

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.10>

Соколов-Пурусин Роман Сергеевич

**Эволюция жанра "песня" в творчестве В. А. Жуковского**

В статье рассматривается жанр "песни" в творчестве В. А. Жуковского. Анализируются только те сочинения, которые сам поэт отнес к этому жанру в заглавии или подзаголовке. Цель исследования - выявить закономерности развития, эволюции авторских приемов воссоздания "образа" песни, их функциональность; с точки зрения литературоведения обосновать доминирование музыкальной составляющей в жанре и её влияние при создании портрета "песни". Научная новизна заключается в принципиально новом подходе к объекту исследования в контексте воссоздания песенного образа. В результате исследования выявлены свойственные песням Жуковского стилевые доминанты. Определено влияние романтизма как нового художественного метода в контексте эволюции жанра. Отмечены скрытые возможности языка проявлять свою стилистическую функциональность при создании песенного образа.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2020/10/10.html](http://www.gramota.net/materials/2/2020/10/10.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 55-61. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2020/10/](http://www.gramota.net/materials/2/2020/10/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.10>

Дата поступления рукописи: 17.09.2020

*В статье рассматривается жанр «песни» в творчестве В. А. Жуковского. Анализируются только те сочинения, которые сам поэт отнес к этому жанру в заглавии или подзаголовке. Цель исследования – выявить закономерности развития, эволюции авторских приемов воссоздания «образа» песни, их функциональность; с точки зрения литературоведения обосновать доминирование музыкальной составляющей в жанре и её влияние при создании портрета «песни». Научная новизна заключается в принципиально новом подходе к объекту исследования в контексте воссоздания песенного образа. В результате исследования выявлены свойственные песням Жуковского стилевые доминанты. Определено влияние романтизма как нового художественного метода в контексте эволюции жанра. Отмечены скрытые возможности языка проявлять свою стилистическую функциональность при создании песенного образа.*

*Ключевые слова и фразы:* В. А. Жуковский; жанр «песни»; эволюция жанра; стилевые доминанты.

**Соколов-Пурисин Роман Сергеевич**

*Литературный институт имени А. М. Горького, г. Москва*

*Var-Vin@yandex.ru*

## Эволюция жанра «песня» в творчестве В. А. Жуковского

*Актуальность* исследования песенного жанра обусловлена интересом к художественному синтезу, взаимодействию разных видов искусства в целом, а также необходимостью их адекватного научного описания. Впервые песенный жанр в творчестве В. А. Жуковского исследуется в контексте авторской задачи воссоздания музыкального образа.

К *задачам* настоящего исследования можно отнести всестороннюю характеристику отличительных черт, маркеров исследуемого жанра; кодификацию литературно-музыкальных компонентов, участвующих в портретировании узнаваемого образа песни; анализ художественных приёмов в песенных переводах; определение стилистических доминант.

Для решения поставленных задач используются историко-генетический, сравнительно-исторический и типологический *методы исследования*.

*Теоретическая база* исследования включает в себя широкий круг работ, посвящённых творчеству поэта в целом, в числе которых труды Ю. В. Манна, А. С. Янушкевича, Ц. С. Вольпе и др., а также фундаментальное исследование А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”», в котором учёный рассматривает влияние фольклорной традиции и переводов на жанр песни и справедливо пишет об отношении поэта к немецкой поэзии: «...разбирается в ней ошупью, не увлекаясь, а всё применяя к себе» [3, с. 22], а о романтизме Байрона так: «...побаивался его яда» [Там же, с. 326]. Принимаются во внимание результаты исследования жанра песни в творчестве Жуковского в контексте стилистических доминант, сформулированные Е. В. Саркисян в диссертации «Русская литературная песня второй половины XVIII века в контексте жанров лирической поэзии: идиллия, элегия, романс, ода» [12]. Важно место занимает работа об истории песенных сюжетов И. Ю. Виницкого «Дом толкователя: поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского» [4]. Труды Ю. И. Минералова «Так говорила держава: XX в. и русская песня» [10] и «Теория художественной словесности: поэтика и индивидуальность» [11] стали основанием для рассмотрения явления портретирования жанра в песнях Жуковского. Учёный писал, что «внутренняя форма» присуща «всякому семантически целому словесному образованию» [Там же, с. 253]. Настоящее исследование также включает в себя теоретические разработки нашей ранее опубликованной статьи «Песня в лирике Н. М. Карамзина: традиции, типология, черты сентиментализма» [13]. *Практическая значимость* исследования состоит в возможности проецирования его результатов на конкретную филологическую практику анализа литературно-музыкальных жанров, в процессе преподавания дисциплины «Русская литература XIX века», а также спецкурсов, связанных с синкретическими жанрами.

К началу XIX века сентименталисты значительно развили выразительные возможности песенного жанра: в содержании (не осталось тем, которые не были бы отражены в песнях), в форме и в выразительных средствах. На протяжении первой трети XIX века песня продолжает сохранять это наследие, формируя генетику жанра. Когда мы говорим о преемственности, в первую очередь речь идёт о сохранении наметившихся в жанре тенденций.

Эпоха сентиментализма положила начало разработке универсальных песенных черт в литературе. В результате многочисленных экспериментов Н. М. Карамзина и его последователей в рамках жанра стал формироваться круг более и менее органичных для песни тем, что в дальнейшем послужило поводом к разграничению понятий «песнь» и «песня», «песня» и «романс». С. С. Яницкая пишет: «Типичнейший и по содержанию, и по стилю романс мог публиковаться под названиями “песня”, “элегия”, “стансы” и пр.» [14, с. 305]. Внешняя организация – форма – стала в меньшей степени влиять на воссоздаваемый автором образ, теряя условные наглядные черты музыкальной организации (рондо, двухчастность, куплеты и припев). Вольные переводы песен всё больше демонстрировали уход в сторону обобщения содержания оригинала, уделяя больше внимания проработке музыкального образа. Белинский писал: «...в переводе стихами невозможна буквальная верность» оригинала, можно лишь «ближе подойти к нему... другим оборотом выразив ту же

мысль, другою формою уловив тот же дух» [2, с. 157]. Стоит отметить, что ритмика и мелодика, как надтекстовые структуры, становились способными к объективной передаче ритмического песенного образа из одной языковой системы в другую. Н. М. Карамзин, который лишь обозначил в своём творчестве переводческий потенциал русского языка, тем не менее показал своим последователям пути его развития. Жуковский так писал об этом: «Поэзия то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности» [7, с. 286]. Нарботки сентименталистов в жанре стали опорой для его стремительного развития в эпоху романтизма.

Портретное сходство литературного песенного жанра с его музыкальным оригиналом поначалу было обусловлено тесной связью с фольклорными традициями. Однако уже в начале XVIII века под влиянием социальных, экономических, политических и прочих объективных факторов поэтический инструментарий стал сильно отставать от стремительно меняющейся тематики песен, говорить о новом на старый лад уже не представлялось возможным. Этим во многом обусловлены возникающие в текстах песен противоречия формы и содержания, смысла и образа, воссоздаваемого выразительными средствами. Песенная лёгкость, свойственная новому времени, удавалась авторам XVIII века с большим трудом. Песня наряду с другими жанрами в тот период – область постоянных экспериментов. У Н. М. Карамзина «песнь» осмысливается по-новому, он связывает с этим определением иронию в содержании, использует новые средства выразительности, для И. И. Дмитриева же, его ближайшего друга и последователя, «песня», напротив, всё более является преемницей фольклорных черт. И всё же надо полагать, что для сентименталистов столь различные для современного литературоведения понятия «песня» и «песнь» были условными обозначениями одного литературно-музыкального жанра. Отношение к этим определениям стало меняться с выходом В. А. Жуковского вслед за Н. М. Карамзиным на литературную арену.

В русском литературоведении В. А. Жуковский считается преемником Н. М. Карамзина. Это обусловлено множеством факторов: от общего значительного влияния на них традиций западно-европейской литературы до личных дружеских отношений. Сравнительный анализ творчества этих авторов так или иначе встречается в исследовательских работах Т. Л. Власенко, Н. И. Жданова, Ф. З. Кануновой, О. Б. Кафановой, Н. Д. Кочетковой, Н. К. Козмина, В. И. Резанова, И. М. Семенко, И. П. Галюна и многих других. Справедливо писала М. А. Коропова, что «дистанцирование» от предшественника является показателем творческой эволюции [8].

Первые сочинения, отнесённые Жуковским к песенному жанру (Песня «*Когда я был любим*» [6, с. 45] и «*Песнь барда*» [Там же, с. 49]), были написаны им в 1806 году, в то же время Карамзин создаёт свою последнюю песнь – «*Песнь воинов*», посвящённую битве русских и французов при Аустерлице. Этой же теме Жуковский посвящает «*Песнь барда*». Ретардация сюжета, воссоздаваемая шестистопным ямбом и минимальным количеством пиррихий, за счёт подобранных двух- и трёхсложных лексем в начале стихов и возникающая вследствие этого размеренная тяжеловесность в звучании свидетельствуют о влиянии былинной традиции. Но Жуковский в отличие от Карамзина, от начала и до конца выдерживающего панегирическую интонацию, приносит в сюжет сильное лирическое начало, чей явный контраст с остальным текстом обусловлен его языковым выражением. Речь идёт об эпизоде явления барда: «И се! могущими перстами / Певец ударил по струнам – / Одушевлены забряцали! / Воспел – дубравы застенали, / И гул помчался по горам» [Там же, с. 50]. Возникающие в протяжённых лексемах четырёхстопного ямба пиррихий обуславливают иное звучание строк, диктуют новую интонацию. Если прежде в эпическом разделе звукопись была направлена на разделение лексем и акцентуацию отдельных мотивов посредством согласных: шипящих и свистящих («И с свистом горный ветер», «Глухой полнощи тьма кругом», «очами блещущий...»), то, равномерно распределяя выразительные акценты, Жуковский связывает с певцом гармоничный звуковой образ, что является безусловным новаторством и экспериментом. Такой же сбалансированный звуковой портрет воссоздаётся в сцене явления девы павшему герою. Перед нами уже – трёхстопный ямб: «Здесь, в сумраке воссев, / Пришед из края дальна, / Краса славянских дев, / Задумчива, печальна...» [Там же, с. 52]. Поэт использует четырёх- и трёхсложные размеры для создания лирического песенного образа. Аллитерационные строки заканчиваются мужской рифмой, это особым образом обрамляет стих, придаёт ему звуковую завершенность: не остаётся послезвучий открытых слогов, добавляется эффект оглушения (воссев/дев, слезах/прах, возмутит/спит). Смежные с ними стихи с женской рифмовкой, напротив, становятся звонче на этом фоне.

В целом эта песнь опирается на русскую эпическую традицию, при этом её характерные особенности: масштабность описываемых событий, героический спектр тем, панегирическое содержание и другие – сменяются откровенно лирическими эпизодами. Полярность выразительных приёмов столь очевидна, что о случайности говорить не приходится. Лирическое и эпическое начала в этом сочинении взаимодополняют друг друга, их контрастное сопоставление обнаруживает преимущества, самостоятельность, потенциал обеих сторон, что свидетельствует о тенденции к обособлению их в отдельные жанры. Однако в сочинениях Жуковского содержательное различие за понятиями «песня» и «песнь» не закрепляется.

Под заголовком «песнь» у Жуковского написано лишь два стихотворения. Второе, «*Песнь араба над могилою коня*», созданное в начале 1810 г., является переводом элегии «L'arabe au tombeau de son coursier» («Араб у могилы своего скакуна») Ш. Мильвуа [16]. В оригинальном стихотворении нет смены метра, рефрены и куплеты выполнены в пятистопном ямбе. У Жуковского они не просто графически разделены, как в оригинале, а написаны разными размерами: рефрены – шестистопным ямбом, куплеты – четырёхстопным амфибрахийем с чередующимися полной и усечённой последней стопой. В русском переводе это позволяет чётко разделить сочинение на разделы не только по содержанию, но и интонационно. Жуковский явно пародирует

конский топот, выбирая трехстопный размер в куплетах. Образное содержание песни передаётся ритмически, усиливая впечатление. «О странник, раздели мою печаль» (перевод автора статьи. – *Р. С.-П.*) – так ритмически точно звучит перевод стиха, но у Жуковского этот же смысл обретает иной ритм: «О путник, со мною страда- нья дели». Финальные строки «Она ушла!.. Со мной остался ты» (перевод автора статьи. – *Р. С.-П.*) у Жуковского звучат так: «И скрылась... ты, спутник, остался со мною». Из-за трехсложного размера заключительный стих песни вступает в противоречие с его звуковым воплощением, и, чтобы гармонично закончить повествование, поэт вынужден был дописать свой финал, чтобы в соответствии с танцевальным ритмом закончить эту песню торжественно: «Величествен, гордый, с бессмертной красой, / Ты пламенной солнца помчишься стезею». Этот пример свидетельствует о существенном влиянии звуковой составляющей на лирический сюжет песни. Белинский неспроста писал про Жуковского так: «...его переводы похожи более на оригинальные произведения, нежели на переводы» [2, с. 205]. Переводя, поэт стремится быть убедительным. Стихи рефренов начинаются у Жуковского с обращения: «О друг!», а также с выделенных знаками препинания синонимичных с ним сочетаний «Сей друг», «Он спит», «Ты спишь». На конце словоформ оглушаются согласные звуки, создавая паузы, которые закрепляются знаками пунктуации. В строке возникает обрыв, который невольно делит её на две неравные по объёму части. От шестистопного ямба отделяется одна стопа. Пятистопное окончание стихов воспроизводится без изменений на протяжении всей песни. Можно предположить, что это своеобразная интуитивная связь с пятистопным оригиналом Ш. Мильвуа, а также подготовка к смене размера в куплетах. Фольклорная традиция прослеживается в сюжете, повествующем о героических событиях, присутствуют яркие собирательные образы.

В 1806 году Жуковский сочиняет также лирическую песню «Когда я был любим» [6, с. 45], которая содержит ряд отличительных черт. Она состоит из трёх катренов, связующими звеньями которых являются анафоры «Когда я был любим» и «Но я тобой забыт» в первых и третьих стихах соответственно. От катрена к катрену наблюдается устойчивое чередование притяжательных местоимений «моя»-«твоя», служебных слов, знаков восклицания. Этот приём применил Карамзин в песне «Разлука»: лексические, ассоциативные, образные и другие повторы чрезвычайно сближают планы содержания и выражения, а форма песни подсказывает интонационное членение фраз. У Жуковского маркером приёма становится междометие «Ах!» в заключительных стихах. Синонимичные ряды развёртываются больше не горизонтально (в пределах стиха), а вертикально переходя из катрена в катрен: «счастьем» – «гением» – «благодатью». При этом тематически первые стихи связаны с блаженством, вторые – с течением жизни, третьи – с утратой, а заключительные – с прошедшей любовью. Очень близкие варианты финальных стихов обуславливают смысловые вариации одного мелодического рисунка. Внутренняя образная структура песни очень точно выстроена – единообразные стихи воспринимаются как одно тематическое целое. В качестве эксперимента можно объединить эти стихи в тематические катрены:

#### Оригинал

Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье,  
Как сон пленительный, вся жизнь моя текла.  
Но я тобой забыт, – где счастья привиденье?  
Ах! счастьем моим любовь твоя была!

Когда я был любим, тобою вдохновенный,  
Я пел, моя душа хвалой твоей жила.  
Но я тобой забыт, погиб мой дар мгновенный:  
Ах! гением моим любовь твоя была!

Когда я был любим, дары благоденья  
В обитель нищеты рука моя несла.  
Но я тобой забыт, нет в сердце состраданья!  
Ах! благодатью моей любовь твоя была!

#### Тематическая разбивка

Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье  
Когда я был любим, тобою вдохновенный  
Когда я был любим, дары благоденья

Как сон пленительный, вся жизнь моя текла.  
Я пел, моя душа хвалой твоей жила  
В обитель нищеты рука моя несла

Но я тобой забыт, – где счастья привиденье?  
Но я тобой забыт, погиб мой дар мгновенный:  
Но я тобой забыт, нет в сердце состраданья!

Ах! счастьем моим любовь твоя была!  
Ах! гением моим любовь твоя была!  
Ах! благодатью моей любовь твоя была!

Песенный образ воссоздаётся многократными повторами, переключками, устойчивыми оборотами. Они ориентируют читателя на узнавание музыкальной составляющей. Шестистопный ямб за счёт точного использования коротких словоформ звучит легко и свободно, при этом каждый катрен имеет свою кульминацию. Влияние сентиментализма очевидно, также можно обнаружить элементы русской фольклорной традиции – своеобразные запевы и припевы в каждом катрене.

Следуя по пути Карамзина, Жуковский продолжает экспериментировать, выявлять более и менее удачные варианты комбинаций тем, языковых средств, различных традиционалистских черт в рамках литературно-музыкального жанра. Подавляющее большинство песен Жуковского являются переводами, вольными переводами, переложениями европейских поэтов: Ф. Шиллера, Ф. Фабра д'Эглантина, С. Коттен, Ш. Мильвуа, Х.-А. Тидге, Фр. фон Маттисона, А. Беркена, Ф.-Г. Ветцеля, И.-Г. Якоби, И.-Д. Уланда, Дж. Г. Байрона. Также поэт перевёл одну немецкую народную песню *Der Ring ist mir entfallen* (Кольцо у меня выпало) и песню неизвестного автора *Wär' ich ein Vögelein flög ich zu dir* (Будь я птичкой, я полетел бы к тебе). Искусство перевода связано с приобщением к зарубежным языковым традициям, иностранному опыту. Жуковский, как и Карамзин, многое привносит в своё творчество из европейской литературы. Песенный жанр,

стремительно распространившийся по Европе, значительно повлиял на развитие русской песни в первой трети XIX века, предлагая обширный круг новых тем и ориентируя на поиск адекватного языкового инструментария, способного их выразить. Также важное место занимают переложения и вольные переводы западноевропейских стихов. Само представление о такой «вольности» свидетельствует о «небуквальности», а значит – о свободном выборе переводчиком жанра и выразительных средств, что позволяет выявить авторские ориентиры и способы воплощения поставленных задач.

В качестве одного из примеров можно привести сочинение Шиллера *Des Mädchens Klage* [19, S. 208], получившее в русском переводе название «Тоска по милом» [6, с. 74]. В оригинале у этого стихотворения необычная структура, рифмовка и гибкий метр, построенный на сочетании ямбических и амфибрахических стоп и их вариантов. Несмотря на то, что при первой публикации песня была напечатана под заглавием «романс», нам важно разобрать саму авторскую ориентацию на литературно-музыкальный жанр в процессе перевода. Жуковский создавал мелодический образ на основе оригинального сюжета. Некоторые резкие черты первоисточника (размер, система стрóf, укороченный седьмой стих) были сглажены, но акцентную природу немецкого языка удалось передать с помощью использования преимущественно коротких словоформ: только пять из них 4-сложные, и расположены они таким образом, чтобы не возникало пиррихий. Приводя к общему знаменателю не только размер, но и внешнюю организацию, Жуковский видоизменяет текст оригинала, он также добавляет восьмой стих к каждому из семистий. В таком вмешательстве можно выявить важные для поэта сущностные черты жанра, а именно: симметрию формы, метроритмическое единство, сочетание 2- и 3-сложных размеров с совпадающим ударным слогом.

Песня «Мой друг, хранитель-ангел мой» 1808 года [Там же, с. 79] создана на голос “*Je t’aime tant, je t’aime tant*” из сочинения “*Je t’aime tant*” Ф. Фабра д’Эглантина [17]. Какими же средствами русского языка Жуковский воссоздаёт песенный образ? Создавая песню на голос, автор сохраняет оригинальный метроритм, иначе эту композицию будет невозможно исполнить на указанный мотив. Размер задан первой строкой голоса. Если в вольном переводе или переложении можно было существенно менять конструкцию сочинения, то в данном примере Жуковский, взяв за основу четырехстопный ямб, придерживается его на протяжении всей песни. В отдельных местах используется свободное ударение, чтобы оно было сообразно размеру (красотáх/чертáх), меняются окончания словоформ для сохранения точной рифмы (вдали/земли – вместо «земле»; не расстáется / очам коснётся – вместо «очей касаешься»). Сокращены лексемы («чего желать в толь сладкой доле»). Широко применяется инверсия. На протяжении всего текста слова ловко занимают места согласно метроритмическому песенному «плану». Поэт оттачивает звуковые сочетания слов в ущерб точному переводу. У д’Эглантина: “*Qu’une beauté m’offre ses traits / Je te cherche sur son visage; / Dans les tableaux, dans les portraits / Je veux retrouver ton image*” (Пусть красота подарит мне свои черты. / Я ищу тебя в её ликах, / В картинах, в портретах. / Я хочу вернуть твой образ (перевод автора статьи. – *Р. С.-П.*)). В переводе Жуковского: «С тобой, один, вблизи, вдали. / Тебя любить – одна мне радость; / Ты мне все блага на земли; / Ты сердцу жизнь, ты жизни сладость». Мелодичный французский оборот при перечислении “*dans les*” поэт переводит сочетанием морфем «вблизи», «вдали» и передаёт повтором местоимения «ты». Жуковский выстраивает гармоничную словесную ткань, способную к музыке. Это единственное сочинение, написанное на голос, – образец мастерства раннего песенного творчества Жуковского, в котором всё ещё обладают сентименталистские черты, смешение традиций и жанровая неопределённость.

Песня «Мальвина» [6, с. 80] является переводом романса из одноимённого романа М.-С. Коттен. При первой публикации в «Вестнике Европы» она была издана под заголовком «романс». В русской культурной среде начала XIX века этот жанр стал набирать большую популярность, в том числе благодаря песне. Близость этих литературно-музыкальных жанров очевидна. Однако на русской почве у песни был большой задел, она появилась намного раньше и в повседневной жизни людей, и в литературе. Её простой язык, узнаваемость выразительных приёмов, особенности формы и композиции, метроритмические черты, способы развития сюжета – все эти наработки не могли не использоваться поэтами при создании романсов. Сравнительный анализ двух этих жанров не входит в задачу настоящей статьи, но особые маркеры, свидетельствующие о том, что сам Жуковский разделяет в своём творчестве жанры «песня» и «романс», можно привести. Если внимательнее посмотреть на первоисточник, то можно отметить отличительные черты, свойственные русским песням, а именно: построение лирического сюжета по принципу простой двухчастной формы и анафорические повторы. В романсе М.-С. Коттен два раздела: в первом лирическая героиня описывает разлуку с любимым и свои страдания, грозящие смертью, а во втором – невозможность его разлюбить и отпустить, ведь когда она сама перестанет его любить, жизнь тут же оборвётся. Явным акцентом и финалом первого раздела становится кульминация: “*D’amour, de honte et de regret!*” (От любви, стыда и сожаления! (перевод автора статьи. – *Р. С.-П.*)) [15]. Этот стих подчёркивает, утверждает трагедию лирической героини. В русском переводе Жуковский не передаёт этого. Второй раздел повествует о скрытой истине – Мальвина жива, пока она любит: “*Si tout mon corps ne frémit pas: / Si mon regard ne peut te suivre, / Si ma voix ne peut te nommer. / Si mon cœur a cessé d’aimer, / Alors j’aurai cessé de vivre*” (Если все мое тело не задрожит: / Если мой взгляд не сможет следовать за тобой, / Если мой голос не сумеет назвать тебя. / Если мое сердце перестанет любить, / Тогда я перестану жить) (перевод автора статьи. – *Р. С.-П.*). Такую упрощённую сюжетную организацию, а главное лексические и синонимические повторы Жуковский не мог не использовать. В своём переводе поэт опирается на типические песенные приёмы: разнообразные повторы (*свет прелестен / прелестный свет; спешу, спешу; мой друг, мой взор; престал, престала* и многие другие)

и перечисления (*Стыдом, любовью и тоской*), звукопись (*смерти страшной содроганье*) и ряды однокоренных словоформ (*тусклый, безответный; близка кончина – последний час*). Как и в других песнях, укрупнение художественных образов происходит за счёт вертикального развёртывания синонимических рядов (Мальвина вянет – близка кончина – час последний – смерти страшной – тусклый взгляд). В плане содержания перевод делится на равные части, но в отличие от оригинала ярких восклицательного раздела и кульминации в середине нет. Только анафоры подчёркивают начало нового раздела. Смысловая точность перевода в этом случае вступает в противоречие с его образностью. Сохраняя оригинальное содержание, Жуковский адекватно не передаёт мелодику французских строк, только самые общие черты, о которых было сказано выше. В угоду деталям сюжета романса М.-С. Коттен он жертвует образностью песенных приёмов. В качестве примера можно сравнить стихи в рамках одного катрена: «Ах, нет!.. когда ж Мальвины муку / Не услаждает твой приход» и «Когда хладеющую руку / Она тебе не подает». Можно заметить, что первый стих излишне раздроблен из-за употребления частицы «ж», междометия с восклицанием, обуславливающего сюжетное развитие, и сложной инверсии, а во втором стихе возникает стяжка согласного «т». Вторая половина четверостишия на этом фоне выигрывает в образности благодаря удачному выбору словоформ, не затрудняющих чтение и не разрушающих образность выражения. Это внутреннее противоречие обуславливает разрозненность портретируемого музыкального образа. Влияние сентиментализма прослеживается в использовании междометий, в наличии многоточий и тире, которых нет в оригинале, а также в самой теме, связанной со страданием. Строгая внешняя трехчастная форма условна. Восклицания не подчёркивают жизнеутверждающих чувств, лишь контрастируют с лирическим содержанием, оттеняют его. Соседство восклицательного знака и многоточия подтверждает это (Ах, нет!..; Ах!.. Приди...). Текст песни, получившийся в результате перевода, очень точно выстроен (четырёхстопный ямб, с последовательными перекрёстной и кольцевой рифмовками в восьмистишии). Передавая содержание оригинала, Жуковский продолжает развивать жанр песни, хоть и публикует её по негласной традиции под заголовком «романс». Этому жанру посвятили свои работы многие учёные: от А. А. Веселовского [3] до Б. Леонова [9]. Общим открытием стала трактовка происхождения романса как жанра, обязанного своим появлением синтезу русского песенного творчества и западно-европейской традиции. В романтической эпохе, которую в своих ранних сочинениях предвосхитил В. А. Жуковский, внимание будет направлено на раскрытие внутреннего психологизма происходящих событий, переживаний лирического героя, оттенков чувств: любви, разлуки, надежды и др. Новые выразительные средства уже заявляют о себе в романсах/песнях Жуковского: в первую очередь, это появление синонимических рядов, описывающих одно состояние с разных сторон. Лирическая героиня «терзается... стыдом, любовью и тоской» в «минуту смертного томленья». Такое точное психологическое наблюдение за оттенками чувств своего лирического героя является одной из характерных черт романса. В песенном жанре не уточнение является отличительной чертой образного и сюжетного развития, а повторение, вариации или противопоставление различных тем. С помощью повторов языковых средств достигается образное обобщение, объединение фонемных комплексов в более крупные единства, в которых мы угадываем музыкальный прообраз песни, воссоздаваемый автором.

Песня «Счастлив тот, кому забавы...» [6, с. 93] написана в «подражание немецкой». Обусловленная четырёхстопным хореем с перекрёстной рифмовкой танцевальность косвенно свидетельствует нам об авторском приёме ритмико-синтаксической иллюстрации сюжета, который строится на контрастном сопоставлении двух категорий (счастья и бедности) и состоит из двух разделов. При этом осуществляется точный повтор по типу рефрена целого отрывка: «...тот, кому забавы, / Игры, майские цветы, / Соловей в тени дубравы / И весенних лет мечты» и ассоциативный повтор в разных смысловых оттенках, «тональностях» двух тематических окончаний. Это самый очевидный пример портретирования музыкальной формы песни – воссоздание простой двухчастной формы контрастного типа. В анафорическом начале каждого раздела обнаруживается сходство с запевом в русских народных песнях – влияние фольклорной традиции. Метроритмическая организованность в этой песне подчёркивается использованием сочетаний лексем, в которых последовательно стоящие согласные звуки вносят дополнительную акцентность, требуя вынужденной чёткости произношения (Птичкой вслед за ней летит; Грусть забвеньем лечит он). Наряду с ними есть строки явно облегчённые (Он летит на анемон; / Что его – то и милее). Обусловленное таким выбором лексем чередование пиррихий и ударных стоп не ставит под сомнение авторскую ориентацию на музыкальный образ. Эта песня наполнена юмором, лирический герой нечувствителен к страданиям. Сентименталистские маркеры, формально присутствующие в тексте (междометие «ах», риторические вопросы, тема страдания), осмысляются автором по-новому и воспринимаются через призму танцевального образа. Также в этом сочинении появляется романтический мотив невозможности счастья, тема «Рока», что свидетельствует о рождении романтического начала.

Вольный перевод стихотворения Шиллера *Der Pilgrim* [15] «Путешественник» [6, с. 98] отсылает нас своим сюжетом к романтической традиции и является знаковым сочинением, объединяя в себе сентименталистские и романтические черты. Лирический герой понимает, что никогда не достигнет цели (*Там не будет вечно здесь* (курсив Жуковского. – Р. С. П.)), перед нами характерные мотивы странничества и недостижимого идеала. В этой песне есть также и сентименталистские черты, проявляющиеся в характеристиках лирического героя, в речевых оборотах. Как и в случае с песней «Тоска по милом», в этом сочинении условность перевода объясняет свободный выбор средств выразительности. Жуковский воссоздаёт песенный образ с помощью инверсий (Дней моих ещё весною), повторов (предлогов, местоимений, слов, их различных

сочетаний), противопоставлений (Там в нетленности небесной / Все земное обретешь), синтаксических параллелизмов (Утро вечером сменялось; / Вечер утру уступал), звукописи (Я взбирался на стремнины; Чрез потоки стлал мосты). Аллитерация сонорных согласных служит для акцентуации смыслового содержания, выделяясь на фоне более мягких сочетаний. Вслед за Шиллером Жуковский наполняет песню романтическим содержанием, однако всё ещё использует приёмы сентиментальной поэзии.

Жуковский создаёт целый ряд песен с ярко выраженным фольклорным началом. К ним можно отнести сочинения 1815 года: «*Розы расцветают*», «*Птичкой певичею*», «*Где фиалка, мой цветок?*» – и написанные годом позже: «*Песня бедняка*», «*Кольцо души-девицы*». Поэт продолжает экспериментировать с жанром. Отказывается от перекрёстной рифмы, наподобие песен XVIII века; использует синтаксический параллелизм: «На что твоя мне ласка! / На что мне твой привет!» [Там же, с. 269]; экспериментирует с размером, подражая разговорной речи: «Стал бы я, стал бы я / Эхом лесов; / Всё повторял бы я / Милой: любовь...» [Там же, с. 266]; использует языческий символизм образов природы: «О ветер полуночный, / Проснися! будь мне друг!» [Там же, с. 270]; сопоставляет современные реалии и христианские добродетели [Там же, с. 272]. С помощью этих приёмов Жуковский словно пересоздаёт русские народные песни средствами современного литературного языка, наполняет их актуальной тематикой, «подчас имитирование переходило в подлинную поэзию» [5, с. 323]. Характерные песенные черты определяют возможность узнавания фольклорного начала, неизменно присутствующего в этих сочинениях. Используя их, поэт транслирует средствами языка узнаваемый образ, который начинает восприниматься в тесной связи с портретируемым оригиналом.

В зрелом песенном творчестве Жуковского начинают проследиваться романтические тенденции. После «*Путешественника*» поэт создаёт в 1812 году два перевода: «*Песню матери над колыбелью сына*» [6, с. 144] и «*Мечты*» [Там же, с. 146], в которых вновь проявляют себя романтические черты. А в 1818 году Жуковский пишет авторскую романтическую песню «*Минувших дней очарование*» [Там же, с. 310]. В ней лирический герой впервые рассуждает о жизни как о мгновении между прошлым и будущим, которое существует только благодаря надеждам и мечтам. Конфликт зримого и незримого реализован посредством противопоставления разума и чувств лирического героя. Впервые рефреном становятся разные по смыслу, но общие по интонации риторические вопросы. Автор выстраивает сюжет песни вокруг этого интонационного алгоритма, который дополняют различные косвенные средства – инверсия: «И зримо ей минуту стало / Незримое с давнишних пор»; курсив, диктующий читателю смысловые акценты: «О милый гость, святое *Прежде*. Там есть *один* жилец безгласный»; разнообразие по протяжённости и смысловым функциям повторы – от отдельных морфем, до целых словоформ: «Шепнул душе привет бывалой; / Душе блеснул знакомый взор; / И зримо ей минуту стало / Незримое с давнишних пор». Циклические повторы отдельных элементов реализуют сгущение смыслов, образуют более крупное семантическое единство, у которого появляется своя образность: «Могу ль сказать: живи надежде? / Скажу ль тому, что было: будь?». Риторические вопросы создают единое художественное целое, реакцией, ответом на которое становятся невосклицательные повествовательные разделы – вместе они образуют простую двухчастную форму. В этой песне не разрабатываются оттенки чувств, но протяжённость семантических рядов увеличивается по сравнению с ранними сочинениями. Лирический герой рефлексирует над своим состоянием, вследствие чего чуть дольше задерживается в поле каждой микротемы.

Вольный перевод стихотворения Байрона «*Stanzas for music*» («*Стансы для музыки*») стал последним сочинением, которое Жуковский отнёс к жанру песни, датировано 1820 годом [Там же, с. 357]. Это романтическое произведение, в котором проявляют себя романсовые черты: тонкий психологизм, ясно выраженные оттенки чувств лирического героя. И всё же Жуковский называет своё произведение песней. Чем он руководствуется? Вновь отдельные важные акценты выделены курсивом. Инверсию дополняют тире и анжамбеманы, которые также становятся явными интонационными маркерами, свидетельствующими о расположении синтаксических связей от наиболее слабых до наиболее сильных (подлежащее – определение). Интенсивность взаимодействия словоформ определяет динамику воссоздаваемого образа. В первом катрене не возникает перебоев между стихами, во втором – возникает смысловое тире, а в третьем катрене появляется анжамбеман. Из-за перебоев стихотворного ритма создаётся драматический эффект. В центральном восьмистишии наблюдается большое количество разного рода повторов, вызывающих сгущение смыслов: «Хлад, как будто ускоренная / Смерть, заходит в душу к нам; / К наслажденью охлажденная, / Охладев к самим бедам». Лирический сюжет построен на чередовании светлых и темных сторон жизни: радость – хладный свет; ланит пылание – сердца увядание и др. Такое противопоставление двух образов можно условно назвать аллюзией на простую двухчастную форму. В конце стихотворения лирический герой приходит к синтезу противоположностей: «очарование слёз», «...улыбкою / Мертвый лик... оживёт». Практически оксюморон! Однако в этом просматривается тенденция к поэтическому обобщению противоположностей, при котором антитеза порождает неограниченное количество образных вариаций. Лирический герой не даёт ответов, задавая вопросы, и это отсутствие разрешений удерживает его в центре от выраженного конфликта: «Сверху лист благоухающий, – / Прах и тление под ним». Таким образом, Жуковский воссоздаёт образ меланхолической песни. Мотивы странствия и недостижимого идеала перенесены из оригинала, но меланхолические черты добавлены Жуковским. Один из главных образов сентиментализма – образ «слёз» – в этом сочинении переосмыслен: «слезы – освежение... души», они целительны и ведут к забытой радости, а не олицетворяют душевные терзания. Новое толкование этого образа является ярким примером завоеваний романтизма в песенном творчестве поэта.

В результате исследования песенного жанра в творчестве В. А. Жуковского можно сделать **вывод**, что перекрёстное влияние западно-европейской литературной традиции и национального фольклора стало

причиной эволюции традиционных песенных черт. Усложнение лексики, разработка новых форм, изменение композиционного строения – всё это было продиктовано литературным процессом начала XIX века. Песни В. А. Жуковского отличаются: строгая симметрия формы, метроритмическое единство, гармоничное сочетание разносложных метров, многообразие повторов, интонационная акцентуация смысловых кульминаций. Для создания узнаваемого музыкального образа поэт использует маркеры фольклорных жанров (ретардация сюжета, синтаксический параллелизм, устойчивые обороты и др.), звукопись, мотивирующую интонационное членение фраз, вертикальное развёртывание синонимичных рядов и лексико-синтаксическую вариативность в построении фраз. В песенных переводах поэт ориентируется на музыкальный образ как единственный объективный способ передачи оригинального замысла, поэтому особую роль отводит стихотворным размерам и звукоподражанию. Подбор органичных для конкретной песни вариантов словоформ, сглаживающих некорректные звуко сочетания и обеспечивающих подчас сохранение точной рифмы и оригинальной акцентности, кодифицируется как новый художественный приём в песенном творчестве Жуковского. Смещение традиций классицизма, сентиментализма и романтизма в рамках жанра становится средством воссоздания контрастных песенных образов. Вследствие этого происходит сближение выразительных черт песни и романа. Исследование эволюции песенного жанра в творчестве В. А. Жуковского позволяет объективно оценить специфику развития литературно-музыкальных жанров в целом, а полученные результаты могут стать теоретической базой для *дальнейшего исследования* песенного жанра в лирике поэтов первой трети XIX века.

#### Список источников

1. **Акимова Т. М.** «Русская песня» и романс первой трети 19 века // Русская литература. 1980. № 2. С. 36-46.
2. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений: в 13-ти т. / гл. ред. Н. Ф. Бельчиков и др. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. Статьи и рецензии. 1846-1848 / тексты подгот. и коммент. к ним сост. Е. И. Кийко и др.; ред. Е. Г. Дементьев; АН СССР; ИРЛИ. 474 с.
3. **Веселовский А. Н.** В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1904. XII+546 с.
4. **Виницкий И. Ю.** Дом толкователя: поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 322 с.
5. **Данилевский Р. Ю.** Об источнике стихотворения В. Жуковского «Кольцо души-девицы» // Жуковский и русская культура: сб. научных трудов. Л.: Наука, 1987. С. 323-330.
6. **Жуковский В. А.** Стихотворения. 1797-1851 // Жуковский В. А. Собрание сочинений: в 4-х т. М. – Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 1. Стихотворения. С. 1-412.
7. **Жуковский В. А.** Эстетика и критика / вступ. статья Ф. З. Кануновой, А. С. Янушкевича; сост. и примеч. Ф. З. Кануновой, О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевича. М.: Искусство, 1985. 431 с.
8. **Коропова М. А.** Карамзин и Жуковский. История литературных отношений: дисс. ... к. филол. н. М., 2003. 325 с.
9. **Леонов Б. А.** Вопросы стиля и жанра в лирике / ред. Н. А. Жихарев. М.: Изд-во Московского ун-та, 1964. 55 с.
10. **Минералов Ю. И.** Так говорила держава: XX век и русская песня. М.: Лит. институт, 1995. 202 с.
11. **Минералов Ю. И.** Теория художественной словесности: поэтика и индивидуальность: учеб. для студ. вузов по спец. «Филология». М.: Владос, 1999. 360 с.
12. **Саркисян Е. В.** Русская литературная песня второй половины XVIII века в контексте жанров лирической поэзии: дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 1995. 220 с.
13. **Соколов-Пурусин Р. С.** Песня в лирике Н. М. Карамзина: традиции, типология, черты сентиментализма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 1. С. 45-49.
14. **Яницкая С. С.** Романс в поэтической практике и эстетическом сознании русского романтизма (романсы В. А. Жуковского) // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Междунар. науч. конф.: в 2-х т. / сост. А. В. Подчиненов, Д. В. Харитонов. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та; Изд. дом «Союз писателей», 2007. Т. 1. С. 303-311.
15. <https://archive.org/details/oeuvrescomplte00cott/page/n245> (дата обращения: 20.09.2020).
16. <https://archive.org/details/posiesdemillevoy00mill/page/78> (дата обращения: 20.09.2020).
17. <https://www.mon-poeme.fr/poeme-je-taime-tant-1/> (дата обращения: 20.09.2020).
18. <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2970> (дата обращения: 20.09.2020).
19. **Musen-Almanach für das Jahr 1799** / hrsg. F. Schiller. Tübingen: J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1797. 247 S.

### Evolution of the “Song” Genre in V. A. Zhukovsky’s Creative Work

Sokolov-Purusin Roman Sergeevich

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow  
Var-Vin@yandex.ru

The article examines the song genre in V. A. Zhukovsky’s creative work. Only the works, which the author himself referred to the song genre, are analysed. The research objectives are as follows: to trace evolution of the author’s techniques to reconstruct a song’s “image”, to reveal their functionality; relying on the literary critical approach, to justify the dominating role of the musical component in the song genre and to trace its influence while creating a song’s “portrait”. Scientific originality of the study involves a cardinal new approach to studying the song genre in the context of a song’s image reconstruction. The research findings are as follows: the style dominants typical of Zhukovsky’s songs are revealed; influence of romanticism as a new artistic method in the context of the genre evolution is identified; the stylistic potential of a language when creating a song’s image is shown.

*Key words and phrases:* V. A. Zhukovsky; song genre; genre evolution; style dominants.