

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИДЕОЛОГИИ МАСОНСТВА И МЕЛАНХОЛИЧЕСКОЙ НАТУРФИЛОСОФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А.ЖУКОВСКОГО 1797 – 1800 ГГ. (СТАТЬЯ 2)

© 2014 А.Г.Садовников

Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А.Добролюбова

Статья поступила в редакцию 30.09.2013

Статья посвящена наименее изученному, самому раннему периоду творчества В.А.Жуковского. Исследование философско-эстетического становления В.А.Жуковского как поэта-романтика актуально не для лучшего понимания его зрелого творчества, но и для уяснения основ философской поэтики и эстетики русского романтизма. В презентуемой статье предметом нашего внимания является влияние масонской идеологии на становление меланхолической натурфилософии В.А.Жуковского и её художественное воплощение в ранних произведениях поэта.

Ключевые слова: В.А.Жуковский, Н.М.Карамзин, поэтика, масонство, идеология масонства, романтизм, меланхолия, меланхолический герой, антропология, натурфилософия, эстетика природы.

Отношения человека и природы – один из важнейших вопросов, который Жуковский пытался разрешить на протяжении всего своего творческого пути. Предыдущая статья начинает цикл публикаций о творчестве В.А.Жуковского в указанный период¹.

Первый опыт систематизации своих эстетических воззрений поэт предпринял в «Конспекте по истории литературы и критики». Кроме того, что в «Конспекте...» Жуковский изложил свои впечатления об основных идеях известных европейских критиков и философов² по поводу задач и возможностей искусства, значительное внимание поэт уделил проблемам эстетики природы³.

Итогами данной работы было, во-первых, то, что Жуковский значительно расширил сферу «восприятия» природы искусством, выдвинув тезис подражания искусству всему, «что представляется нашим взорам в природе моральной и физической», и, во-вторых, несколько предвосхищая романтическую идею «природы в художнике», заявил об особом характере

подражания, суть которого в изображении чувств, которыми «наполнена душа наша».

А.С.Янушкевич обращает внимание на то, что в таком отношении к природе проявляется диалектичность автора «Конспекта...». Природа в представлении Жуковского оказывается одновременно и объектом и субъектом искусства; она вне художника и внутри его. Таким образом, «подражание» природе предполагает совершенно особый уровень проникновенности, «вчувствованности» в мир природы, к которому хотя бы отчасти приобщён человек. Знаменитая «формула» Жуковского «Я во всём и всё во мне...», явно наводящая на мысль о тождестве объекта и субъекта, уже здесь находит своё подтверждение⁴.

Формирование столь оригинального и глубокого представления о природе имеет глубокие корни и связано с самыми ранними творческими опытами поэта. Практически во всех произведениях В.А.Жуковского периода учёбы в Московском университетском благородном пансионе (1797 – 1800 гг.) эталоном и проводником прекрасного выступает природа⁵. Именно через эстетическое переживание природы автор прокладывает для своего героя путь к состоянию меланхолии, стремясь и героя, и читателя привести в итоге к осознанию сверхценностной сущности бытия, которая, по убеждению Жуковского, воплощается в идее высшей добродетели.

¹ Садовников Аркадий Германович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и общего языкознания. E-mail: agsad@yandex.ru

² Садовников А.Г. О некоторых аспектах идеологии масонства и меланхолической натурфилософии в творчестве В.А.Жуковского 1797 – 1800 гг. (Статья 1) // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т.15. – №2(4). – С. 1051 – 1055.

³ В «Конспекте...» представлены авторские переводы трудов Лагарпа, Арно, Вольтера, Зальцера, Руссо, Блера, Бассе, Эшенбурга и др.

⁴ ГПБ, ф.286 оп.2, ед. хр. 46, лл. 1 – 63 (с оборотами). О круге эстетического чтения Жуковского см.: Библиотека Жуковского в Томске: Коллективная монография. – Томск: 1978 – 1984, ч.2, раздел 1. – С.35 – 228.

⁵ См.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. – Томск: 1985. – С.125 – 135.

⁶ См.: Садовников А.Г. Пространство мира и горизонты души в прозе В.А.Жуковского // Гуманизм и духовность в образовании: Науч. тр. Второй научно-практич. конф. «Гуманизм и духовность в образовании». – Н.Новгород: 2001. – С. 186 – 189.

тели. Картина природы «Мыслей при гробнице» в деталях отчасти подобна пейзажу «Меланхолии» Карамзина, но принципиально отлична как в плане эмоциональной окрашенности, так и использованными поэтом приёмами одухотворения и глобализации пространства, окружающего героя.

«Уже ночь раскинула покров свой, и серебристая луна явилась в тихом своём велелепии. Морфей помавает маковую ветвию, и сон с целебной чашею ниспускается на землю. Всё тихо, всё молчит в пространной области творения; не слышно работы кузнечика, и трели соловья не раздаются уже по роще. Спит ратай, спит вол, верный товарищ трудов его, спит вся натура. Один я не могу сомкнуть глаз своих, одному мне чуждо всеобщее успокоение» (III; 3).

За счёт введения мифологических образов, придающих картине особый мифологический глобализм, одушевления явлений окружающего мира и яркой метафоризации, поэт создаёт грандиозную по масштабу картину «пространной области творения» под всё объединяющим покровом ночи не *на фоне* которой, а именно *в* которую оказывается вписан человек, хотя душевное состояние его чуждо всеобщему успокоению. Здесь Жуковский впервые обращается к мотиву покоя, который получает в «Мыслях при гробнице» как религиозно-онтологическое, так и художественное осмысление.

Религиозно-онтологическое содержание понятия «покой» раскрывается в книгах Ветхого и Нового Завета. Покой воспринимается здесь и как завершение миротворения, и как «субботный» покой, и как «акт творчества в духе». Покой трактуется и как наличие высшего Божественного замысла о мире и человеке и его воплощение в совместной деятельности Бога и человека, как примирение Бога и человека в акте творческой энергии. Кроме того, в контексте православной традиции сама ситуация «вхождения в покой» осмысливается и как восстановление внутренней цельности человека, приближение его к абсолютной свободе, и как предчувствие воскресения⁶.

Категория покоя в светской книжной культуре XVIII – начала XIX вв. получает иное значение и развивается в основном в трех направлениях. Это – высокая ораторская и одическая традиция, которая понимает покой, прежде всего, как общественное благо, как воплощение общественного согласия и гармонии. Другая линия – горацианско-эпикурейская – трактует покой одновременно как чувственное и интеллектуальное наслаждение, в котором личность обретает нравственную чистоту и внут-

реннюю цельность. Третья – сентименталистская – линия видит в покое гармоническое слияние «внутреннего человека» с миром природы и духовными ценностями высшего порядка⁷. Именно в этом направлении Жуковский интерпретировал мотив покоя в «Мыслях при гробнице»⁸.

Существенно и то, что природа представлена автором в момент перехода от позднего вечера к ночи, что само по себе говорит о конфликтности мировосприятия героя, ощущающего себя в некоей пограничной области духовного бытия. Таинственная гармония и покой окружающего мира не отторгают его, но становятся оппозиционны ему исключительно в силу причин субъективного характера. Чувствительный герой после физического контакта с реалиями природного мира начинает последовательно переживать целый спектр эмоций, еще не оформившихся мыслительно, но уже ведущих его к смутному ощущению идеальной утраты («Один я не могу сомкнуть глаз своих, одному мне чуждо всеобщее успокоение» (III; 3) и необходимости душевного движения. Всё это и побуждает героя к действию физическому и душевному. Чтобы прийти к духовному обновлению и гармонизации отношений с окружающим миром, ему приходится преодолеть обширное пространство трагических переживаний и размышлений.

«Встану и пойду.... Как величественно это небо, распростёртое над нами шатром, и украшенное мириадами звезд! а луна?... как приятно на неё смотреть! Бледномерцающий свет её производит в душе какое-то сладкое уныние и настроивает её к задумчивости.... Везде царствует тишина, только там – вдали шепчет дремлющий ручеек, и едва слышно колебание листьев. Прекрасно, прекрасно! Говорил я с восхищением, и нечувствительно приблизился к озеру окружённому древними дубами, коих вершины изображались в тихой и спокойной поверхности вод, как в чистом зеркале. Смотрю на них с почтением, иду вперёд, и взору моему представляется полуразвалившаяся гробница» (III; 3).

Объективная («материальная») красота природы (её звуки, краски и т.д.) сочетается в представленной картине с ярко выраженной субъективно-эмоциональной авторской оценкой, вследствие чего изображённая здесь предметная реальность, не переставая быть таковой, приобретает психологический смысл.

Путь героя – это отнюдь не заурядная прогулка, не простое пересечение пространства.

⁶ См.: Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. – 1994. – № 1. – С. 3 – 41.

⁷ См.: Поплавская И.А. Мотив покоя в раннем творчестве В.А.Жуковского // Вестник Томского государственного университета. – Т. 268. Ноябрь. 1999. – С. 34 – 37.

⁸ Впоследствии мотив покоя становится одним из ведущих и значимых в поэтике и эстетике Жуковского.

Это именно путешествие по миру жизни и человеческой души под шатром неба, украшенного «мирадами» звёзд. Символика пути, столь традиционная для самых различных сфер духовной культуры человечества, изначально предполагает страстное желание постижения неведомого и приобщения к таинственному. Своё отношение к роли путешествия в духовной жизни человека Жуковский высказал в статье «О путешествии в Малороссию» (1803):

«...мы можем и не выходя из горницы быть деятельны и всегда находить новые занятия для ума, души и сердца; не спору – но если путешествие доставляет нам новое, приятнейшее средство занимать свою душу, то мы не должны презирать его и можем им пользоваться.

Путешественник с образованною душою, с чувствительным сердцем никогда не узнает скуки. Сцены природы, которая, как будто на показ, выставляет перед нами свои богатства... – вот предметы, которыми займётся душа его. Иногда, наскучив пестрою городских обществ, сойдёт он с блестящего, многолюдного театра, удалится в мирное село, в хижину земледельца, и опытом проверит слова сердца своего, что счастье живёт в объятиях природы, в простоте и невинности нравов» (III, 12).

Сознание героя «Мыслей при гробнице», организующее сюжетное и эмоциональное движение повествования, фиксирует переходные состояния в природе. Перед читателем предстаёт пространственно-величественная (небо, распростёртое шатром, звёзды, луна) и в то же время динамически воспринимаемая (встану, пойду, впереди, вдали, иду вперёд) картина мира. Смена пейзажных планов органично переплетается с движением души воспринимающего мир субъекта. Пространственная динамика картины усиливается постепенно нарастающей динамикой эмоционального восприятия героя, имеющего скрытую цель преодолеть видимые горизонты внешнего бытия, углубившись в его скрытую сущность.

Стремление постичь тайну связи и гармонии земного, небесного и человеческого так же органически связано и с мотивом отражения в воде, реализовавшемуся в момент, когда герой «<...> нечувствительно приблизился к озеру, окружённому древними дубами, коих вершины изображались в тихой и спокойной поверхности вод, как в чистом зеркале». Этот мотив метафорически фокусирует в себе саму сущность поэзии, процесс художественного творчества в эстетике Жуковского 1806 – 1808 гг. Он подразумевает естественное восприятие мира в его целостности: совпадение видимой и преображенной авторским сознанием картины действительности, балансирование на грани этих двух миров, отражение небесного в земном и земного в небесном, выявление динамики в природе и в

сфере человеческих чувств, раскрытие их сложного единства и взаимовлияния⁹.

В сознании поэта природа представляется, прежде всего, носителем прекрасного. Она рождает в душе героя приятное чувство благодатного «сладостного уныния», близкого к состоянию меланхолии, настраивая её к задумчивости и пробуждая в ней одно чувство – чувство прекрасного («Прекрасно, прекрасно! Говорил я с восхищением...»). Она «таинственно» гармонизирована в своём бытии. Её тайна – тайна «пространной области творения», в которой с наибольшей полнотой выражено позитивное совершенство. Однако приобщение к прекрасному оказывается сопряжено с нарастанием тревоги при виде грандиозного величия древних дубов и сердечного трепета при созерцании полуразрушенной гробницы:

«Седой мох окружает её; гнёзда хищных птиц находятся в ея трещинах; эмблема смерти – череп изсечён вверху и ещё приметны некоторые остатки изглаженной надписи. При сём виде я содрогнулся, трепет объял моё сердце... Живо почувствовал я тут ничтожность всего подлунного, и вселенная представилась мне гробом» (III; 3).

Промежуточными итогами психологической динамики становятся, *во-первых*, осознание идеальной утраты, суть которой в субъективном отпадении от мировой гармонии, *во-вторых*, сосредоточение сознания субъекта на скорбных мыслях о всесии смерти и тщетности жизни, и, *в-третьих*, в наступлении жизненной паузы столь длительной, что описание её последствий занимает почти половину текста произведения. Момент психологической задержки сознания достигает кульминации, когда эмоции сменяются размышлениями о смерти, что приводит героя к состоянию близкому скорби.

«Смерть, лютая смерть! сказал я, прислонившись к иссохшему дубу: когда утомится рука твоя, когда притупится лезвие страшной косы твоей, и когда, когда престанешь ты посекать всё живущее, как злаки дубравные?.. Ты неумолима; закон твой неприменен; ничто не избежит ударов твоих, ничто не подвигнет тебя на жалость...» (III; 3).

Оттолкнувшись от главного тезиса о всесии смерти и неумолимости закона бытия, приводящего всё живое к гибели, мысль рисует в воображении поэта конкретные трагические примеры умирания, а затем заставляет почувствовать самого себя скорой и неизбежной жертвой «ненасытной алчности» смерти. Мир, представлявшийся герою столь прекрасным, неожиданно являет ему одну из граней инобытия.

⁹ См.: Поплавская И.А. Мотив покоя в раннем творчестве В.А.Жуковского. – С. 34 – 35.

Страшные картины «лютой смерти», представляемые воображением, производят на него шокирующее впечатление и автор погружает читателя в мрачный мир отрицательно-совершенного¹⁰, откуда, на первый взгляд, нет выхода и где нет места надежде. И хотя запечатлённый здесь жизненный негатив несколько компенсируется его подчёркнуто отрицательным отношением, в данный момент в «Мыслях при гробнице» оказывается реализован как внутренний контраст практически лишённый полутонов, так и эндогенный психологический кризис, близкий к патологическому. Скорбь, изначально имевшая внешние мотивировки, начинает питаться изнутри, что закономерно ведёт героя к унынию и отчаянию, как к конечной точке личностного обособления:

«Тут глубокое смущение объяло мой дух, и грудь моя поколебалась от вздохов» (III; 4).

Душевная работа, имеющая столь трагические последствия, с точки зрения автора, возможна только в контексте мировосприятия дохристианской эпохи, когда религия, будучи принадлежностью тесных пределов материальной жизни, не могла дать человеку того, что позволило бы ему победить разрушительную скорбь. Таким образом, за полвека до размышлений «О меланхолии в жизни и в поэзии» (1846), где Жуковский теоретически обосновал свои суждения по поводу скорби и меланхолии, в «Мыслях при гробнице» (1797) была впервые представлена поэтическая иллюстрация преодоления душевной модели дохристианской скорби посредством христианской меланхолизации сознания.

Цель автора состоит в том, чтобы, проведя своего героя через бездны скорбно-трагического, одарить его в итоге благодатью духовного очищения и гармонии, которая достижима лишь через страдание и сострадание, любовь и добродетель. Процесс личностной саморегуляции входит в завершающую фазу в момент, который по терминологии Жуковского можно назвать «Откровением», дающим просветление и «деятельную жизнь» скорбным чувствам человека. Откровение трансформирует скорбь из врага, подавляющего душу, в «друга-союзника».

«<...> Разве нет оплота против ужасов смерти? Взгляни на сей лазоревый свод: там обитель мира; там царство истины; там Отец любви. Смерть есть путь в сию вечно блаженную страну. Кто не угнетал слабых, кто не притеснял невинных, и на кого горькая слеза сироты не вопияла на небо; кто всех любил как братьев своих, всем по

возможности старался делать добро: тому нечего бояться. Смерть для него будет торжество, а гроб лестница в небо. Но вы, злодеи! трепещите...» (III; 4).

В итоге напряжённой духовной работы человек начинает мыслиться автором в широчайшем контексте бытия (символом которого является природа), а смерть представляется ему одной из его многочисленных граней. Неумолимый закон «лютой смерти» Жуковский осмысляет с высоких позиций христианской добродетели, побеждающей страх смерти и субъективно гармонизирующей отношения человека и мира. Подобного рода эстетический и нравственный максимализм свойственен и более поздним произведениям Жуковского данного периода («Мир и война» (1798), «Жизнь и источник» (1798), «Мысли на кладбище» (1800), «Истинный герой» (1800) и др.). И хотя в каждом отдельном случае проявления его сугубо индивидуальны, нравственный и эстетический инвариант авторского мировосприятия остаётся неизменным. В финале «Мыслей при гробнице» вновь появляется мотив движения, как бы опоясывающий этот замечательный по своей музыкальности лирический этюд в прозе:

«При слове сём вдруг вспорхнула из гробницы вещая сова, и стоном своим возмутила царствовавшую окрест тишину. Кровь во мне волновалась; голова отяжелела; я почувствовал некоторую слабость, и медленными шагами, с растроганым сердцем, возвратился в сельскую свою кущу» (III; 4).

Завершив свой путь по «пространной области творения», взволнованный и нравственно ободренный поэт возвращается в «свою кущу». Возвращение его есть в то же время выход из сферы лирической медитации.

В «Мыслях при гробнице» Жуковский моделирует особый идеальный мир, сублимирующий мысль об общечеловеческом нравственном законе, сущность которого неразрывно связывается в сознании поэта с эстетикой природы, как бы вбирающей в себя фундаментальные понятия «гармонического», «вечного», «прекрасного», «истинного». Таким образом, проблема отношения человека и мира, осмысляемая Жуковским, прежде всего как проблема отношения человека и природы, в данном произведении разрешается вне традиционно-романтического конфликта «герой – мир». В философском и стилистическом отношении к «Мыслям при гробнице» примыкает лирический этюд «Мысли на кладбище» (1800). «Мысли на кладбище» открывает традиционный ночной кладбищенский пейзаж со всеми присущими ему мрачными атрибутами: ночь, молчание, мрак, луна, серые облака, отдалённые горы, дремлю-

¹⁰ Совершенное понимается нами как «свойство такого объекта действительности, в котором наиболее полно выражаются признаки рода» // Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. – М.: 1995. – С. 201.

щий лес, могилы, руины, развалившаяся часовня, гробовые камни. На этом фоне герою видится Гений¹¹ уныния:

«Облокотясь на падший столб, смотрю я вокруг себя – всё молчит – почившие спят сном беспробудным. Гений уныния, в белой одежде, с поникшею главою, сидит на гробовых обломках и стонет о бренности всего подлунного» (III; 10).

Гений уныния являет собой персонифицированное сознанием героя следствие скорби, одержавшей верх над душой человека. Его образ воспринимается как воплотивший в себе крайнюю степень скорбной самоизоляции двойник героя, созданный для того, чтобы, отстранившись, дать ему возможность дальнейшего духовного движения. Поэт, переступив рубеж скорби, приближается к душевному состоянию, близкому меланхолии. Это состояние и даёт ему возможность благоговейно-торжественного умиротворения.

«Спите, сыны тления! ещё не время – наступит утро бессмертия; жизненный луч его проникнет в сердце мира – и вы возстаните от сна своего. Спите, сыны тления! ещё не время...» (III; 10).

За пределы устоявшихся поэтических традиций в осмыслении содержания понятия меланхолия ещё более Жуковский выходит в статье «Жизнь и источник» (1798). Неожиданным здесь оказывается характер внешнего влияния, приводящего героя в состояние меланхолии. Природа, окружающая его, не несёт в себе черт кладбищенского или мрачно-оссианического пейзажа, способных спровоцировать скорбь, уныние и отчаяние. Это позволяет предположить, что герою удастся избежать того душевного негативизма, который пришлось преодолеть поэту в «Мыслях при гробнице». Картины природы в «Мыслях при гробнице» и «Мыслях на кладбище» функционально близки пейзажу статьи «Жизнь и источник», хотя объектом изображения здесь является прямо противоположное переходное время суток (поздний вечер – утро):

«Солнце торжественно появлялось на горизонте, и заря, предшествуя ему, покрывала румянцем вершины гор; природа скинула тихий покров ночи, и день на крыльях зефира взлетел на лазурный свод неба. Морфей отлетает в царство теней, и сны, подобно рою пчёл, последуют за ним. Природа пробуждается; блестящий царь светил, восседая на лучезарной колеснице, сеет животворные лучи на поверхность шара; тихая роса блестит и мало помалу исчезает на листьях древес, и жаворонок, стремясь в высоту синего неба, первым гимном поздравляет пробуждающуюся природу» (III; 5).

В функциональном плане данный пейзаж имеет целью не только передать прелесть утренней природы и создать особый эмоциональный фон к дальнейшим размышлениям, но и выразить мироощущение автора, воспринимающего природу как единое, одухотворённое светом божественного творения целое, как «первую поэму божественного воображения»¹². (Подобная полифункциональность пейзажей свойственна многим произведениям Жуковского). Каждое явление природы в пейзаже Жуковского конкретизируется и в каждом из них поэт видит живое присутствие бесконечного. Такого рода контекст восприятия определяет своеобразную, «возвышенную» одичность стилистического решения картины. Торжественно-величественное явление «царя светил» оказывается в высшей степени созвучно величию мысли героя произведения:

«Сижу на возвышенном холме, венчающем пёстрый луг; светлый кристалл ручейка омывает подошву пригорка и оставляет перлы на траве. Его журчание трогает моё сердце; голос соловья тихо пробираясь сквозь священный дубовый лес, куда луч солнца не дерзает проникнуть, мешается с гармониею потока, и эхо далеко его повторяет. — Здесь, под навислыми утесами, в молчании дремлет море, и его волны, величественно протекая неизмеримое пространство, разбиваются о камни. Источник, который там, под нежными сводами душистых цветов, скромно, извивался через луг, вдруг по голому, неровному утёсу кипя низвергается в море, и струи его пропадают там так, как часы в вечности. «Разительная картина жизни! – сказало моё сердце, и флеровая мантия меланхолии покрыла мои чувства; воображение на быстрых крыльях переносило меня из одной мысли в другую, и полёт его не находил пределов» (III; 5).

Здесь (как и в «Мыслях на кладбище») обращает на себя внимание особое положение воспринимающего мир субъекта в окружающем пространстве. В отличие от «Мыслей при гробнице» в статье «Жизнь и источник» герой Жуковского позиционирован статично в ситуации стороннего наблюдателя, созерцателя и помещён в одной конкретно заданной точке пространства. Именно пространственным положением героя в произведении оказывается мотивирована мерцательная панорамность пейзажа. Сидящий на «возвышенном холме» герой созерцает вполне конкретную картину природы, которая, расширяясь (от «пёстрого луга» до «неизмеримого пространства» моря), становится для него символом «Разительной картины жизни!».

Изначальное стремление поэта прочесть и разгадать таинственные «перлы на траве», ос-

¹¹ Образ унылого Гения в определённой степени можно ассоциировать с персонажами картин Себастьяна Бехамма («Меланхолия» 1673), Фети Доменико («Меланхолия» 1620 г.) и Альбрехта Дюрера («Меланхолия» 1514 г.).

¹² Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: 1966. – С. 337.

тавляемые ручьём, ведёт его чувства и воображение по пути осмысления бытия человека в нравственном аспекте. И в итоге, количественное накопление впечатлений выводит героя на качественно новый уровень восприятия жизни, фундаментом которого является «*флёрная мантия меланхолии*», покрывающая все чувства поэта и предающая деталям предметной реальности символический смысл.

В «Жизни и источнике» утончённое восприятие мира способствует процессу активизации духовной работы, направляющей «Я» в русло меланхолии. В её пространствах поэт, уже преодолевший «древнюю» скорбь в «Мыслях при гробнице», вступает, минуя размышления о тщетности всего сущего. Его мысль трансформируется в меланхолическую медитацию о жизни (своим течением подобной течению источника) и её нравственной сущности. Под флёром меланхолии сознание поэта вычленяет в потоке жизни «нравственный императив», коим является добродетель, и не без дидактизма рекомендует её читателю.

В дворянской культуре рубежа XVIII – XIX веков культ добродетели был особенно широко распространён среди представителей масонских кругов, под сильным влиянием которых проходило этико-философское и эстетическое самоопределение Жуковского¹³. Преследуя цели нравственно-просветительского характера, масоны рационально декларировали культ добродетели, стремясь приобщить к нему как можно более «адептов»¹⁴. Позиционируя меланхолию

¹³ Об этом см. выше.

¹⁴ Эта принципиальная позиция неоднократно заявлена в уставах Вольных Каменщиков России:

«*Чадо добродетели* и дружбы, внимли прилежно гласу нашему»;

«Лобызай всемирное сообщество *добродетельных* душ, способных возвеселиться, распростертое во всех концах земного круга, где разум и просвещение проникли <...>»;

«Храни высокий залог, твое слово, внешний знак твоего над естеством господства, для вспомоществования в нуждах ближнему и для возжигания во всех сердцах *священного огня добродетели*»;

«Восчувствуй паче *огнь добродетельного ревнования* <...>»;

«<...> оставь твои достоинства и знаки лобочестия за дверями и входи к нам с спутниками токмо твоими – *добродетелями*»;

«Какое бы твое светское звание ни было, уступи в ложах наших *добродетельнейшему*, посвященнейшему»;

«Ежели кто грешит и заблуждает, иди к нему с братскими оружиями: чувством, разумом и убеждением; *возвращай добродетели* существам колеблющимся и воздымай падших»;

«<...> да благоволил бы Он (Бог А.С.) обитать в храмах наших, ежели оные очищены *добродетелями* братьев и освещены согласием» и т.д. *Цит. по:* Уставы вольных каменщиков России конца XVIII – XX веков // Масонство и масоны. – С. 90 – 117.

в качестве проводника к идеалам добродетели, Жуковский открывает для современников совершенно новый путь к их обретению.

Если для Карамзина меланхолия была лишь объектом поэтического созерцания, будучи, по сути, чужда чувствительной натуре автора¹⁵, в творчестве Жуковского она стала осмысляться как душевное состояние (подобное состоянию души, обретшей веру), погружение в которое и переживание которого необходимы для душевной гармонизации и разрешения противоречий между человеком и миром. В этом смысле Жуковский заслуживает именоваться первооткрывателем нового типа меланхолического героя и меланхолии как особого рода душевного состояния, эстетическое и творческое освоение которого открыло перспективы развития романтической антропологии.

Думается, что именно это подразумевал В.Г.Белинский, говоря о значимости Жуковского для русской литературы: «Неизмерим подвиг Жуковского и велико значение его в русской литературе! Его романтическая муза была для дикой степи русской поэзии элевзинскою богиней Церерою: она дала русской поэзии душу и сердце, познакомив её с таинством страданий, утрат, мистических откровений и полного тревоги стремления «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, но в котором юная душа чувствует свою родную, заветную сторону»¹⁶. Кроме того, заслуживают обобщения некоторые художественные принципы, разработанные Жуковским при поэтическом освоении проблемы отношения человека и природы.

Во-первых, в отличие от Карамзина, для которого свойственна глобализация пространства посредством его децентрализации, Жуковский конкретизирует пространственные ориентиры, организуя предметный мир «вокруг героя», делая его детали физически доступными для ощущений субъекта, а чаще всего в предельной степени субъективирует предметную реальность.

На первый взгляд известно критическое замечание П.А.Вяземского о том, что «у Жуковского всё душа и всё для души»¹⁷, впоследствии получившее широкое позитивное развитие в

¹⁵ Данное утверждение аргументировано нами в статье: Садовников А.Г. Н.М.Карамзин «Письма русского путешественника»: концепция меланхолии и меланхолический герой // Международная конференция «Русская словесность в контексте мировой культуры»: Сб. науч. тр. – Н.Новгород: 2007. – С. 400 – 403.

¹⁶ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. – Т. VII. – М.: 1955. – С. 182 – 183.

¹⁷ Из письма к А.И.Тургеневу от 25 февраля 1821 года.

критике¹⁸, вполне находит подтверждение уже в ранних произведениях поэта. Но в этом случае оказывается неизбежен вывод о полной погружённости внешнего мира в сферу духа лирического субъекта, о полном распредмечивании его реалий при постоянных поисках средств раскрытия душевных движений «внутреннего человека». Однако такой подход к пейзажам Жуковского был бы столь справедлив сколь и односторонен. Внешнее пространство при всей субъективности художественного метода не теряет в произведениях Жуковского своей конкретности и предметной осязаемости. Его романтический субъективизм не только допускает, но и предполагает конкретность. Доказательства этого мы находим не только в творчестве, но и в фундаментальных мировоззренческих установках поэта.

Исследования показывают, что Жуковский внимательнейшим образом изучал труды философов-сенсуалистов Шарля Бонне, Этьена Кондильяка, Девида Юма и в целом принял их основные гносеологические положения об эмпирическом начале чувственного познания¹⁹. Кажется несколько странным, что поэт-романтик, единственным источником творчества которого, по мнению многих современников, был таинственный мир его собственной души, столь конкретно-эмпирически всматривался в окружающий природный мир.

По многочисленным замечаниям Жуковского на полях «Созерцания природы» Бонне и «Трактата об ощущениях» Кондильяка, во главу угла поэт возводил принцип опытного начала чувственного знания и полагал, что «Мы существуем и чувствуем только постольку, поскольку мы получаем ощущения извне»; «органы чувств – двери, отворённые внешнему»; «без размышления... нельзя быть чувствительным»; «чувство должно быть умным»²⁰. Более того, гораздо позднее (в 1830 году) Жуковский прямо призывал: «Надо изучать природу, с покорностью принимать то, что она даёт, и будешь богат. Природа не скупа, она даёт щедрою рукой. <...> Желание украсить природу и сделать её пригожею святотатство»²¹. К опытному началу чувственного знания Жуковский интуитивно тяготел и в ранней прозе, о чём свидетельствует его талант наблюдателя, воплотив-

шийся в тончайшей детализации природных картин.

Во-вторых, организуя отношения субъекта и воспринимаемого им окружающего мира, поэт использует две основные модели: пространственно-статическую (когда человек воспринимает мир, находясь в неподвижной «точке исхода») и пространственно-динамическую (предполагающую движение человека в пространстве). Сознательная авторская установка на сопряжение материальной пластики окружающей природы и жизни духа выражается и в различных формах медитации, которые мотивированы положением героя в окружающем пространстве

«Мысли при гробнице» (1797):

«Встану и пойду...»²²;

«...нечувствительно *приблизился* к озеру...»;

«...иду *вперёд*, и взору моему представляется полуразвалившаяся гробница»; «медленными шагами, с расстроенным сердцем, *возвратился* в тихую свою кущу» (III; 3).

«Жизнь и источник» (1798):

«С*ижу* на возвышенном холме, венчающем пёстрый луг...» (III; 5).

«Мысли на кладбище» (1800):

«Облокотясь на падший столб, *смотрю я вокруг себя* – всё молчит – почившие спят сном безпробудным» (III; 10).

«Истинный герой» (1800):

«*Стою* у чистого ручья; в струистом кристале его трепещет образ луны; на берегу воздвигнут обелиск – *смотрю*, и при свете луны вижу неизгладившуюся надпись: *Победителю*» (III; 11).

Как статическое, так и динамическое восприятие природы для поэта равновелики по степени эстетической и нравственной значимости. При неизменном положении в пространстве поэт получает возможность сосредоточить взгляд на объекте, глубже всмотреться в детали окружающего мира, художественным следствием чего являются статически-мерцательные картины природы панорамного типа. Движение в пространстве способствует быстрой смене картин (что усиливает интенсивность впечатлений и переживаний героя, создаёт эффект неожиданности, ощущение пространства, дали) стимулирует к эстетическому осмыслению и нравственному «преодолению» бытия природы. Эти две, на первый взгляд, столь разные точки зрения на природу и мир в произведениях Жуковского являют собой формы проявления единой лирической натурфилософии. Данные модели Жуковский в равной степени эффективно использует для духовного приобщения героя к состоянию меланхолии и целостно-гармоническому восприятию природы.

Внешними символами целостно-гармонического восприятия в произведениях Жуковского являются образы сферы, покрова, шатра, сво-

¹⁸ В частности в работах В.Г.Белинского. См.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. – Т. VII. – М.: 1955. – С. 142, 144, 182 – 183, 220 – 223.

¹⁹ Подробнее см.: *Канунова Ф.З.* Вопросы мировоззрения и эстетики В.А.Жуковского. – Томск: 1990.

²⁰ Библиотека Жуковского в Томске: Коллективная монография. – Т.1. – С. 331 – 372.

²¹ Письмо Рейтерну (1830 г.) // Русский вестник. – 1894. – № 9. – С. 232 – 233.

²² Выделения в тексте здесь и далее наши – А.С.

да, крова, шара, которые подчёркивают стремление героя к осознанию единой узловой связи бытия:

«Как величественно это небо, распростёртое над нами *шатром...*» (III; 4)

«Взгляни на сей лазоревый свод...» (III; 4)
(«Мысли при гробнице»)

«<...> и день на крыльях зефира взлетел на лазурный *свод* неба» (III; 5)

«<...> блестящий царь светил, восседая на лучезарной колеснице, сеет животворные лучи на поверхность *шара...*» (III; 5)

(«Жизнь и источник»)

«Молчание, одянное мраком, величественно несётся на землю всё безмолвствует под *кровом* его ризы...» (III; 10)

(«Мысли на кладбище»)

«<...> луна в кротком сиянии катится по синему *своду* небес...» (III; 11)
(«Истинный герой»).

Кроме того, синтезирующее *всё* («*всё* молчит», «*всё* безмолвствует», «*всё* тихо», «*вся* натура» и т.д.), предаёт картине мира глобальную целостность. *Внутренне* же, на уровне эмоциональном и эстетическом, поэт высвобождает в мире и природе то сущностно-прекрасное, что заслуживает именоваться «пространством меланхолии» и что находит отголосок в душе чувствительного героя как «мир, льющийся в душу», «благоговение», «сладкое уныние», «флёровая мантия меланхолии».

SOME IDEOLOGICAL ASPECTS OF MASONRY AND MELANCHOLIC NATURAL PHILOSOPHY IN V.A. ZHUKOVSKY' WORKS OF 1797 – 1800 (ARTICLE 2)

© 2014 A.G.Sadovnikov^o

N.A.Dobrolubov Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article is devoted to the early creative work of V.A.Zhukovky which is less studied. The investigation of philosophical and aesthetic formation of V.A.Zhukovky as a romanticist poet is important not only for a better understanding of his later creative work but for the comprehension of the basis of the philosophical poetics and aesthetics of Russian romanticism. The object of our attention in the article is the influence of the masonry ideology on the formation of melancholic natural philosophy of V.A. Zhukovky and its effect on the early creative work of the poet.

Key words: V.A.Zhukovky, N.M.Karamzin, poetics, masonry, the masonry ideology, romanticism, melancholy, melancholic character, anthropology, natural philosophy, aesthetics of nature.

^o Arkadii Germanovich Sadovnikov, Candidate of philological sciences, Associate professor of the department of Russian philology and general linguistics. E-mail: agsad@yandex.ru