

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК821.161.1-1Жуковский
DOI 10.17223/19986645/32/7

И.А. Айзикова

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОППОЗИЦИИ В ФИЛОСОФИИ, ЭСТЕТИКЕ И ПОЭТИКЕ В.А. ЖУКОВСКОГО (ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ)

В статье исследуется вопрос о художественном пространстве и времени в связи с проблемой формирования модели мира в рамках романтического художественного метода. Анализируется картина мира, выраженная языком пространственно-временных представлений родоначальником русского романтизма В.А. Жуковским, прослеживается ее эволюция, обусловленная общей эволюцией художественного сознания писателя, его нравственно-философских, социально-исторических, эстетических воззрений, глубинными эстетическими проблемами развития русской литературы XIX в. в целом.

Ключевые слова: художественные пространство и время, В.А. Жуковский, романтизм, философия, эстетика, поэтика.

Неиссякаемый научный интерес к проблемам пространства и времени в разных областях знания свидетельствует об их масштабе и актуальности. Сегодня можно констатировать, что многие грани этой проблематики в разных науках осмыслены и обоснованы конкретным материалом. В истории литературы и литературоведении мы не беремся указать даже количество исследований на тему «художественное пространство или художественное время» в произведении или в творчестве того или иного автора. Это делает очевидной необходимость постановки ряда новых задач и проблем. Одним из важнейших, на наш взгляд, является вопрос о художественном пространстве и времени в связи с проблемой формирования модели мира в рамках того или иного художественного метода, в частности романтизма. Актуальность такому исследованию придает и материал, к которому мы намерены обратиться. В предлагаемой статье речь пойдет о картине мира, выраженной языком пространственно-временных представлений родоначальником русского романтизма В.А. Жуковским, творчество которого имеет очевидный системный характер и отличается развитием (см., например, работы [1–5]), что позволяет нам осмысливать пространственно-временные концепции Жуковского как многогранную и целостную, закономерно развивающуюся подсистему его творчества, сыгравшую важную роль не только в эволюции писателя, но и в истории русской словесности, романтической в частности.

Думается, верным является утверждение о том, что внимание к категориям пространства и времени, нашедшее отражение на всех этапах творческого пути писателя, соотносящегося в своем развитии с историей русской романтической литературы и даже направляющего ее, есть важнейшая особенность мировоззрения и творчества Жуковского, закладывавшая основы и его твор-

чества, и русского романтизма, у истоков которого он находился. Эти вопросы до сих пор не только не решены, но и, по существу, во всей их полноте и целостности не поставлены. В работах о Жуковском и о русском романтизме они либо носят общий характер, либо относятся к отдельным произведениям (см., например, работы [6–9]).

Опорные пункты концепции мира и человека и художественных форм ее выражения находим уже в раннем творчестве Жуковского (1797–1806 гг.), когда происходило становление его личности и поэтической индивидуальности, которое сразу пошло по двум путям – поэзии и прозы. Если рассматривать произведения этих лет в совокупности, то можно установить, что внимание Жуковского было сосредоточено именно на категориях пространства и времени, напрямую связываемых автором с выработкой принципов изображения нового типа личности, находящейся в постоянном процессе самопознания и самосовершенствования, что и определяло пришедший на это время переход русской литературы от сентиментализма к романтизму.

В этом плане чрезвычайно показательны, что «отсчет как в поэзии самого Жуковского, так и в истории новой русской поэзии вообще» [3. С. 49] начинается с перевода элегии Т. Грея «Сельское кладбище» (1802 г.), уже заглавие которой ориентировано на топоним, весьма значимый для молодого Жуковского (и, соответственно, для раннего русского романтизма). За переводной элегией последовала первая оригинальная элегия «Вечер» (1806 г.) с не менее программным названием¹. Если «Сельское кладбище» демонстрирует сознание лирического героя, отличающееся метонимией пространства (в его картине мира все взаимосвязано, сближено, представляет мир как универсум, исчезающий в «туманном сумраке», чтобы возродиться с зарей в полноте своих вечных законов), то в элегии «Вечер» можно говорить о метафорике художественного времени, характеризующей всё живое как постоянно движущееся и изменяющееся: *ручей вьется по светлому песку, Муза склоняется на пенные воды, солнце закатывается за горой, отражение «града» в зеркале воды колеблется, «последняя в реке блестящая струя с потухшим небом угасает»* и т.п.

Дополняя друг друга, эти элегии передают представления начинающего поэта о пространственно-временной картине мира, в которой всё живо, взаимосвязано и находится в постоянном изменении. Пространство и время в общем лишены пока связи с реальностью, созданы для выражения авторской концепции мира-универсума (материально-духовного) и человека в нем. Вместе с тем здесь рождается принципиальный интерес поэта к внутреннему пространству и времени человека через изображение его восприятия внешнего мира. Это – пространство и время сознания, памяти, воображения лирического героя. Константы этой картины: бесконечность, открытость, таинственность, многогранность, вертикальная ось, непрерывность, целостность, текучесть (отсюда универсализм, заложенный в основу русского романтизма,

¹ Если же быть абсолютно точным, то следует назвать первое опубликованное стихотворное и прозаическое произведения Жуковского, датируемые 1797 г., заглавия которых тоже обозначены пространственно-временными координатами: «Майское утро» и «Мысли при гробнице», в которых образы времени и пространства представлены, в соответствии с классицистической эстетикой, в аллегорическом плане.

который скоро будет дополнен философией двоемирия): «Сию задумавшись; в душе моей мечты; / К протекшим временам лечу воспоминаньем... / О дней моих весна, как быстро скрылась ты / С твоим блаженством и страданьем! Где вы, мои друзья, вы, спутники мои? Ужели никогда не зреть соединенья?» [10. Т. 1. С. 76].

Назовем характерные для раннего Жуковского образы пространства и времени: кроме упомянутых уже сельского кладбища, майского утра и вечера, это опустевшая деревня, «мрачная келия обители святой», «мгла пустынь, ужасных и забвенных», «тихая ночь при свете бледных луны», бегущее в неизвестность «счастье дней», «спокойный шалаш», куда вечером возвращается «усталый земледел», где «в объятиях природы», «под кровом тишины» мечтает лирический герой и т.д. Это метафизическое время и универсальное безграничное и бесконечное пространство, созданные, с одной стороны, еще в духе просветительской концепции мира, но с другой стороны, уже деконструируемые и возрождаемые сознанием лирического героя, объективные и одновременно субъективные.

Те же представления формируют картину мира в первых прозаических сочинениях Жуковского с красноречивыми заглавиями: «Мысли при гробнице», «Мысли на кладбище», «Надежда» и др. (1798–1799 гг.). Эпическое прошлое, вечность – один из пределов работы сознания героя. Герой-нарратор в «Мыслях при гробнице» и «Мыслях на кладбище» перед лицом вечности чувствует «ничтожность всего подлунного», вселенная представляется ему гробом. Вечную, по сути, вневременную ситуацию войны и мира переживает герой-нарратор в статьях «Мир и война» и «Истинный герой». Универсальную модель земной жизни человека выстраивает в своем сознании герой «Жизни и источника» и статьи «К надежде».

Не менее важен для героя всех миниатюр и другой временной полюс – незавершенное и незавершаемое, уходящее в будущую вечность настоящее. Так, в «Мыслях при гробнице» перед читателем раскрывается лунная, безмолвная ночь, которая могла бы быть воспринятой как некая аллегория вечности, но картина наполнена жизнью, бесконечным движением. Так видит и чувствует ее герой, который не может «сомкнуть глаз своих» в эти минуты и которому «чуждо всеобщее успокоение». То же наблюдается и в статье «Мир и война», в которой все описания строятся на глаголах настоящего времени и прошедшего незавершенного: *звучали, засверкали, развеваются, осеняют, глас раздается, молнии летят, меч рассекает воздух, со свистом упадет, броня зыблется, кровь струится, земля дрожит* и т. д. В «Жизни и источнике» запечатлена вечная и в то же время неповторимая ситуация восхода солнца, когда со стремительной скоростью преображается все: вершины гор покрываются румянцем, день «на крыльях зефиров взлетел на лазурный свод неба», «Морфей отлетает в царство теней», сны, «подобно рою пчел», следуют за ним, роса блестит и «мало помалу исчезает на листьях», жаворонок «стремится в высоту неба». В статье «К надежде» центральным оказывается образ надежды, назначение которой – показывать человеку в настоящем будущее, вечное. В «Мыслях на кладбище» настоящее практически неуловимо, так как все находится в вечном движении: «ночь наступает», «луна медленно подымлет бледное чело свое», «луч ее пробирается в дремлющий лес», «тре-

пешет», «преломляется» в облаках и «тихо несется долу», «тени блуждают», и даже «молчание, овеванное мраком, величественно несется». В «Истинном герое» запечатлен момент захода солнца. Вновь подчеркивается пограничное состояние природы и человека: «ночь на крыльях тишины спустилась», «луна в кротком сиянии катится по синему своду небес», «трепещет» «в струистом кристалле» ручья и т. п.

В области пространства героем-нарратором также выстраивается вечная иерархическая вертикаль, но она дополняется личностной горизонталью. Во всех статьях в первую очередь взгляд героя обращается к небу («Уже ночь раскинула покров свой, и серебристая луна явилась в своем велелепии»; «Солнце торжественно появлялось на горизонте»; «Последний луч зари угасает» и т. п.), а затем опускается к земле («сон ниспускается на землю»; «земля дрожит под тяжкими стонами»; «Молчание <...> несется на землю»; «ночь спустилась на землю»). Вертикаль небо – земля может быть многоступенчатой. Так, в статье «Жизнь и источник» взор героя-нарратора постепенно спускается с неба к вершинам гор, к деревьям. Потом появляется топоним «высший холм», с высоты которого герой видит пестрый луг, ручей, омывающий подошву пригорка, траву. При этом важно отметить, что направление точки зрения нарратора не бывает однолинейным. Перед читателем непредсказуемое перемещение взгляда героя: от солнца, горизонта – к вершинам гор; вслед за Морфеем он уносится в царство теней, возвращается к «блестящему царю светил», обращается к испаряющейся с листы росе и вновь устремляется за жаворонком в «высоту синего неба» и т. д. Герой наблюдает одновременно за ниспадающим сверху потоком и за источником этого потока – светлым ручейком, который зарождается «под нежными сводами душистых цветов» и «вдруг по голому неровному утесу, кипя, низвергается в море, и струи его пропадают там так, как часы в вечности» [10. Т. 8. С. 26]. Именно взгляд героя-нарратора позволяет связать в единое целое вертикальное и горизонтальное пространство и главное – увидеть их единство и передать ощущение мира как целого, универсума.

Эпический поиск героем истины будет редуцирован до одного мгновения, но в то же время он будет изображен как процесс. Все статьи начинаются с ощущения героем разочарования, одиночества, тоски. Нарратор «Мыслей при гробнице», пережив восхищение красотой, гармонией природы, оказавшись у гробницы, испытывает страх, который переходит в «некоторую томность». Ужас, тоска – в душе героя «Мира и войны», рассматривающего поле брани. Покой, восторг перед живой картиной природы сменяются меланхолией и грустными мыслями о скоротечности жизни у героя-нарратора в «Жизни и источнике». Ситуация потери душевного равновесия, ощущения гармонии с миром начинает статьи «Мысли на кладбище», «Истинный герой». Причем переживания героя не сводятся к сугубо личному событию (оказался у гробницы, на поле брани и т. д.), они связываются с состоянием мира и ощущением, осознанием этого героем. Такие мысли и переживания могут быть адекватно поняты только на фоне эпического мотива вечности и изменчивости всего в мире. Также соотносится с эпическим архетипом – поиском – момент самосознания героя и осознания им мира. Это – решающее столкновение героя с чужим, незнакомым для него пространством: хаосом,

смертью, природой, где нерасчленимы конец и начало, верх и низ. Это – своего рода испытание, инициация, ситуация эпических предков. Герой, пусть только на один миг, поднимается до уровня космоса, пытается проникнуть в тайны бытия. Итог такого испытания (вопрошания) – чаще всего открытый финал текста (что иногда выражается многоточием), постижение универсальности и безграничности мира и человека, примирение героя с объективными законами бытия, которые никогда не совпадают с их субъективными толкованиями.

Выходящие за рамки определенной жанровой модели, ранние прозаические статьи Жуковского являются выражением его собственной философско-литературной программы. Последователь просветительской концепции человека, разделявший мысль о человеке как части целого (природы, общества), Жуковский вместе с тем настаивает на идее индивидуальности, неповторимости человеческой личности и ее взгляда на мир. В основе того и другого общий закон бытия – движение. В дальнейшем именно это станет фундаментом для Жуковского, осваивающего мир и человека в их пространственно-временной данности.

Чуть позже, в начале 1800-х гг., Жуковский впервые обращается к осмыслению и изображению исторического времени, национально обозначенного пространства, повествовательного, событийного (фабульного и сюжетного) хронотопа, что было связано с работой над такими его произведениями, оригинальными и переводными, как повесть «Вадим Новгородский», «Вильгельм Телль», «Ильдегерда, королева норвежская», «Розальба. Сицилийская повесть» и перевод романа Сервантеса «Дон Кихот», выполненный через французский перевод-посредник Флориана. С этим, в свою очередь, оказались связаны процессы интеллектуализации, философизации, эпизации прозы поэта, становление ее гражданского и нравственного пафоса.

Так, в основе переводной повести об Ильдегерде – события из легендарной истории Дании, Норвегии и Швеции. Военно-историческое повествование, сцены, передающие национально-исторический колорит, переплетаются здесь с изображением личных судеб героев, которые последовательно связываются с судьбой государства, нации. Уже тема выбранной для перевода повести, ее проблематика, сюжетно-композиционный строй свидетельствуют о представлении Жуковского об истории как о постоянном изменении в жизни отдельного человека и всей нации. Сюжет исторической повести «Ильдегерда» отличается многособытийностью и динамичностью. Примечательно, что в переводе точно воспроизведен весь самый сложный ход событий. Интересно и то, что здесь соблюдена их прямая хронологическая последовательность. Время в исторической повести (и в подлиннике, и в переводе) линейное. Как известно, именно идея линейности истории сыграла ведущую роль в историческом сознании конца XVIII – начала XIX в., будучи органически связанной с культурой эпохи Просвещения и предромантизма (см.: [11, 12]). Источником всепроникающей динамики в исторической повести об Ильдегерде являются не столько общественные проблемы или политика, сколько столкновение вечных и общечеловеческих нравственных основ бытия: добра и зла, верности и предательства, чести и коварства, любви и ненависти и т. д. Судя по переводу, Жуковский акцентирует мысль о том, что история и нравствен-

ность – две вещи неразрывные. Потому в центре исторической повести у Жуковского, как и в исторических повестях Карамзина, оказываются не исторические события как таковые, а отдельные личности, их мораль и психология, страсти. Ход истории в «Ильдегерде» Жуковского осуществляется, безусловно, в душах героев.

Перевод «Розальба», появившийся в творчестве Жуковского на почве его увлечения классицистической поэзией, «кладбищенскими элегиями», был, по сути, первым опытом Жуковского в жанре фантастической (таинственной, как ее принято было называть в начале XIX в.) повести. Она, в свою очередь, подготавливала этап его творческих поисков в лирике – в его излюбленном жанре баллады, принесшем в русскую литературу романтизм. И хотя для переводчика подзаголовок произведения – «сицилийская повесть» – оказался важен не столько в связи с насыщением текста национальным колоритом, сколько с возможностью введения психологических мотивировок характера главной героини, самое главное открытие в переводе было сделано – это общая, особая «таинственная» атмосфера мироздания, в осмыслении и изображении которой и проявляются в первую очередь зачатки новой эстетической системы. В «Розальбе» представлен неповторимый художественный мир, во многом новый для русской прозы. Это мир, в котором уже произошел сдвиг в мировосприятии. Он определяется отходом от рационалистического отношения к жизни, человеку, времени и пространству как к чему-то упорядоченному, раз и навсегда данному. Не случайно Жуковский столь тщательно перевел вставные новеллы «Розальбы», в которых развивается параллельный основному сюжет о надличной силе, способной изменить мир и место человека в нем кардинальным образом.

Формирование модели мироздания Жуковского давало мощный стимул формированию средств выражения его онтологии, историософии, антропологии. Этим отмечен следующий период его творчества, связанный с редактированием журнала «Вестник Европы», на страницах которого, по справедливому утверждению исследователя, «был совершен переворот в русской литературе» [13. С. 115], ее переход к романтизму. С одной стороны, журнальная поэзия и проза Жуковского демонстрирует его нарастающий интерес к возможности раскрытия в литературе внутреннего пространства человека, с чем связано развитие в русской поэзии и прозе психологизма. С другой стороны, Жуковский, с его романтическим, универсальным взглядом на мир, настойчиво ищет принципы соотношения «внутреннего человека» и окружающей его реальности, с ее пространственными и временными характеристиками.

В прозе «Вестника Европы» пространственно-временная картина мира представлена, во-первых, в так называемых промежуточных жанрах бессюжетной (философской) прозы (путешествие, письмо, литературный портрет) и в целом ряде повестей, а во-вторых, в поэзии. Журнальная проза промежуточных жанров уже явно обращена к физическому, природному времени и пространству, к исторической и национальной специфике хронотопа, к сопоставлению разных пространств и времен, но в конечном итоге она ориентирована на проблему моральной и психологической сложности личности и ее пространственно-временных отношений с миром. Так, в «Письмах Миллера к Бонстеттену», посвященных философии истории, практически все во-

просы (смысл исторического развития, его первопричины и средства, роль человека в истории и т.д.) решаются в нравственно-психологическом аспекте. В переводе «Характер Марк-Аврелия», из «Истории упадка и разрушения Римской империи» известного английского историка Эдварда Гиббона, представлена фигура реального исторического лица, римского императора Марка Аврелия, которая важна Жуковскому прежде всего для иллюстрации обобщенного образа просвещенного и высоконравственного правителя. В переводе «Образ жизни и нравы рыцарей», сделанном из «Гения христианства» Р. Шатобриана, в описании исторического события, сражения при Пуатье, состоявшегося 19 сентября 1356 г. между английской армией Эдуарда Чёрного Принца (Эдуард Вудсток, «Чёрный принц», 1330–1376, принц Уэльский и Аквитанский) и французскими войсками короля Иоанна II Доброго (1319–1364, второй король Франции из дома Валуа с 1350 г.), во время Столетней войны, особое внимание уделяется легендам, сложившимся вокруг фигуры Черного принца, несущим сильный нравственно-этический заряд. Переводная рецензия на «Путешествие во внутренность Африки» шотландского исследователя Мунго Парка (1799) посвящена личности и деятельности путешественника, образ которого, по замечанию Н.Ж. Ветшевой, «строится как концепция жизни-странствия человека, облеченного великой целью познания и открытия мира под защитой благого провидения» [10. Т. 10. В печати]. Примеры можно приводить и далее.

Обращаясь к художественной части прозы «Вестника Европы», следует отметить, что пространственно-временная организация художественного целого в них позволяет читателю проникнуть на мифопоэтический уровень текста, постичь авторский миф о человеке. Развитие действия в переводных и оригинальных повестях Жуковского, опубликованных в журнале, связано с нравственно-психологической нюансировкой конфликта человека с миром, временем, пространством. Внешнее событие оказывается в них поводом к развитию «внутреннего» сюжета, в связи с чем художественное пространство и время, скорее, являют собою архетипы или принципиально субъективные образы, передающие переживания личности, находящейся в определенном пространстве в определенное время. Героям всех повестей, где бы и когда бы они ни находились, приходится делать трудный нравственный выбор, причем в ситуации универсального сдвига, нарушения мирового порядка, изначальной гармонии – и это оказывается для Жуковского главным.

В повестях Жуковского выстраивается весьма примечательная система хронотопов. Важнейшими пространственно-временными формами проживания человеком своей жизни у Жуковского являются дорога, дом и граница, мифологемы, значение которых трудно переоценить в дальнейшей русской прозе. Дорога, будь то проселочный тракт, узкая тропинка в лесу («Ожесточенный»), в поле или в парке («Мария»), путь, ведущий героя на родину или, наоборот, уводящий его из родных мест («Дорсан и Люция», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.Ж. Руссо»), характеризуется, главным образом, бесконечностью, извилистостью и наличием идеальной, иногда даже не осознаваемой героем цели. Варианты второго хронотопа также разнообразны: хижина («Марьяна роща»), родовое имение («Мария»), королевский дворец («Истинное происшествие»), трактир («Привидение»), тюрьма («Ожесточенный») и

т.д. Пространство дома в повестях Жуковского чаще всего, как и дорога, место неожиданной встречи героя с другим сознанием, но что самое главное – с другим самим собой. Модификации хронотопа границы, во многом составляющего специфику сюжета в романтической балладе, представлены тоже достаточно широко: берег реки («Марьяна роща»), граница леса, владения («Ожесточенный»), государства («Дорсан и Люция», «Прусская ваза»), порог дома. Все это – фиксация сложности эмоционально-психологических нюансов характера героя, его «переходного» состояния, ситуации его нравственного выбора.

Эти хронотопы заметно мифологизированы в повестях Жуковского. Прежде всего, важно отметить время действия. Так, все свои преступления Христиан Блемер совершает в темном лесу, из крепости же он освобождается ранним утром, видит в отдалении церковь и слышит звон колоколов. Любимое время прогулок для героя повести «Мария» – раннее утро или вечер. Все события в повести «Розы Мальзерб» происходят ранним утром. Услад признается Марии в любви тихим вечером («Марьяна роща») и т. д. Утро и вечер – пограничные состояния природы, время ее перехода от тьмы к свету и наоборот – последовательно передают в повестях очень важную для Жуковского идею духовного развития, совершенствования человека как сложнейшего, неповторимого, во многом таинственного внутреннего процесса борьбы вечных нравственных начал. Повесть «Горный дух Ур в Гельвеции» отличается «мерцающим», находящимся на грани реального и ирреального хронотопом. Героиню против ее воли ведут венчаться в церковь ранним утром, при ярком свете солнца. Софрония абсолютно спокойна и даже весела, потому что «тайное намерение не дожить до следующего утра» уже утвердилось в ее душе. Все дальнейшее действие происходит в атмосфере неожиданно начавшегося и стремительно происходящего погружения во тьму. «Небо начинает покрываться тучами; на горах заревел вихорь – и вот ударил сильный гром», «час от часу чернее становилась ночь и час от часу ужаснее гремело на высотах горных», вместо брачного пения в церкви раздаются «жалобные стоны», церковь дрожит, священник в ней так и не появился, из церкви никто не отваживается выйти, так как с небес поливает «смертоносный каменный дождь». Так восстанавливается справедливость – гибнут все, кроме Софронии, которую из-под обломков церкви спасает возлюбленный. В «Привидении» действие происходит в полночь. Комната трактира наполнена лунным светом, тихими шорохами, через открытое окно в нее вливается тихое пение, приносимое издалека вечерним «ветерком». Герой ощущает легкие, как будто воздушные прикосновения, слышит нежный тихий голос. Здесь повествование подчиняется передаче другого внутреннего состояния героя, но он тоже находится на «границе», в ситуации перехода в ирреальное пространство и время.

Как правило, настроения, внутренние состояния героев охватывают весь мир, распространяясь от находящегося в центре человека и возвращаясь к нему же от периферии. В повести «Дорсан и Люция» страдание, внутреннее беспокойство исходят от покидающей родину Люции, приводя в крайнее напряжение повествователя и весь мир, их окружающий (корабль качается, свет лампы дрожит и, кажется, сейчас угаснет). И тут же мы видим перетекание

страдания и беспокойства из внешнего мира во внутренний – описанная выше атмосфера заставляет вновь вспомнить о прошлом, о том, что в настоящем они с Дорсаном – изгнанники. В конце фрагмента появляется образ бурного безграничного моря, обманчивого, как будущее, как судьба.

В повестях из «Вестника Европы» трудно провести четкие границы между верхом и низом, далеким и близким, замкнутым и разомкнутым, дневным и ночным, светом и тьмой, мгновением и вечностью. Так, церковь может провалиться чуть ли не в преисподнюю («Горный дух Ур в Гельвеции»), комната трактира в повести «Привидение» наполнена дальними и близкими звуками, образами того и этого мира. Герой «Марьиной роши» Услад находится практически одновременно в настоящем и прошлом, отчего повествование, ведущееся в прошедшем времени, легко сменяется повествованием в настоящем времени, максимально близком к лирическому произведению. Время для Теаны после гибели Эльфриды вообще остановилось («Теана и Эльфриды»). Таким образом, если говорить о повестях Жуковского как художественном целом, то в них можно прочитать некий миф о вечном и постоянном стремлении человека к возрождению, в пространство идеала, недостижимое без самопознания, без ошибок и испытаний, встречающихся человеку на этом пути и возвращающих его к идее самостроения. На таком конфликте, усложнившем универсальную картину мира, на философии двоемрия, т.е. понимания мира сквозь резкие пространственно-временные оппозиции, наполненные глубоким нравственно-этическим, онтологическим, гносеологическим, аксиологическим смыслом («здесь», «сейчас», характеризующие реальную действительность, и «там» и «потом», представляющие мир идеала), строятся и все баллады Жуковского («Людмила», «Светлана», «Варвик», «Баллада о старушке...» и др.), определявшие лицо его поэтического творчества 1808–1815 гг., периода становления романтической философии, эстетики и поэтики.

Вторая половина 1810-х – 1820-е гг. в творческом развитии Жуковского и русского романтизма являет собой, по определению А.С. Янушкевича, «эпоху романтических манифестов». На это время приходится увлечение Жуковского философией и эстетикой раннего немецкого романтизма (Тик, Новалис, Шеллинг, Жан-Поль) и создание таких программных сочинений, как «Славянка», «Невыразимое», в которых очевидна процессуализация и символизация пространственно-временной модели мира, выразившаяся знаменитой формулой: «Что шаг, то новая в моих глазах картина». Элегическое описание в «Славянке» прогулки поэта по живописным берегам этой речки, протекающей в Павловске, стало, по словам В.Г. Белинского, «верхом дивного искусства» влагать в изображение картины мира «романтическую жизнь», идею сущностного, таинственного, прозреваемого избранной личностью поэта в минуты вдохновения, равного откровению. Описательное стихотворение «Невыразимое», рисующее картины того же Павловска и имеющее характерный подзаголовок «Отрывок», обращающий к романтической идее вечной устремленности человека в недостижимое пространство идеала, передает еще и концепцию «невыразимого» как мистического (в понимании Л. Тика, Вакенродера, братьев Шлегелей) переживания мира, его живой, неуловимой,

таинственной и непередаваемой человеческим словом пространственно-временной модели.

В 1810–20-е гг. у писателя зреет убежденность в необходимости поиска новых путей развития русской литературы, которое связывалось им с актуализацией ее философичности, в связи с чем он обращается к исходным формам философствования, к дидактико-аллегорическим, наивным фольклорным жанрам с их фольклорным, мифологическим представлением о пространстве и времени (баллады «Мщение», «Три песни», «Гаральд», «Замок Смальгольм», «Торжество победителей», стихотворные повести, например «Пери и Ангел», переводы романсов из «Сида» Гердера, «Разрушение Трои» – перевод второй книги эпической поэмы «Энеида» Вергилия; в прозе это притча, сказка, басня, анекдот). Так, в архиве писателя сохранилось несколько тетрадей с рассказами, предназначавшимися его ученице великой княгине Александре Федоровне для чтения и перевода с русского языка на немецкий. Все эти материалы можно датировать концом 1817–1819 г. Тетрадь № 93 содержит 9 басен в прозе. Еще в трех тетрадях (№ 95, 96, 98) записано 10 назидательных новелл без названия. Наконец, в двух тетрадях (№ 94-1 и 94-2) записаны «Библейские повести». Жуковский добивается толкования всех элементов повествования в этих произведениях – звеньев сюжета, героев, хронотоп – в философско-символическом плане.

В силу этого в баснях, например, отпадает необходимость «украшения» «морального урока». Время и место действия в них дается с минимумом подробностей, но каждая деталь при этом служит средством раскрытия смысла. Так, действие басни «Соловей в клетке» происходит в «великолепном жилище богатого и знатного человека», в которое зашел однажды один крестьянин, где и увидел золотую клетку с соловьем, который пел свою печальную песню. «Великолепному жилищу», «золотой клетке» противопоставлены естественно свободное пространство полей и рощ, посреди которых «соловьи возвещают славу обновляющейся природе», наполняют «тихой радостью и удивлением» душу крестьянина, который с удовольствием возвращается из «великолепного жилища» «в сельскую свою хижину, к мирному своему полю». Такая пространственная оппозиция имеет «сокровенный смысл», связанный с руссоистской концепцией естественного человека, от природы наделенного нравственным инстинктом и свободной нравственной волей. Примечательны и такие детали: действие этой и других басен происходит «однажды», в них участвуют «один крестьянин», «один поселянин», «одно насекомое», «один бык и одна собака» и т.д. Конкретный «пример», описанный в басне, выводится за рамки конкретного времени и пространства, приобретая общечеловеческий, непреходящий смысл.

В «Библейских повестях» создается некая универсальная картина мира, в которой, при наличии первоисточника, не менее важны и все остальные ее составляющие, в которой всё и все взаимосвязаны и взаимодействуют. Кроме того, в силу непознаваемости первоосновы мира «космос» «Библейских повестей» покрыт ощущением сокрытого во всем конечном, видимом бесконечного, божественного начала, которое невозможно передать методом простого «называния». В мире «Библейских повестей», где автором воссоздается, говоря словами П.А. Флоренского, «бытие, которое больше самого себя»

[14. С. 287], вера напрямую связана с философией, этикой, психологией, конкретность – с ассоциативностью, субъективное – с объективным, что и потребовало от Жуковского обращения к символам, к образно-символическим параллелям, активно осваиваемым писателем в поэзии в силу их способности выразить «невыразимое». Именно поэтому наполненные глубоким религиозно-нравственным, философским содержанием поистине эпического масштаба, «Библейские повести» Жуковского отнюдь не напоминают проповедь. Взгляд автора-повествователя, отличающийся универсальностью, представляет читателю яркие, детально выписанные картины, в которых каждая подробность, в том числе и пространственно-временная, несет на себе черты целого. Повести создаются как живые картины жизни, в которой нет ничего второстепенного, случайного и однозначного.

Конкретная ситуация, образ в притче, как известно, приобретает значение общечеловеческое, вневременное, что и использует в полной мере Жуковский-прозаик в своих переложениях библейских притч, где символ становится принципом построения текста. Притчевый библейский текст как никакой другой показывал писателю, что «имя вещи есть сама вещь, хотя и отлично от нее» [15. С. 156], поскольку в нем идеи не просто облечены в образы, в нем, по утверждению А. Меня, «звучит голос вечности, преломляясь через сознание и слово конкретных людей, находящихся в лоне живой духовной традиции» [16. С. 24]. Отсюда особая пространственно-временная организация повестей, когда прошлое, единичное, прикрепленное к конкретному пространству вместе с тем устремлено в вечность и пространственную бесконечность, отсюда и особый «космос», по сути, каждого образа, каждого мотива «Библейских повестей».

Ко второй половине 1810-х гг. относится и обращение Жуковского к жанру сказки, в котором, по сравнению с басней, была приглушена откровенная дидактика. Жуковским были переведены пять волшебных сказок из сборника Я. и В. Гримм «Kinder- und Hausmärchen» («Волшебница», «Рауль Синяя Борода», «Колочая роза», «Братец и сестрица», «Милый Роланд и девица Ясный Цвет») и волшебная же «Красная шапочка» Ш. Перро. Все они отчетливо демонстрируют органичную близость восприятия и изображения мира в сказке романтическому мышлению Жуковского. Интересно, что именно в это время Жуковский-поэт обращается к переводам идиллий И.П. Гебеля, в которых он попытался усилить эпическое звучание сообщением повествованию черт народности в гердеровском понимании (см. работу [17]). «Овсяный кисель» и другие «сельские стихотворения» Жуковского передавали характерную для народной концепции мира, патриархальной по своей сути, идею соотносимости жизни людей и жизни природы, их органического единства. Примечательно, что в своих переводных идиллиях поэт сохраняет повествование от лица рассказчика-«сказителя», самовыражение которого происходит в самом процессе размеренного детального рассказывания, когда раскрывался символический образ бытия, его пространственно-временной модели в обыкновенном и будничном – поэзия и смысл жизни. Жуковский сосредоточивается на синтезе эпического воссоздания бытия и его индивидуального переживания.

В переводах Жуковский попытался воспроизвести сам способ мышления сказителя. Прежде всего, он сохраняет в сказках как «постоянную величину» идею жизненного пути героя, которая, как известно, определяет структуру сказки. Он очень внимателен также к сказочной модели нравственного мира, утверждающей победу добра над злом. Все переведенные Жуковским сказки заканчиваются хорошо для положительных героев и плохо – для отрицательных. Фантастические и героические трактовки событий, логически последовательное их изложение, невозможность совмещения нескольких действий, происходящих одновременно в разных местах, эмпиричность пространства и абстрактность времени, соотносимость жизни людей и жизни природы, осознание их органической целостности – все эти древнейшие законы сказочного повествования строго соблюдены Жуковским. В его сказках, параллельно идиллиям, прозаическим басням, делались первые шаги к художественному открытию, которое имело огромные последствия. Это было открытие символического образа бытия, взятого в его пространственной и временной протяженности, в обыкновенной и будничной, прозаической жизни, связанное прежде всего с образом автора.

Именно прозу Жуковский все решительнее поворачивает в это время в сторону реальной действительности, реального времени и пространства – прежде всего с целью выявления ее онтологической сути или, как позднее сам писатель выразится, «существенности». Художественный вымысел все меньше и меньше интересует Жуковского-прозаика, его влечет эстетизация внеэстетического материала, в корне поменявшая всю систему эстетики и поэтики его прозы и развитие русской классической прозы. Особенно значительной Жуковскому-прозаику представляется сейчас внутренняя жизнь человека в ее конкретном и неповторимом, биографическом и хроникальном плане. Жуковский обращается в это время к описанию фрагментов своей реальной жизни как сложного и многогранного процесса. В 1820-е гг. создаются, на основе личных писем, такие шедевры, как «Рафаэлева «Мадонна», «Путешествие по Саксонской Швейцарии», «Отрывки из писем о Саксонии» и другие сочинения, которые выливаются в предельно точные в пространственно-временном отношении описания и одновременно в философско-эстетические программы, которые уже современниками писателя воспринимаются как высочайшие образцы художественной прозы, отмеченной тончайшим психологизмом и символизмом.

В названных сочинениях был реализован тип романтического сознания и как основа образа героя-нарратора, и как художественная форма. Центральные события произведений протекают в совершенно определенном времени и пространстве, которое обозначено не только в названии, но и внутри текста. Обратимся, например, к «Путешествию по Саксонской Швейцарии». Текст разделен на части, озаглавленные названием географической местности. Начавшись в Дрездене, путешествие проходит по горам Саксонской Швейцарии летом 1821 г.¹ И вместе с тем перед нами как бы удвоенное по вертикали по-

¹ То же самое видим в «Отрывках из писем о Саксонии»: первый фрагмент идет с подзаголовком «Дрезден. 1821 г.», второй – «(В 1821 году)». «Отрывки из письма о Швейцарии» подписаны: «Штутгарт. 2 (14) октября 1821».

вестование, в котором любое описание есть некая самоценная конкретная зарисовка и в то же время оно – знак другого движения, восхождения автора-повествователя к другому миру, вечному и бесконечному.

Не случайно «Путешествие» открывается такой фразой: «Время было несколько туманно». Не менее показательна и последняя фраза текста: «Было гораздо за полночь». Нарратор, он же герой и автор, действительно, движется из некоторой неопределенности, «туманности» через конкретное время, которое внутри текста постоянно обозначается будничными, прозаическими, реальными деталями (время обеда, солнце закатилось, солнце встало, через полчаса и т. д.), к «рассвету», т. е. к свету, но опять неполному. Пространственно его путь замыкается в круг («оставили Дрезден» – «возвратились в Дрезден»), оказываясь конечным и бесконечным одновременно. Путь героя-нарратора состоит из *восхождений* на утесы и *спусков* в ущелья. Всякий раз для читателя рисуется конкретная картина, несущая, однако, универсальный смысл. Так, утес, гора, высокая терраса – это царство неба, красоты, гармонии, радости, душевного покоя: «С этой крутизны имели мы почти такой же вид, как и с Klein Winterberg, но впечатление, которое он сделал над нами, было точно похоже на радость: прояснившееся время прояснило и душу. Воспоминание о Prebisch Thor есть самое приятное из всех, оставшихся мне от Саксонской Швейцарии. <...> за этими близкими и зеленеющими горами стоят, как привидения, далекие, синие, и над всем этим неописанным разнообразием гор <...> вообразите тот же чудесный туман, волнующийся, летающий <...> иногда вдруг он совершенно сгустился, и в эти минуты казалось, что стоишь на краю света, что земля кончилась и что за шаг от тебя уже нет ничего, кроме бездны неба» [18. С. 340].

Именно здесь нарратором переживаются самые высокие мгновения душевной жизни, непередаваемые словом. Здесь сливаются прошлое и настоящее, гася противоречия друг в друге, будничное оказывается прекрасным, в сущем прозревается должное, в земном – небесное. Переживания героя-нарратора определяются ощущением полной гармонии, которая вдруг вошла в него на этой горе и открыла ему тайну бытия – его универсальность, тождественность одного всем и всех одному, существование бесконечного во всем конечном, высокой поэзии и глубокой философии в прозаической повседневности. Предметом постоянных размышлений путешествующего героя-нарратора, который берет на себя функции философа, историка, художника, оказываются вечность, красота, гармония, всеединство, постоянное движение, одухотворенность материального мира и невозможность передать все это словом: «Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтоб описывать прекрасное! Природа, чтоб пленять и удивлять своими картинами, употребляет утесы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину; а бедный человек, чтоб выразить впечатление, производимое ею, должен заменить ее разнообразные предметы однообразными чернильными каракулями, между которыми часто бывает гораздо труднее добраться до смысла, нежели между утесами и пропастями до прекрасного вида» [18. С. 334].

Таким рассуждением начинает повествователь свое описание утеса Die Bastey. «Чернильные каракульки», по его мнению, лишают картину целостно-

сти, поскольку невозможно необъятное вместить в некоторые границы: «Каждый из этих предметов можно назвать *особенным* словом, но то впечатление, которое все они вместе на душе производят, - для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы в ее невыразимости!» [18. С. 334]. Чуть раньше, в 1819 г., Жуковский писал об этом в «Невыразимом»¹. «Языку человека», считает повествователь, может быть противопоставлен язык поэта, обладающего даром не только провидения тайного смысла в явном, но и его перевода с языка Всевышнего, природы, на язык человека. Поэту не нужны «особенные», т. е. отдельные слова, ему нужен особенный язык, который может передать единство, беспредельность, глубинную суть, это язык образов-символов.

Основу «Путешествия» составляет путь героя-нарратора, целью которого, по сути, является преодоление границ, соединение существующего изолированно, переведение отдельного в тождественное, временного в вечное. Не случайно, попадая в новую местность, он ощущает его неизвестным и в то же время знакомым. Тропинка от Bastey к Ратевальде «вьется *между такими же камнями*», как и по дороге к Bastey. С Prebisch Tor открывается «*почти такой же вид*, как и с Klein Winterberg», Prebisch Tor «*есть такая же* сквозная пещера, как и Kuhstall, der Brandочень *сходен*» с Bastey. Так что в Лилиенштейнбранде делается следующее замечание: «Не стану подробно описывать вам остального нашего путешествия: *ничто не будет ново в описании*, хотя виденные нами предметы имеют, каждый, много отличного» [18. С. 341]. Главное для нарратора – родство мира, непринципиальность существующих в нем пространственно-временных разделений – уже установлено и выражено. Восхождения-спуски, повторенные нарратором несколько раз, помогли ему прозреть мир и самого себя как носителя его закономерностей. Перед нами постепенно открывается личность художника, поэта, совершавшего внешнее путешествие ради внутреннего, духовного движения и выразившего «невыразимое» – переплетение этих двух путей и, следовательно, целостность своей личности. Путешествие по Саксонской Швейцарии как по пространству мифов, легенд и преданий само мифологизируется, превращаясь в синтетический текст, в котором сливаются миф, эстетика, наука, философия, строящая новую метафизическую и художественную систему.

Сам жанр путешествия предполагает панорамность изображения, которое строится на идее движения. В «Путешествии по Саксонской Швейцарии» Жуковского в движении находится всё. Передвигаются путешественники, течет время, меняются ландшафт, погода и т.д. Но самое главное – необычайно подвижным оказывается внутренний мир нарратора. Таким образом, для Жуковского-прозаика характерно отталкивание от традиционного для эпического произведения изображения устойчивости миропорядка. Отсюда и делала русская проза выходы к новому пониманию ведущего эпического прозаического жанра – романа, который пытался «сочетать изменчивость с устойчивостью» [19. С. 13], эпичность, предполагавшую широту взгляда на мир в свете сверхличных ценностей, с философско-этической концепцией отдельной личности – автора. Личная истина о мире, составляющая главное содержание «отрывков» Жу-

¹ На это указывают ряд ученых: Г.М. Фридендер, А.С. Янушкевич, Э.М. Жиликова.

ковского, завоевывает себе право предстать в эпическом прозаическом произведении как высшая ценность и правда именно в силу того, что она исходит из реального человеческого восприятия жизни.

В 1830–40-е гг. интенсивность творчества писателя еще более очевидно направлена к эпосу, к созданию крупных лиро-эпических произведений в стихах и циклов прозаических сочинений, которые Жуковский в конце жизни собрал в «целый том». Тем самым писатель органично включается в логику развития русской литературы, стремящейся к «скрещению» (Л.Я. Гинзбург) с философией, историей, политикой, эстетикой, что, безусловно, было связано с поисками нового содержания изящной словесности. Продemonстрируем это на примере прозы Жуковского. Уже в начале 1830-х гг. он обращает свой специальный интерес к истории, к философии истории и активно вводит эти проблемы в литературу, складывая новую систему жанров, отличающуюся очень подвижными межжанровыми границами и внутрижанровыми принципами. Так, в 1830-е гг. ведущими жанрами Жуковского-прозаика становятся заметки, воспоминания, очерки. Личное (внутреннее) и публичное (внешнее) пространства, документальное и субъективное время в таких сочинениях, как «Пожар Зимнего дворца», «Черты истории государства российского», «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года» и др. принципиально переплетены в одно целое.

Еще в 1816 г. Жуковский писал И.И. Дмитриеву об «Истории...» Н.М. Карамзина, на основании изучения которой были созданы названные выше сочинения: «Эту историю можно назвать воскресителем прошедших веков бытия нашего народа» (цит. по: [20. С. 437]). Собственно, здесь сформулированы основы подхода Жуковского-прозаика к истории и историческому повествованию – воскрешение прошедших веков. Именно этому посвящена статья «Черты истории государства Российского». Она открывается, что очень показательно, большой цитатой из Карамзина, в которой ставится вопрос, представляющийся обоим авторам одним из самых важных и сложных историко-философских вопросов о России: «как земли, разделенные вечными преградами естества, неизмеримыми пустынями и лесами непроходимыми, холодными и жаркими климатами, как Астрахань и Лапландия, Сибирь и Бессарабия, могли составить одну державу с Москвою?» [21. Т. 10. С. 32]. Эта таинственная, трудно постигаемая разумом *целостность, единство* и отличает Россию, вторит далее Карамзину Жуковский. В противовес Н. Устрялову, объявившему в своей брошюре «О системе прагматической русской истории» (1836) древнюю историю «миром исчезнувшим», Н. Полево-му, утверждавшему в «Истории русского народа» (1829–1830), что «государство Русское начало существовать со времени свержения ига Монгольского», Жуковский отстаивает идею «огромного значения древнейшего периода» [22. С. 31] в связи с убежденностью в преемственности поколений как основы естественного плавного развития истории, взаимодействия старого и нового в сознании отдельного человека и общества в целом. Эту же точку зрения находим в статьях Гоголя («О средних веках», «О движении народов в конце V века»), И. Киреевского, настаивавшего, как известно, на том, что русское просвещение получено от Византии и основано изначально на идеях братства.

Большой интерес вызывает начало «Обозрения всемирной истории», да-тируемое началом 1830-х гг. Внимание к данной теме, возникшее почти одновременно у многих современников Жуковского, было связано с целым комплексом проблем – начиная от идеи национального самоопределения России и кончая внутренними конфликтами личности. Так, во второй половине 1830-х гг. А.С. Хомяков начинает работу над «Записками о Всемирной истории», непосредственно связанную, как указывают исследователи, с публикацией в «Телескопе» в 1836 г. «Философического письма» П.Я. Чаадаева, в котором утверждалось, что «мы существуем как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас. Эта дивная связь человеческих идей в течение веков, эта история человеческого разума, подведшие его в других странах мира до настоящего положения, не имели на нас никакого влияния» [23. С. 508]. Хомяков трактует проблему по-своему: «<...> для человеческой гордости и уважения нашего к самим себе – нам нужно родословие народа». Здесь явные точки сближения с Жуковским, который озабочен поисками «всемирного родословия». В «Обозрении всемирной истории» намечена, хотя изложена и не до конца, вполне целостная концепция истории человечества, в которой устанавливается взаимодействие истории, географии, философии и эстетики.

Ряд статей Жуковского – «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», «Бородинская годовщина», «Пожар Зимнего дворца» – это зарисовки из новейшей русской истории. Замысел описать конкретное событие вырос в них в глубокое по своему содержанию произведение, тонко и поэтично раскрывающее мир мыслей и чувств автора как представителя определенной исторической эпохи. В этом отношении весьма показательна статья 1834 г. «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», в которой описывается день открытия Александровской колонны. Прежде всего, событие общественной жизни сразу же вписывается в статью в широкий и вечный контекст жизни природы. Необходимым элементом поэтики исторического повествования «Воспоминания...» оказываются пейзажи, отличающиеся конкретностью и в то же время особым символично-метафорическим строем: «Все соединилось, чтобы дать сему торжеству значительность глубокую. День накануне был утомительно душен; к ночи все небо задернулось громавыми тучами; воздух давил, как свинец; тучи шумели; Нева подымалась, и был в волнах ее голос; наконец запылала гроза; молнии за молниями <...> как будто стояли над городом <...> и в этом беспрестанном, быстром переходе из мрака в блеск, чудесным образом являлись и пропадали здания <...> и сверкала громада колонны <...> И в этом явлении было какое-то невыразимое знаменование» [21. Т. 10. С. 29].

Внешне очень точное описание благодаря своей образной символике наполняется глубоким философским содержанием, связанным прежде всего с постановкой проблемы надличной силы, ее роли в истории. Все в этом пейзаже выступает как живые существа, действия которых непонятны человеку и воспринимаются им как «невыразимое знаменование». Важнейшей же мыслью описания является идея непостижимой и невыразимой, проистекающей от Бога целостности бытия вообще и наблюдаемого события в частности. Присмотримся в связи с этим специально к типу повествования в «Вос-

поминании...». Личный взгляд органично переходит в общий («я» в «мы»), в одном событии для автора сливается «все наше минувшее». Не случайно описание Александровской колонны дано как бы на фоне другого памятника русской истории – памятника Петру. Автор сумел увидеть их одновременно, соединив тем самым далекие друг от друга эпохи русской истории: «Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник <...> и этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины; <...> и ввиду этой скалы воздвигнута ныне другая, несравненно огромное. Но уже не дикая, из безобразных камней набросанная громада, а стройная величественная, <...> и на высоте ее уже не человек скоропребывающий, а вечный сияющий ангел <...> Не вся ли это Россия?» [21. Т. 10. С. 31]. Одним из важнейших символов, кроме образа колонны, оказывается древнейший культурный образ поля, воплощающий Россию. Поле «готово произрастить богатую жатву», «опираясь Западом на просвещенную Европу, Югом на богатую Азию». Оно «богато и бодрым народом, и землею» и со всех сторон защищено Божьей Правдой и «крестоносным ангелом», венчающим Александровскую колонну. Образ поля Жуковский связывает прежде всего с «мыслью народной». Выражение Л.Н. Толстого здесь очень кстати, поскольку его концепция истории как жизни народа очень близка традициям Жуковского. За описанием русского народа и русской армии, в которых Жуковский подчеркивает силу, непобедимость и в то же время упорядоченность и покорность, стоит понимание истории как неостановимого процесса жизни народа, имеющего всеобщий, часто представляющийся отдельному человеку таинственным, высший смысл.

Важное место в «Воспоминании...» отводится фигуре Александра I и связанной с нею теме, которая давно занимала Жуковского, – роли личности в истории. Деятельность Александра рассматривается автором в двух тесно переплетающихся аспектах – в собственно историческом и в нравственном. При этом образ Александра в статье явно романтизирован и мифологизирован: он воплощение победы русской армии над Наполеоном, память о Бородине, о «всенародном Лейпцигском бое, Париже, Наполеоновом гробе», и вместе с тем Жуковский рисует образ великого царя как смиренного, закрывшего свои глаза «в стороне от всякого блеска царской славы» [21. Т. 10. С. 30]. Уже в послании «Императору Александру» (1814), которое, как известно, явилось образцом высокой гражданской лирики, Жуковский отказался от славословия в адрес царя, представшего в послании скорее неким символом нового этапа в истории России. В «Воспоминании о торжестве 30-го августа 1834 года» эта особенность развита. Образ Александра, обращая читателя к русской истории, к тому периоду, который Пушкин назвал «дней Александровых прекрасное начало», наполняется глубоким философским, историософским содержанием, акцентируя внимание на образе единственного вершителя исторических судеб Европы, России и тех, кто ими руководил, на образе Бога. Композиционно статья возвращается в финале к описанию Александровской колонны, которая символизирует, в восприятии автора, основные вехи истории человечества, нации, человека: «своим монументальным гранитом» изображает она то, чего уже нет, а «лучезарным своим крестом» – то, «что всегда и навеки».

Тема Отечественной войны 1812 г., оказавшаяся столь плодотворной для русской прозы XIX в., была продолжена в статье «Бородинская годовщина». Общая картина сражения здесь также складывается из отдельных деталей, неожиданно всплывавших в памяти автора-повествователя. За этими на первый взгляд беспорядочными деталями – широта и глубина автора как художника и как мыслителя, стремящегося к целостному осмыслению и изображению истории. Потому наблюдаемая и изображаемая из одной конкретной пространственной точки («мы стояли в кустах на левом фланге») картина поражает своей эпической многомерностью. В ней намечены самые разные пространственные ориентиры, углубляющие ее смысл: «<...> две армии стали на этих полях одна перед другой; в одной Наполеон и все народы Европы, в другой – одна Россия» [21. Т. 12. С. 53]. Далее выстраивается пространственная вертикаль: небо, то освещаемое солнцем, то темное и ясное, с ярко горящими звездами, и земля, где «накануне сражения все было спокойно», а потом «началась кровавая свалка», в которую были, по ощущению автора, вовлечены все: люди, ядра, пушки, огонь, дым. Причем все это находилось в беспорядочном движении, за которым автор не успевал даже следить и которое всех приводило в ужас. Это было «повсеместное сражение», «повсеместный пожар». Картина пронизывается глубокой философией истории автора. Многие детали прочитываются в ней как многосмысловые символы. Первым среди них следует назвать образ неба, на фоне которого описывается битва и которое остается тихим и безоблачным даже в самый ее разгар. По этому же пути пойдет в своем описании Бородинского сражения Л.Н. Толстой в романе «Война и мир».

В детальном, исторически достоверном изображении Бородинского боя Жуковским создана и особая модель времени. Прежде всего отметим, что «Бородинское дело» изображено во временной протяженности, как процесс. Подчеркивается также, что его восприятие автором и всеми присутствующими изменялось – в сторону нарастания *чувства* страха и отчаяния. Кроме того, оно вписано в большой контекст русской и европейской истории, что позволяет укрупнить его масштаб и передать идею приходящего со временем *осознания* истории и обществом, и каждым в отдельности. Так Бородинское сражение (участие в нем и воспоминание о нем) представляется в статье как важный рубеж и в жизни России, и в личной жизни автора, в становлении его мировоззрения. Не случайно Жуковскому так необходимо ввести в рассказ о своих впечатлениях от торжеств на Бородинском поле в 1839 г. воспоминания о событиях 1812 г. Он пытается соединить в одну линию утро Бородинского боя и утро Бородинского праздника. Это, в его восприятии, два полюса истории и два этапа его отношения к ней, к ее законам. Бородинская битва расценивается автором в 1839 г., как и в 1812 г., безусловно, как победа русского народа, и вместе с тем авторская позиция в отношении войны как исторического события в «Бородинской годовщине» более глубока и многомерна. Мирное утро Бородинского праздника – это «чудная противоположность с тем громом битвы, от которого здесь, за четверть века все здешние окрестности трепетали!» [21. Т. 12. С. 54]. Описание русских войск, собравшихся в день торжеств на Бородинском поле, пронизано идеей упорядоченности, единства и общего, высшего смысла всего происходящего, понятного всем

вместе и каждому в отдельности. Этот смысл передается в сцене молебна, в образе митрополита и государя, возглашающего: «Великому императору Александру Первому вечная память». Именно память о былом превращает собравшихся в «одно братство». В описании торжеств 1839 г. лейтмотивными оказываются слова «все» и «как один»: «все пушки грянули одним залпом», «вся армия грянула единогласно». Голос армии, грянувшей «ура», сливается с выстрелами «в какую-то чудную, потрясающую сердце гармонию».

Эта минута гармонии и соединяет 1839 и 1812 гг., раскрывает смысл каждого из них в отдельности и суть их взаимосвязи: «в залпе пушек и в крике армии мы услышали последний отголосок тогдашней битвы: но этот отголосок был: слава!». Автор изображает себя свидетелем и участником осознания обществом своей истории – величайшего события, созидательного по своей сути и потому не менее значимого, чем знаменитые сражения и военные победы. В финале вновь появляется образ неба, освещающего суть происходящего на Бородинском поле в 1839 г., его связь с прошлым и будущим. Заканчивается статья автоцитатой из «Воспоминания...». Жуковский выбирает для цитаты фрагмент о кресте, «венчающем памятник битвы». В текст входит образ крестоносного ангела, знаменующего наступление для России новой эпохи, и архетип поля, «кипящего жизнью и готового произрастить богатую жатву гражданского благоденствия». Так названные статьи, отличающиеся единством принципов историзма и особенностей исторического повествования, ориентированного на воссоздание духа времени, соединяются в своего рода диалогию, что отражает общую тенденцию поздней прозы Жуковского к циклизации.

Статья «Пожар Зимнего дворца» была написана в 1838 г., явившись, как и две предыдущие статьи, откликом на конкретное событие – пожар, случившийся в Зимнем дворце 17 декабря 1837 г. Вместе с тем Зимний дворец представлен в статье всеобъемлющим образом-символом, прочитывающимся и в аспекте современности, и в связи с историей, философией, эстетикой. Прежде всего, Зимний дворец у Жуковского – это «величественное жилище императоров русских, великолепнейшее и почти самое древнее здание северной столицы <...> своею огромностью он соответствовал той обширной империи, которой силам служил средоточием» (ПСС. 10. 63). Образ Зимнего дворца вызывает в сознании автора и читателей мысль об общем для всех «*доме отеческом*», объединяющем русский народ «*какою-то родственною связью*». Не менее значим образ сгоревшего дворца, вобравший в себя важнейшую в романтической философии идею об истории как процессе вечного разрушения во имя вечной же смены старого новым, который управляется высшей силой: <...> «в зрелище сих развалин есть что-то невыразимое; как будто глазами видишь судьбу земную во всех ее переменах – из счастья в бедствие, из блеска в мрак, из славы в упадок. Какой-то чудный, всемирный образ стоит перед тобою и говорит тебе то, чего не выразит словами язык человеческий» [21. Т. 10. С. 63].

При всей насыщенности статьи образами-символами, «Пожар Зимнего дворца» отличается описательностью. Жуковский отводит изображению картины пожара центральное место, стремясь воспроизвести все происходившее в мельчайших деталях. «Здесь всякая подробность драгоценна», – заявляет

автор. Это заявление носит явно программный характер, вытекая из новой эстетики прозы Жуковского. Детальность описания осмысливается как необходимое условие создания целого: <...> «желаем составить нечто целое и полное» [21. Т. 10. С. 68]. Событие, произошедшее в Зимнем дворце 17 декабря 1837 г., описано в соответствии с эпическими законами. Конкретное время и место действия расширяются: в описание пожара вошли через отдельные детали целые эпохи. Каждое помещение дворца – кабинет императрицы, детская, дворцовая церковь, Фельдмаршальский зал, Эрмитаж – это история. Пространственная горизонталь: дворцовые залы, дворцовая площадь, Петербург, Россия, Европа – дополняется вертикалью: верхние, нижние ярусы, земля, небо. Таким образом создается сложнейший хронотоп, получивший емкое выражение в образе горящего дворца, представлявшего собой «огромный костер».

«Горная философия» Жуковского, связанная с нею историософия и их мифопоэтическое, символическое выражение находит свое логическое продолжение в «Очерках Швеции». Швеция предстала перед автором как «гранитное царство», «немое предание о каком-то давнишнем бое стихий». Взор автора-повествователя сразу уходит вглубь времен, в эпоху древнейшего мифологического сознания, и прекрасные описания природы, вполне реалистичные, наполняются поэтическими метафорами, сравнениями и древнейшими образами-символами: река, сад, поле, озера, острова. Описание природы пронизывает и типично руссоистская идея о естественном человеке. Шведские хижины, замечает автор, трудно отделить от окружающего их ландшафта. В жителях этих хижин подчеркивается «непринужденное доброжелательство и простодушие» [21. Т. 10. С. 49]. Идея органичного сосуществования в истории культуры и природы определяет описание старинного замка Гринсгольм, которое оказывается одним из смысловых центров статьи. Время в замке оживает и уходит вглубь веков, пространство наполняется древними преданиями. Вещный мир, все детали описания Гринсгольма конкретны и в то же время опозтегизированы, одухотворены. Эта поэтическая атмосфера идет, конечно, от автора. С его образом в статью входит еще одна из важнейших тем, давно волновавшая Жуковского, – тема привидений, которую И. Виноцкий справедливо называет одним из самых серьезных вопросов XIX столетия (см.: [24]), его культурно-мировоззренческим знаком.

Замок, наполненный привидениями, заставил автора «Очерков...» почувствовать «сверхъестественную таинственность» бытия, вместе с тем ему важно передать атмосферу реальности всего происходившего, тем самым воссоздав органичную целостность духа и материи, поту- и посюстороннего мира. Однако характерно, что автор не может, да и не хочет объяснить до конца, кто была та прошедшая на глазах у всех гостей замка «бледная фигура», которая, «казалось, не шла, а вейла. И вдруг пропала», пришла из ниоткуда и ушла в никуда [21. Т. 10. С. 51]. Из рассказа неясно, видел ли кто-нибудь, кроме автора, эту фигуру, откуда и зачем она приходила. Именно ожидание автором-повествователем возвращения привидения определяет эстетику и поэтику дальнейшего повествования. Оно наполнено таинственными звуками, движущимися тенями. Большую роль в пространственно-временной организации текста играют зеркала, оконные стекла, благодаря

которым оживают развешанные на стенах портреты или даже отдельные их детали (например, глаза, «из которых явственны одни только белки, и эти белки как будто кружатся и все за тобою следуют»; [21. Т. 10. С. 52]), изменяются пространственные измерения («кажется, что за этими деревьями все оканчивается и что замок стоит на краю пустого пространства»; [21. Т. 10. С. 52]). Поэтически настроенной душе автора открываются полнота и целостность бытия, которые приходят к нему как «полное, таинственное чувство тишины, которое в то же время есть и глубокое чувство жизни» [21. Т. 10. С. 52]. История древнего шведского замка переживается им одновременно и как история о себе. Таким образом, в «Очерках Швеции», как и во всех статьях 1830-х гг., слились воедино субстанциальное, историческое, художественное, эстетическое. История человечества, отдельной страны и душевная история автора переплетены в единое целое, что и определяло поиски Жуковского-прозаика, его движение к эпическим формам. Характеризуя «Очерки Швеции», П.А. Плетнев писал: «Они до такой степени живописны <...> и проникнуты одушевлением художника <...> По одному этому образчику можно судить, как он был полон каждого предмета, с которым готовился встретиться, и какое сочувствие разгоралось в его душе ко всему виденному» (цит. по: [25. С. 409]).

Все эти тенденции найдут свое закономерное развитие в 1840-е гг., ощущаемые самим писателем как «эпоха прозы». Опуская поэтому разговор о позднем стихотворном творчестве писателя, представленном такими шедеврами, как переложения национального эпоса «Наль и Дамянти», «Рустем и Зораб», «Одиссея», «Агасфер», коротко остановимся на его поздней прозе, которую невозможно рассматривать, не учитывая углубляющегося интереса писателя к проблемам религии, христианской веры. Практически все проблемы человеческой жизни, мироустройства, в том числе и пространства и времени, Жуковский пытается увидеть сквозь призму евангельской концепции человека и мира и связать их в одно целое, выработать некую общую идею, которую можно определить одним словом – жизнестроение. В этом Жуковский сближается с такими своими современниками, как Гоголь, молодые славянофилы, писатели-декабристы, Чаадаев.

Всю жизнь направлявший внимание к «внутреннему пространству и времени» человека, с их неповторимостью и индивидуальностью, и одновременно пытавшийся постичь универсальные смыслы происходящего с личностью и миром во времени и пространстве, поздний Жуковский соединяет эти две линии своего творчества, и точкой их соединения оказывается Христос. Мысль о Христе как о посреднике между Богом и человеком, Небом и Землей, Временем и Вечностью проходит через многие статьи 1840-х гг.: «О внутренней христианской жизни», «Таинство причащения» и др. Рассуждая о сути «присутствия Божия» в земной временной жизни человека, о «соединении души с Богом», Жуковский, с одной стороны, признает абсолютную непостижимость Бога во многом по причине Его «невоплощенности» в земном временном пространстве, а с другой стороны, он утверждает идею Христа, «в Котором всё земное, прекрасное, драгоценное, чистое слилось и божественно преобразилось, дабы недоступный, непостижимый, неизглаголаный Бог вселенная сделался сокровищем, собственностью, ясным предметом любви и

собеседником всякой души человеческой». Не случайно в статье «О внутренней христианской жизни», рассуждая об искуплении как о «возвращении человеку утраченного им присутствия Божия», Жуковский вспоминает переданные евангелистом Иоанном слова Христа из Его заповеди ученикам, которую он произнес в Гефсиманском саду, незадолго до своей смерти: «Аз есмь путь» (гл. XIV, ст. 6). Не случайно и столь пристальное внимание Жуковского к одному из семи таинств православной церкви – к причащению, благодаря которому верующие становятся «стелесниками Христа», и к литургии, во время которой это таинство совершается. Раздел «целого тома святой прозы» Жуковского – «Христианская философия» – завершается статьей, посвященной осмыслению сути этого таинства временного перехода человека в вечное пространство Бога («Таинство причащения»).

Важнейшую роль в мировидении Жуковского играет мысль об искуплении греха страданием и о возвращении человека к исходной чистоте души и к ее бессмертию. С этими идеями тесно связана философия скорби Жуковского, наиболее полно изложенная в программной статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», которая первоначально представляла собой письмо к П.А. Вяземскому от 3 (15) марта 1846 г. Меланхолия, в понимании Вяземского, есть чувство уныния, которое совершенно одинаково переживали как в языческом древнем мире, так и в мире христианском. С приходом христианства и осознанием бессмертия души земная жизнь перестает представлять для человека ценность: «на жизнь смотришь как на лоскуток чего-то, как на программу, как на лотерейный билет, не зная, что вынется» [21. Т. 10. С. 99]. Жуковский противопоставляет этому свою философию скорби, которую интерпретирует как способность человека почувствовать *здесь и сейчас* свое падение и одновременно возможность, искуплением греха, «вступить в первобытное свое величие» [21. Т. 10. С. 100].

Необычайный интерес представляет поздняя статья Жуковского «История и историческая живопись», смысловым центром которой становится экфрасис картины из берлинской кафедральной церкви Campo Santo, изображающей Суд Божий, конечные судьбы людей. Описание картины в статье есть характеристика особенностей истории в ее соотношении с искусством, с исторической живописью в частности. Всё описание подчинено ответу на религиозно-философский и вместе с тем эстетический вопрос: «Как выразить в одно время и небо, и рай, и ад, и землю?». Дискурс движется здесь от важнейшей поэтической традиции Жуковского-романтика, связанной с философией универсализма, к переживанию целостности бытия, уже религиозному в своей основе. Картина, в описании Жуковского, запечатлела прежде всего эту универсальность момента, неразрывность гибели и возрождения, времени и вечности, судьбы одного человека и человечества. Особое внимание писатель уделяет пространственному построению картины, точно отразившей сакральность и целостность построения мира: земля – небо, в центре Верховный Судия, между небом и землею летают ангелы, «переноса от людей молитвы к Богу, от Бога милосердие людям». Эта идея бытия, живущего по линии вневременного потустороннего восхождения к идеалу (или, наоборот, отхода от него) и по линии живого исторического времени и конкретного

пространства, этот синтез и является главным нервом религиозного философствования позднего Жуковского.

Подводя общие итоги, отметим, что, пройдя путь от «Сельского кладбища», «Вечера», «Мыслей на кладбище», «Мыслей при гробнице» к «целому тому» «мыслей и замечаний», к крупным лиро-эпическим полотнам Жуковский демонстрирует свою эволюцию как отражение его общего мировоззренческого и творческого развития – от лирики к эпосу, от синкретизма к синтезму, от философии двоемирия с ее пространственно-временными оппозициями к целостности охвата бытия в художественном произведении, а следовательно, к органичному слиянию поэтического и прозаического, собственно художественного и публицистического, философского начал.

Литература

1. Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. / отв. ред. Р.В. Иезуитова. Л., 1987.
2. Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. Томск, 1990.
3. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006.
4. Жуковский. Исследования и материалы. Вып. 1. Томск, 2010.
5. Жуковский. Исследования и материалы. Вып. 2. Томск, 2013.
6. Аверинцев С.С. Британское зеркало для русского самопознания: Еще раз о «Сельском кладбище» Грея – Жуковского // Труды ОДРЛ. СПб., 1997. Т. 50. С. 708–712.
7. Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. 10. P. 242–282.
8. Ветшьева Н.Ж. Концепция национально-исторической эпопеи в планах поэмы В.А. Жуковского «Владимир» // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 77–89.
9. Поплавская И.А. О типологии хронотопа (Баллады В.А. Жуковского и «Повести Белкина» А.С. Пушкина) // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф., Томск, 15–17 октября 2001: в 2 ч. Томск, 2002. Ч. 1. С. 78–83.
10. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1999–2013.
11. Лотман Ю.М. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 285 и далее.
12. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 112–131.
13. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы. М., 1977.
14. Флоренский П.А. Имяславие как философская предпосылка // Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 287.
15. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 156.
16. Мень А. Мир Библии. М., 1990.
17. Вацууро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 124–138.
18. Полярная звезда на 1824 год.
19. Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.
20. Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978.
21. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1902.
22. Канунова Ф.З. «История русского народа» Н.А. Полевого в библиотеке В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Вып. 16. Томск, 1990.
23. Чаадаев П.Я. Сочинения. М., 1989.
24. Виницкий И.Ю. Нечто о привидениях Жуковского // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 147–172.
25. В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 6 (32), pp. 87-111. DOI 10.17223/19986645/32/7
 Aizikova Irina A., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wand2004@list.ru
SPACE-TIME OPPOSITIONS IN PHILOSOPHY, AESTHETICS AND POETICS OF V.A. ZHUKOVSKY (THE ISSUE OF EVOLUTION).

Keywords: art space and time, V.A. Zhukovsky, Romanticism, philosophy, aesthetics, poetics.

The article focuses on the artistic space and time in connection with forming a model of the world as part of a romantic literary method: it is a picture of the world, expressed in the language of space-time representations by the founder of Russian Romanticism, V.A. Zhukovsky. Attention to the categories of space and time reflected in all stages of the creative way of the writer and correlated in its development with the history of Russian romantic literature and guiding it is the most important feature of the worldview and creativity of Zhukovsky. It lays the foundation of his work as well as of the activities of Russian romanticism.

The key concepts of peace and man, and artistic forms of their expression are already expressed in the early works of Zhukovsky (1797-1806). His attention was focused precisely on the categories of space and time which the author connected directly with the elaboration of the principles of depicting the image of a new type of personality which is in a constant process of self-discovery and self-improvement. This determined the transition of Russian literature from sentimentalism to Romanticism at that time. In this regard, the article analyzes T. Gray's translated elegy "Rural Cemetery" (1802) and Zhukovsky's original elegy "Evening" (1806). Time and space are characterized here as metaphysical and universal accordingly. On the one hand, they are designed more in the spirit of the enlightenment concept of the world, but, on the other hand, they are deconstructed by the consciousness of the lyrical hero, becoming both objective and subjective. The same ideas form the picture of the world in the early prose works of Zhukovsky, in which he first refers to the understanding and image of historical time, the nationally designated space, the narrative and event (fable and plot) chronotope. The formation of the writer's model of the universe gave a powerful stimulus to the development of means for expressing his ontology, philosophy of history, anthropology. Zhukovsky's poetry and prose of 1807-1811 published in magazines shows his growing interest in the possibility of disclosure in the literature of the internal space and time of man, which caused the development of psychologism in Russian poetry and prose. However, Zhukovsky earnestly sought the principles of the ratio of the "inner man" and the surrounding reality with its spatial and temporal characteristics. In the writings of the "era of romantic manifestos" (1810-1820s), the processualization and symbolization of the space-time model of the world became obvious, which resulted in a special interest in history and philosophy, and active introduction of these issues in literature in the early 1830s. These trends found their natural development in the 1840s, the years perceived by Zhukovsky as "the era of prose". Its space-time oppositions cannot be considered without taking into account the interest of the writer in the issues of religion and the Christian faith.

References

1. Iezuitova R.V. (ed.) *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian culture]. Leningrad: Nauka Publ., 1987. 502 p.
2. Kanunova F. Z. *Voprosy mirovozzreniya i estetiki V.A. Zhukovskogo* [Issues of philosophy and aesthetics of V.A. Zhukovsky]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 1990. 182 p.
3. Yanushkevich A.S. *V mire Zhukovskogo* [In the world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka Publ., 2006. 523 p.
4. Yanushkevich A.S., Aizikova I.A. (eds.) *Zhukovskiy. Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky. Research and Materials]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2010. Issue 1, 541 p.
5. Yanushkevich A.S. (ed.) *Zhukovskiy. Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky. Research and Materials]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2013. 745 p.
6. Averintsev S.S. Britanskoe zerkalo dlya russkogo samopoznaniya. Eshche raz o "Sel'skom kladbishche" Greya – Zhukovskogo [A British mirror for Russian self-knowledge. Again on "Rural Cemetery" of Gray and Zhukovsky]. *Trudy ODRL*, 1997, vol. L, pp. 708-712.
7. Toporov V.N. "Sel'skoe kladbishche" Zhukovskogo: K istokam russkoy poezii ["Rural Cemetery" by Zhukovsky: to the origins of Russian poetry]. *Russian Literature*, 1981, vol. 10, issue 3, pp. 242-282. DOI: 10.1016/0304-3479(81)90053-3
8. Vetsheva N.Zh. *Kontseptsiya natsional'no-istoricheskoy epopei v planakh poemy V.A. Zhukovskogo "Vladimir"* [The concept of national historical epic in the plans of V.A. Zhukovsky's

poem "Vladimir"]. In: Yanushkevich A.S., Remorova N.B., Zhilyakova E.M. (eds.) *Ot Karamzina do Chekhova* [From Karamzin to Chekhov]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 1992, pp. 77-89.

9. Poplavskaya I.A. [On the typology of the chronotope (Ballads of V.A. Zhukovsky and Tales of Belkin by Pushkin)]. *Problemy literaturnykh zhanrov. Materialy X Mezhdunar. nauch. konf. Tomsk. 15-17 okt. 2001: V 2-kh ch.* [Problems of literary genres. Proceedings of the X International scientific conference. Tomsk. 15-17 October. 2001: in 2 parts]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2002. Pt. 1, pp. 78-83. (In Russian).

10. Zhukovskiy V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols.]. Moscow, 1999-2013.

11. Lotman Yu.M. *O russkoy literature* [On Russian literature]. St. Petersburg: Iskuststvo Publ., 1997, pp. 285-848.

12. Zhirmunskiy V.M. *Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika* [German romanticism and modern mysticism]. St. Petersburg, 1996, pp.112-131.

13. Kuleshov V.I. *Literaturnye svyazi Rossii i Zapadnoy Evropy* [Literary ties between Russia and Western Europe]. Moscow: MSU Publ., 1977.

14. Florenskiy P.A. *Sochineniya* [Works]. Moscow: Znaniye Publ., 1990. Vol. 2.

15. Losev A.F. *Bytie. Imya. Kosmos* [Being. Name. Cosmos]. Moscow: Mysl' Publ., 1993.

16. Men' A. *Mir Biblii* [The world of the Bible]. Moscow: Knizhnaya palata Publ., 1990. 141 p.

17. Vatsuro V. E. *Russkaya idilliya v epokhu romantizma* [Russian idyll in the Age of Romanticism]. In: Grigor'yan K.I. (ed.) *Russkiy romantizm* [Russian Romanticism]. Leningrad: Nauka Publ., 1978, pp. 124-138.

18. *Polyarnaya Zvezda*, 1824.

19. Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka: Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian classic novel of the 19th century: issues of poetics and typology of the genre]. Moscow: RSUH Publ., 1997. 202 p.

20. Kanunova F.Z. (ed.) *Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomske* [The library of V.A. Zhukovsky in Tomsk]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 1978. Pt. 1. 529 p.

21. Zhukovsky V.A. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 12 t.* [Complete Works: in 12 vols.]. St. Petersburg, 1902.

22. Kanunova F.Z. "Istoriya russkogo naroda" N.A. Polevogo v biblioteke V.A. Zhukovskogo ["History of the Russian people" by N.A. Polevoy in the library of V.A. Zhukovsky]. *Problemy metoda i zhanra*, 1990, issue 16.

23. Chaadaev P.Ya. *Sochineniya* [Works]. Moscow: Pravda Publ., 1989. 655 p.

24. Vinitskiy I.Yu. *Nechto o privedeniyakh Zhukovskogo* [Something about the ghosts of Zhukovsky]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1997, no. 32, pp. 147-172.

25. Lebedeva O.B., Yanushkevich A.S. (eds.) *V.A. Zhukovskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [V.A. Zhukovsky in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Nauka, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 759 p.