания («Реин, в зареве сияя, // Пышен тек между холмов») и перипетии человеческой судьбы («неверные морские волны»). Также образ водной стихии выступает как параллель к изображению человеческой души («Ревел Авон, – но для души смятенной // Был сладок бури вой»), как знаковый обряд крещения («вода искупленья») и как власть inferнальных водных существ над человеком («Вдруг бездна их унылый и глубокий // И тихий голос издала»). Здесь образ водной стихии раскрывает свою амбивалентную природу, в основе которой оказывается сама подвижная структура воды, ее метаморфичность. Способность воды к изменению и перевоплощению оказывается внутренне родственной самой эстетике романтического творчества Жуковского, что находит отражение в «водных» номинациях и самой поэтике таких произведений поэта, как «Пловец», «Славянка», «Там небеса и воды ясны!», «Море», «Рыбак», «Плавание Карла Великого», «Ундина».

Хроникально-эстетический тип повествования в дневнике Жуковского этого периода естественно дополняется историко-философским, в основе которого оказывается сближение исторического и социального «я» автора. Это такие записи, как «Бывают смутные времена в истории» и «Дух времени» за 1828 г., письмо к великому князю Александру Николаевичу, включенное в дневник поэта от 4 (16) января 1833 г. В записи под названием «Дух времени» в центре внимания автора оказывается идея цикличности времени и истории. История мыслится здесь как движение от язычества к христианству, а само распространение христианства представлено в тесной связи с эпизодами Священной истории: сотворением человека и Всемирным потопом. Поскольку современное состояние мира соответствует «первым временам земли после потопа», то дальнейшее развитие истории должно быть направлено на искупление греха человеком и человечеством и утверждение Нового Завета между Богом и человеком. Сквозь призму этой статьи видна концепция истории Жуковского, по-своему преломленная и в сборнике «Баллады и повести» 1831 г. В записи же от 4 (16) января 1833 г. раскрывается соотносительность «водной» и «горной» философии поэта с категорией Провидения. Говоря о необходимости «деятельной нравственной жизни» для человека, Жуковский замечает: «В мире действует не он (человек. – И.П.), а Провидение, которое действует в целом. Жизнь человеческого рода можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные

волны, восстающие, падающие и беспрестанно сменяемые другими. <...> все они покорствуют одному общему движению; иногда движение кажется бурей: бездна кипит; но вдруг все гладко и чисто; и в этом за минуту столь безобразном хаосе вод спокойно отражается чистое небо. Вот вам философия здешних гор» [3. С. 346]. Как видим, здесь жизнь отдельного индивида органично вписывается в провиденциальное понимание автором истории, в свете которого существование каждого отдельного человека приобретает глубоко личностный и одновременно высший надличностный смысл.

В диалоге поэзии и прозы в творчестве Жуковского в этот период важная роль отводится явлению межтекстового билингвистического параллелизма. Здесь имеются в виду стихотворные переложения на русский язык таких произведений западноевропейских авторов, как прозаический рассказ Гебеля «Каннитферштан», заключающий «Две были и еще одну» (1831), и его же прозаическая идиллия «Неожиданное свидание» (1831). Сюда же относятся стихотворная сказка «Спящая царевна» (1831), написанная на основе прозаической сказки братьев Гримм «Dornroschen» («Царевна-шиповник»), которая в первоначальном прозаическом пересказе поэта был озаглавлена «Колочая роза» и опубликована в журнале «Детский собеседник», в № 2 за 1826 г. Это и стихотворные рейнские сказания «Фалкенбург» под названием «Эллена и Гунтрам», повести Л. Тика «Белокурый Экберт», были неизвестного автора из английского военного журнала «Военный суд на Мальте», относящиеся к 1832–1833 гг. [6. С. 153–163]. Сравнивая прозаические и стихотворные фрагменты из этих произведений, А.С. Янушкевич отмечает в последних характерные черты прозы: описательность, детализацию, эпичность [7. С. 229]. При этом ритмическое разнообразие данных переводов: четырехстопный ямб в «Эллене и Гунтраме», гекзаметр в «Белокуром Экберте» и переводах из Гебеля, белый пятистопный ямб в «Военном суде на Мальте», трехстопный хорей в «Спящей красавице» – свидетельствует о смысловой сложности, эпизации, использовании разнообразных жанровых и повествовательных форм.

Вместе с тем поэтические переложения Жуковского органично вписываются в контекст таких произведений поэта 1831–1832 гг., как стихотворные повести «Сражение со змеем» и «Суд Божий», написанные в подражание Шиллеру, отрывок из стихотворной повести «Суд в подземелье», созданной в подражание В. Скотту, «Сказка о царе Берендее» и отрывок из сказки «Война мышей и лягушек» из Ролленгагена, «Нормандский обычай» из Уланда. Объединяют все эти произведения отчетливо выраженное в них фабульное начало, развернутые описания, а также использование разных типов художественной коммуникации: авторской, нарраторской и персонажной. Представленные здесь различные стихотворные размеры: гекзаметр, четырехстопный и белый пятистопный ямб – органично соответствуют различным сюжетным ситуациям и различным типам художественного повествования, по-своему преломленным в поэтическом языке.

Важная роль в процессе взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского в этот период отводится его работе над стихотворным переложением прозаической повести немецкого писателя Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина». В дневнике от 27(9) ноября 1832 г. поэт записывает: «Начал «Унди-

ну» [3. С. 340]. Как известно, в основе стихотворной повести Жуковского лежит поэтический миф о «деве вод», о ритуальном браке «водяной женщины» с земным мужчиной, «чтобы затем похитить его душу» [8. С. 45]. Однако этот традиционный миф соединяется у Жуковского с гностическим мифом о странствиях бездушного тела в поисках своей души, своей небесной отчизны. Этот гностический «элемент» на уровне романтической символики раскрывает глубинную связь «Ундины» с лирикой поэта 1818–1824 гг. Жанровое определение, данное поэтом «Ундине», – «старинная повесть» – выдвигает в центр проблему повествования. И сама номинация глав также указывает на то, что эстетический интерес автора сосредоточен не столько на самом событии, сколько на рассказе о нем, на его основной фабуле. Ср.: «О том, как рыцарь приехал в хижину рыбака», «О том, как Ундина в первый раз явилась в хижине рыбака», «О том, как была найдена Ундина», «О том, что случилось с рыцарем в лесу», «О том, как рыцарь жил у рыбака в хижине», «О том, как рыцарь женился», «О том, что случилось в свадебный вечер», «О том, что случилось на другой день свадьбы», «О том, как рыцарь и его молодая жена оставили хижину», «О том, как они жили в имперском городе», «О том, что случилось на именинах Бертальды», «О том, как рыцарь и Ундина уехали из имперского города», «О том, как они жили в замке Рингштеттене», «О том, как отыскалась Бертальда», «О том, как они ездили в Вену», «О том, что после случилось с рыцарем», «О том, как рыцарь видел сон», «О том, как рыцарь праздновал свадьбу», «О том, как рыцарь был погребен». Здесь фабула организуется вокруг трех пространственных центров: хижины рыбака, города и замка, которые воспринимаются как этапы на пути обретения героиней души и одновременно испытания рыцаря любовью и верностью.

Кардинальным событием в жизни рыцаря и обеих героинь является свадьба, что отражено и в названии сходных глав, передающих своеобразный параллелизм и в то же время удвоение основного действия. Кроме того, в самом тексте «Ундины» поэт также подчеркивает установку на повествовательность: «стали они разговаривать», «рассказывал много», «рассказ свой так продолжал», «чудную повесть любили проходим рассказывать», «с просьбой, чтоб начал рассказ свой», «рассказывать начал». Рассказчиками же выступают рыцарь Гульбранд, рыбак, священник Лаврентий, Бертальда и сама Ундина. Их рассказы типологически перекликаются с дедушкиными рассказами из произведения «Две были и еще одна». Принцип, по которому они вводятся, тот же, что и в «Двух былях» и в сборнике «Баллады и повести» в целом, – кумулятивный принцип. Он передает сюжетную динамику как отдельных баллад, так и «старинной повести», в которой каждая глава – это новый этап в развитии отношений между Гульбрандом и Ундиной.

Соответственно типам рассказчиков в стихотворной повести Жуковского, как и в сборнике «Баллады и повести», можно выделить следующие уровни повествования: уровень персонажей-рассказчиков; уровень нарратора; уровень абстрактного автора. Как в отдельных балладах и повестях, точки пересечения авторской и нарраторской коммуникаций в «Ундине», реализованные через систему внефабульных лирических фрагментов, раскрывают близость их идеологической и аксиологической позиций, а также связь с вы-

деленным нами внутренним автобиографическим сюжетом в дневниковых записях поэта 1828–1833 гг. Ср.:

Может быть, добрый читатель, тебе случилось в жизни,
Долго скитавшись туда и сюда, попадать на такое
Место, где было тебе хорошо, где живущая в каждом
Сердце любовь к домашнему быту, к семейному миру
С новою силой в тебе пробуждалась... [9¹. V. С. 62];

Как нам, читатель, сказать: к сожаленью иль к счастью, что наше
Горе земное ненадолго? Здесь разумею я горе
Сердца, глубокое, нашу всю жизнь губящее горе,
Горе, которое с милым, потерянным благом сливает
Нас воедино, которым утрата для нас не утрата,
Смерть вдвоем бытие, а жизнь порыв непрерывный
К той черте, за которую милое наше из мира
Прежде нас перешло [9. V. С. 93].

Как известно, важную сюжетно- и структурообразующую роль в стихотворной повести «Ундины» играет балладный субстрат. Он раскрывает взаимосвязь реального и фантастического элементов в повести, а также особенности ее психологизма. Так, например, мотив «узнавания» в «старинной повести», когда рыбак с женой узнают в Бертальде свою потерянную дочь, вызывает ассоциации с балладами «Алина и Альсим» и «Пустынник», в которых этот мотив является определяющим. Финал же «Ундины», в котором присутствует мотив воссоединения любящих сердец после смерти, напоминает о балладах «Эолова арфа», «Эльвина и Эдвин», «Алонзо». Как и в сборнике «Баллады и повести», в «Ундине» выделяются две основные мифологемы – это мифологемы души и судьбы. И сам образ судьбы представлен здесь как результат борьбы Бога и Дьявола за душу человека, как поединок человека с внешними и внутренними стихиями.

Работая над переложением «Ундины», Жуковский в это же время создает такие известные прозаические произведения, как «Взгляд на землю с неба», «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», «Пожар Зимнего дворца» и др. В статье «Воспоминания о торжестве 30-го августа 1834 года», посвященной открытию Александровской колонны в Петербурге, изображаемое событие описывается одновременно с двух точек зрения: с внешней и внутренней. Такой тип повествования воспринимается в то же время и как важнейший конструктивный принцип романтической поэмы, в которой соединяются фабульное и внефабульное повествование, рассказ о событиях и лирические ассоциации повествователя, отсылающие нас к итальянскому путешествию 1833 г. Ср.: «Я чувствовал вдохновение... <...> такое же чувство, какое потрясло мою душу, когда представились мне в первый раз Альпы, когда я увидел Рим посреди его запустевшей равнины, когда подходил к храму св. Петра и остановился под его изумительным сводом. <...> Здесь можно только описывать, и чем проще, чем вернее будет описание, тем более будет в нем поэзии» [9. X. С. 29]. Этот же принцип повествования встре-

¹ Отдельные стихотворные и прозаические цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой соответствующего тома.

чается и в «Ундине» Жуковского, раскрывая своего рода «ассоциативный» параллелизм его поэзии и прозы 1830-х гг. Этот «ассоциативный» параллелизм раскрывает и романтическую символику поэта, представленную в его пейзажных описаниях. Ср. в статье «Воспоминания о торжестве 30-го августа 1834 года»: «Нева подымалась, и был в волнах ее голос; наконец запылала гроза; молнии за молниями, зажигаясь в тысячи местах, как будто стояли над городом, одни зубчатыми стрелами крестили небо, другие вспыхивали, как багровые снопы, иные широким пожаром зажигали целую массу облаков, и в этом беспрестанном, быстром переходе из мрака в блеск <...> сверкала громада колонны <...> Было что-то похожее на неизбежность Промысла в этой колонне...» [9. X. С. 29] и в «Ундине»:

... и было все небо

Так же как море, взволновано; тучи горами катились

Мимо луны, поминутно её заслоняя, и чудно

Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала; при свисте

Вихря было внятно, как море свирепое голос

Свой воздымало и как, скрипя от вершины до корня,

Гнулись и шумно сшибались ветвями деревья [9. V. С. 56].

Итак, как отмечает современная исследовательница, в этот период «сквозной в прозе Жуковского стала идея синтеза в понимании действительности и ее изображения в искусстве» [10. С. 299]. Основой же идеи синтеза, сближающей поиски «первого русского романтика» в области поэзии и прозы в 1830-е гг., выступает идея жизнестроительства, основанная на эстетическом единстве жизни и литературной биографии, на «собираании» различных обликов поэта (бытового, эстетического, исторического, социального) в некое целостное сверх-«Я».

Литература

1. Степанищева Т. Баллады Жуковского: границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре VI. Кафедра русской литературы Тартуского университета. Тарту, 1998.
2. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.
3. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13.
4. Янушкевич А.С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В.А. Жуковский – М.Ю. Лермонтов – Ф.И. Тютчев) // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007.
5. Баиляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. М., 1998.
6. Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Неопубликованные стихотворные переложения западно-европейской прозы в творчестве В.А. Жуковского 1830–1840-х годов // Русская литература. 1982. № 2.
7. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006.
8. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
9. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902.
10. Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004.