

*На правах рукописи*

Макушкина Софья Юрьевна

В.А. ЖУКОВСКИЙ И ГОМЕР (ПУТЬ К ЭПОСУ)

Специальность 10.01.01 -русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Томск-2002

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы  
Томского государственного университета

Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор  
Фаина Зиновьевна Канунова

Официальные оппоненты - доктор филологических наук, доцент Ходанен  
Людмила Алексеевна

кандидат филологических наук, доцент Ковалев  
Олег Александрович

Ведущая организация - Томский государственный педагогический  
университет

Защита диссертации состоится «05» февраля 2003 года на заседании  
диссертационного совета Д. 212.267.05 по присуждению ученой степени  
доктора филологических наук при Томском государственном университете  
(634050, г. Томск, пр. Ленина, 36).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского  
государственного университета

Автореферат разослан «03» января 2003 года

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат филологических наук,  
профессор Л.А. Захарова

## Общая характеристика исследования

Диссертация посвящена исследованию гомеровского дискурса в эстетическом сознании и творческой эволюции В.А. Жуковского и связанных с этим проблем творческой рецепции гомеровских поэм (восприятия, осмысления, переработки), оформления концепции античности у Жуковского, первых опытов ее реализации в творчестве в связи с системой становления и эволюции переводческих принципов поэта. Гомер в России XVIII - XIX веков не воспринимался как завершённый факт античной культуры, а оказывался непосредственным участником культурно-исторической жизни России, что определило особое значение его наследия. Переводы В.А. Жуковского стали центром литературно-критической полемики в связи с проблемами формирования национального эпического сознания, важнейшими стратегиями межнационального культурного диалога: особенностями художественного перевода, перевода классических поэтов, русского стихосложения, формирования русского литературного языка, реализма и романтизма как разных типов художественного мышления и т.д.

В литературоведческой традиции сформировалось несколько подходов к изучению Гомера в переводе Жуковского. Первый – сопоставление перевода с подлинником и оценка перевода с точки зрения его адекватности художественному миру Гомера (критика 1840-х годов, И. Тимошенко, И.И. Толстой, П.Н. Черняев, С.П. Шестаков, А.Н. Егунов, И.И. Толстой, С-С. Аверинцев, В.Н. Ярхо и др.). Второй – изучение особенностей жанрового мышления Жуковского (В.Э- Вацуро, РВ. Иезуитова, А.С. Янушкевич, Ф.З. Канунова, О.Б. Лебедева и др.). Третий – определение места Гомера в творческой эволюции поэта (А.Н. Веселовский, А.С. Янушкевич, Г.А. Чупина и др.). Четвертый – исследование особенностей рецепции античности в творчестве Жуковского (А.А. Дерюгин, С.А. Кибальник, Л.И. Савельева, О.М. Савельева и др.). В совокупности все эти подходы создают предпосылки для

системного исследования гомеровского дискурса в творческом наследии Жуковского с учетом специфики его жанрового мышления и концепции античности.

**Актуальность исследования** обусловлена особенностями современной социокультурной ситуации «литературного промежутка» (Ю.Н. Тынянов), когда под сомнение поставлена ценность культурного наследия предшествующих периодов развития русской литературы. В этом контексте тотальной переоценки обращение к переводам В.А. Жуковского гомеровских поэм оказывается актуальным потому, что позволяет увидеть их истинное значение как безусловной ценности русской культуры.

В период культурного «разногласия» (М.М. Бахтин) и фрагментарности современного художественного сознания, проявляющейся в деэпизации повествовательных структур, особенно актуальна потребность в осмыслении генезиса эпического сознания в русской литературе XIX века как одного из факторов преодоления раздробленности художественной картины мира и формирования целостного освоения действительности.

Открытость современного мира, его эстетический и художественный плюрализм акцентируют проблему перевода как принципиально важное условие диалога культур, поэтому актуально осмысление наследия Жуковского как самого блестящего переводчика в истории русской культуры.

**Научная новизна работы** определяется тем, что в ней устанавливается связь эстетических принципов переводческой деятельности Жуковского с особенностями его художественного мышления (мировоззрения, эстетики, системы этико-философских представлений), выявляется характер реализации этого единства в поэтике переведенных произведений

как семантической категории, воплощающей особенности освоения русским поэтом XIX века классического наследия античности (роль поэм Гомера в художественном мире Жуковского). Рецепция Гомера в творчестве Жуковского, все переводы Жуковским гомеровских поэм рассматриваются как единая система, демонстрирующая эволюцию переводческих принципов Жуковского и становление эпического сознания поэта. Научная новизна исследования связана с уточнением особенностей и путей формирования в русской культуре оригинального эпического сознания и эпической картины мира, а также представлений о соотношении эпического и лирического в творческой эволюции поэта.

**Материалы, предмет.** Материалом исследования стали статьи по эстетике и критике, конспекты, дневники, письма Жуковского, античные баллады и переводы из гомеровских поэм: отрывки из «Илиады» (1828), «Одиссея» (1842 - 1848), неоконченный перевод «Илиады» (1851), античные баллады Жуковского, материалы архива и личной библиотеки поэта, а также другие переводы Гомера (Н.И. Гнедич, переводы XVIII–XIX веков, В.В. Вересаев, Н.Т. Голинкевич), материалы литературной полемики вокруг переводов «Илиады» Гнедичем (1820-ые гг.) и «Одиссеи» Жуковским (1840-ые годы).

**Целью работы** является выявление эпического как доминанты художественного мышления В.А. Жуковского, проявляющейся в характере освоения гомеровского эпоса и его воплощения как в семантике отдельных лиро-эпических и эпических жанров (баллада, лиро-эпический опыт в жанре отрывка, перевод эпических поэм), так и в жанровой динамике в целом. Достижение этой цели потребовало решения следующих **задач**:

1) выявление и реконструкция концепции эпического и эпопеи в эстетических работах Жуковского с 1805 до 1840-х гг.;

2) анализ системы эстетических принципов художественного перевода

поэта и их реализации в творчестве;

3) интерпретация содержательных особенностей поэтики баллады «Ахилл» как начала разработки гомеровской тематики в рамках балладного жанра;

4) исследование характера перевода отрывков из «Илиады» 1828 года Жуковским в единстве их содержания и жанрового своеобразия;

5) выделение и истолкование особенностей эстетики и поэтики поздних переводов Жуковского из «Илиады»;

6) сравнительно-типологический анализ перевода «Одиссеи» Жуковским, выявление как архетипически устойчивого, так и индивидуального своеобразия эпической картины мира, созданной переводчиком за счет трансформации мотивной структуры «Одиссеи».

**Научные результаты**, полученные в ходе исследования, могут быть сформулированы следующим образом:

1) выделены основные параметры концепции эпического и эпопеи у Жуковского и место в ней поэм Гомера, а также основные положения эстетической рефлексии Жуковского относительно «Одиссеи»;

2) как единая система проанализированы обращения Жуковского к Гомеру – баллада «Ахилл», отрывки из «Илиады» 1828 года, «Одиссея», I и отрывки из II песни «Илиады»;

3) выявлена жанровая динамика этих обращений: баллада – лиро-эпический опыт – эпическая поэма;

4) исследованы особенности эпической картины мира, созданной переводчиком за счет трансформации мотивной структуры «Одиссеи».

### **Положения, выносимые на защиту.**

1) Художественное мышление Жуковского с самого начала его творческой деятельности характеризуется особым универсализмом, который потребовал от поэта в реальной художественной практике поиска адекватных форм воплощения. Характер поисков Жуковского в этом направлении демонстрирует его обращения к гомеровским поэмам: от разрушения канонов жанра и экспериментов в области емких синтетических форм (баллада, лиро-эпические «отрывки») к переводу «Одиссеи».

2) Несмотря на то, что странствия Одиссея не являются субстанциальными событиями для национальной жизни России XIX века, путь Одиссея, истолкованный Жуковским как вариант духовного странствия человека в бытии, обретает субстанциальный характер и становится необходимым условием обретения подлинных ценностей человеческого (национального и индивидуального) существования. Этим и объясняется обращение к мировому эпическому опыту в попытке восполнить отсутствующий оригинальный (авторский) национальный эпос.

3) Баллада «Ахилл» как авторское освоение греческого эпоса явилась закономерным шагом в реализации эпического мышления Жуковского и первым этапом на пути к переводу «Одиссеи».

4) Освоение Жуковским на разных этапах своей творческой эволюции содержательности эпической структуры «Илиады» (открытие своеобразия эпического сознания античности, системы этико-философских представлений) предопределило обращение поэта к «Одиссее» как образцу античного эпоса.

5) Перевод «Одиссеи» представляет собой реализацию уникального для русской литературы XIX – XX веков феномена Жуковского-переводчика, что проявляется в авторской концепции «Одиссеи», обнаруживающейся

как на уровне устойчивых элементов поэтики жанра эпопеи, так и в системе философско-этических мотивов. Центральными из них являются мотивы жизни, смерти, судьбы, этической самоидентификации как моменты, открывающие нравственное самоопределение человека в окружающем бытии.

**Методология и методика исследования.** Методика исследования складывалась на пересечении нескольких методологических подходов: рецептивного, сравнительно-исторического и структурно-типологического.

Методологическая база представлена исследованиями по рецепции античности в русской литературе и культуре (С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, Т.Г. Мальчукова, А.В. Михайлов, О.М. Фрейденберг и др.), работами по теории художественного перевода (Н.Л. Галеева, В.Н. Комиссаров, Ю.Д. Левин, Ю.М. Лотман, В. Микушевич, А.В. Федоров, Е.Г. Эткинд и др.), по поэтике эпического жанра (М.М. Бахтин, Е.М. Мелетинский, Н.Т. Рымарь, М.И. Стеблин-Каменский и др.) и поэтике художественного произведения (Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, В.Я. Пропп, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, О.М. Фрейденберг и др.).

**Практическое значение работы** определяется возможностью ее использования в эдиционной практике, при составлении комментария к текстам Жуковского, а также при чтении общих лекционных курсов и разработке специальных курсов по истории русской литературы первой половины XIX века.



**Апробация работы.** Основные положения исследования были отражены в докладах на студенческих и аспирантских научных конференциях (Томск, 1993–2002). На VIII научной межвузовской конференции «Проблемы литературных жанров» (Томск, 1995), IX международной научной конференции «Проблемы литературных жанров» (Томск, 1998), X международной научной конференции «Проблемы литературных жанров» (Томск, 2001), на всероссийской междисциплинарной школе молодых ученых «Картина мира: Язык, философия, наука» (Томск, 2001), на региональном научно-методическом совете по классической филологии (Томск, 2002), обсуждались на заседаниях аспирантского семинара кафедры русской и зарубежной литературы ТГУ. Содержание работы отражено в 13 публикациях.

Поставленные задачи определили **структуру** диссертационного исследования, которое состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и литературы.

### **Основное содержание работы**

Во введении мотивируется актуальность и научная новизна исследования, характеризуются материалы, задачи, методика и структура работы, дается обзор литературоведческой традиции в изучении вопроса и выделены основные проблемы исследования.

В **первой главе** «Концепция эпического и эстетические принципы художественного перевода у Жуковского. Гомер в творческой биографии Жуковского» на основе эстетических работ поэта с 1805 до 1840-х годов восстанавливается ход работы поэта над переводами Гомера, исследуются эстетические рефлексии Жуковского по поводу переводов «Одиссеи» и отрывков из «Илиады», выявляется концепция эпического и эпопеи у Жуковского, эстетические принципы художественного перевода.

Рассматривается весь корпус подготовительных, публицистических, эпистолярных работ поэта за 30 лет (конспекты, статьи и письма), основными из которых являются материалы периодов самообразования и «Вестника Европы» (1805 – 1811). Глава включает пять параграфов.

В первом параграфе «Своеобразие художественного мышления В.А. Жуковского» корректируется традиционная точка зрения на характер эволюции В.А. Жуковского, которая сводится к утверждению мысли о развитии жанрового мышления поэта от лирики к эпосу. При такой оценке остается необъясненным факт сосуществования эпических опытов и лирики на протяжении всей творческой жизни поэта, их постоянного взаимовлияния и взаимопроникновения.

С самого начала в работах Жуковского нехудожественного характера проявляется широта его эстетического мышления (объемность литературных замыслов, глубокий интерес к разнообразным сторонам эпоса и эпического), что позволяет сделать вывод об универсальности его мышления как имманентной особенности восприятия и истолкования искусства. Целостность мировосприятия проявляется в систематичности и глубине проникновения в современную Жуковскому эстетику, в обращении к переводам лирических, драматических, эпических произведений, самых разных критических, эстетических работ западноевропейской и мировой литературы, в стремлении создать свою эстетическую систему и, наконец, в характере творчества.

Системность обращения Жуковского к античности (античные баллады – лиро-эпические опыты – перевод «Одиссеи») воплощала потребности самого литературного

процесса, в котором отсутствовали жанровые формы, необходимые для выражения всей полноты и универсальности бытия (жанровая система классицизма).

Самый адекватный для мышления Жуковского жанр – эпический – не мог появиться сразу. Во-первых, в России не было национального эпоса («книги бытия»), подобного «Илиаде» и «Одиссее» у греков; во-вторых, Жуковский творил в переходной социокультурной ситуации. Он осваивал мир иначе, чем его предшественники. Жуковский как первый русский романтик открывает «внутреннего» человека, не только решая задачу изображения вселенной человеческой души, равновеликой объективному миру, но и стремясь найти формы выражения этого мира в слове.

В «Одиссее» в снятом виде присутствуют все жанры, ранее разработанные Жуковским. «Одиссея» не просто итог его эволюции, но овеществление изначально присущего ему синтетизма мышления. Субстанциальное событие понимается как духовное («Одиссея» не основана на важном для России национальном событии), именно этот аспект акцентировал в переводе «Одиссеи» Гоголь («Об Одиссее, переводимой Жуковским»). «Одиссею» нужно рассматривать не только как перевод Гомера, но и как произведение Жуковского (учитывая его переводческие принципы). Жуковский одновременно идет по пути разрушения канонов эпической поэмы и их поисков и приходит к архаическому эпосу, хотя и в романтической транскрипции.

Во **втором параграфе** «Концепция эпического и эпоса у Жуковского» исследуются дефиниции жанра эпической поэмы, разные аспекты жанрового содержания и поэтики, сформулированные Жуковским; предмет эпоса; соотношение субъективного и объективного; тип эпического героя; проблема авторской позиции и авторской свободы, роль вымысла (чудесного) в эпосе; проблема эпической дистанции и характер повествования; особенности формы (стихотворная).

В.А. Жуковский обращается к переводам античного эпоса в двух разных

социокультурных ситуациях: до появления русского романа (работа над переводами античных баллад и «Илиады») и после (работа над переводом «Одиссеи»), но обе ситуации соединяются в границах общей постэпической эпохи, поэтому эпопея для Жуковского представляет собой жанр, вбирающий в себя целостность взаимоотношений мира и человека. Для сознания нового времени такая целостность возможна только в диалектическом соотношении эпического и лирического начал, что потребовало поисков новых структурных основ эпической поэмы. Решение этой задачи было бы невозможно без формирования особых переводческих принципов у Жуковского и уникальности его переводческого дара.

**В третьем параграфе** «Эстетические принципы художественного перевода у Жуковского» анализируются взгляды Жуковского на перевод и характеризуется становление переводческих принципов Жуковского от 1810-х к концу 1840-х годов (представление о «внезаходимости» переводчика как главного условия открытия художественного смысла оригинала). Несмотря на большое количество исследований творчества Жуковского, в том числе его теоретических воззрений на перевод и переводческой практики, остается неясным, расценивать ли творчество Жуковского как переводное или оригинальное.

Для разрешения этой задачи дается обзор основных проблем современной теории художественного перевода, в которой в настоящее время перестал преобладать нормативный, или прескриптивный, подход. Проблема переводимости как одна из центральных проблем перевода

оказывается многоплановой. Из многоаспектности перевода как процесса вытекает необходимость в релятивизации категории переводимости. Факторами переводимости оказываются: степень близости языков; степень изученности подлинника; художественная специфика подлинника, жанр, стиль; степень развития языка; расширение ресурсов языка; традиции литературного языка; объем фоновых знаний читателя; своеобразие творческой индивидуальности переводчика.

В анализе работ поэта выявляются проблемы, важные для Жуковского в теоретическом и в практическом плане: понимание точности стихотворного перевода; преодоление противоречия исходного и целевого языков; сохранение структуры подлинника; главная цель переводчика; характер оценки перевода. Жуковский акцентирует преобразующую роль поэтической индивидуальности, определяющей принципиальную невозможность абсолютно тождественно передать стихотворное произведение на другой язык, поэтому перевод приравнивается им к творчеству оригинальному.

Жуковский выделяет факторы переводимости (если назвать это современными для нас терминами): степень переводимости разных жанров, разных оригинальных поэтов, разных произведений каждого конкретного автора, отдельных особенностей в рамках одного произведения. Он находит различия относительно возможностей точной передачи различных стихотворных жанров на другой язык. Перевод эпической поэмы (как и драматических произведений) предполагает близость к оригиналу, потому что «план» эпической поэмы принадлежит оригинальному автору.

Для перевода «Одиссеи» Жуковский прибегает к процедуре, необычной для своего времени и для практики перевода вообще. Во-первых, Жуковский разделяет буквальный и поэтический, собственно художественный смысл подлинника и находит оригинальный и вместе с тем совершенно допустимый ход, позволяющий ему преодолеть незнание древнегреческого языка: он доверяет профессору Грасгофу перевод буквального смысла в немецком эквиваленте, иронически определяя его как «немецкую галиматью»

и вместе с тем подчеркивая то главное, что дает ему такой перевод с древнегреческого на немецкий, - «порядок слов оригинала и его буквальный смысл».

Второй этап работы заключался в аналитическом сопоставлении разных значений для обнаружения русского смыслового эквивалента. Немецкий вариант своего перевода Жуковский сопоставлял с поэтическими и прозаическими не только немецкими переводами (в том числе и Фосса), но и с французским, а рождающийся вариант русского перевода с «архиглупым» русским в прозе. Одновременность мышления на разных языках становилась необходимым условием для третьего этапа работы, который, в отличие от аналитического второго, был этапом синтеза. На этом этапе рождался поэтический, собственно художественный, или «истинный» смысл в терминологии Жуковского. Этот процесс Жуковский определил как «угадывание», т.е. творческое прозрение художественного смысла оригинала. Жуковский ставит перед собой задачу сохранить в переводе («угадав») структурную модель реальности и человека, которая есть в оригинале.

Таким образом, незнание древнегреческого языка Жуковский преодолевал, отыскивая поэтический смысл оригинала с помощью многочисленных сопоставлений. Языковые дискурсы языков-посредников, каковыми здесь выступали немецкий и французский, помогали ему в этом благодаря их присутствию в творческом мышлении Жуковского. В этом отношении нет причин говорить о неадекватности перевода «Одиссеи». Представляется, что именно поэтому Жуковский считал перевод «Одиссеи» «памятником достойным отечества».

**В четвертом параграфе** первой главы «Ход работы над переводами Гомера и эстетические рефлексии Жуковского по поводу перевода отрывков из «Илиады» и «Одиссеи» восстанавливается ход работы над переводами Гомера и анализируются эстетические рефлексии Жуковского по поводу перевода отрывков из «Илиады» и «Одиссеи».

С 4 октября 1843 до 28 декабря 1844 года работа Жуковского над переводом (первые двенадцать песен) идет очень интенсивно. Затем в работе наступает длительный перерыв, который связан, на наш взгляд, не только с биографическими обстоятельствами (болезнями и невозможностью писать), но и с потребностью внутреннего духовного роста, необходимого для дальнейшей работы над переводом. Начать перевод XIII песни «Одиссеи» Жуковский смог только 1 октября 1848 года. Свидетельством появления принципиальных качественных изменений становится интенсивность работы переводчика. Уже это обстоятельство позволяет заключить, что вторая часть поэмы больше нравилась переводчику, была ближе и понятней первой.

В письмах 1840-х гг. намечаются основные аспекты размышлений Жуковского о своем труде. Жуковский дает характеристику поэтики гомеровского произведения. Анализ определений поэзии Гомера, встречающихся в письмах 1842–1844 годов, позволяет говорить о близости представлений Жуковского к гердеровской концепции первобытной, народной поэзии и непосредственном влиянии на концепцию гомеровского эпоса экспериментов Жуковского в жанре идиллии и сказки. И тот, и другой жанр связан с архетипом райской жизни. Высказывания Жуковского о сказках и о поэме Гомера типологически близки. Все это позволяет сделать вывод, что в работе над литературными сказками поэт реализует интуитивно обнаруженные им в «Одиссее» мифопоэтические формулы.

Этический потенциал идиллии («простота и непорочность») связан для Жуковского с представлением о всеобщей гармонии, средством достижения которой является нравственное совершенствование человека, однако

характер проявления идиллического в «Одиссее» до сих пор остается непроясненным. В отличие от идиллической реальности, художественная реальность «Одиссеи» насыщена проявлениями хаоса и отклонениями в жизни героев, что проявляется уже в самой фабуле поэмы (многочисленные трудности на пути Одиссея домой).

Идиллическое, а вместе с ним и утопическое в гомеровской поэме, в понимании Жуковского, заключается в гомеровском идеале дома и мирной жизни, в обретении которых и дан Одиссей, преодолевающий хаос мира своим возвращением и осуществляя тем самым его перевод из состояния хаоса в состояние космоса. С другой стороны, идиллическое у Гомера понимается Жуковским не только как определенная концепция, но и как соответствующая этой концепции художественная форма, где достигается гармония предмета изображения и языка его описания. Важнейшими эстетическими и поэтическими формулами для Жуковского становятся меланхолия и скорбь, категория чудесного, представления о типологической близости мифотворчества и творчества Гомера, утопические и идиллические черты.

**В пятом параграфе** «Меланхолия и скорбь и проблемы перевода «Одиссеи» исследуются важнейшие категории антропологии Жуковского. Меланхолия – центральное понятие в эстетике Жуковского. Оно осмысливается поэтом на протяжении всей творческой жизни, актуализируясь три раза (1808, 1833, 1846), В соответствии с этим



выявляется трансформация представлений о меланхолии в творчестве и эстетике Жуковского: от меланхолии романтической традиции как безотчетного внешнего томления, чувствительности, как особого чувства возвышенной грусти, способной спасти от ложного отношения к жизни (И.Ю. Виноградский), к меланхолии как унынию, угнетенному состоянию («черножелчье») и противопоставлению ее печали, грусти, которая в 1846 году именуется «деятельная скорбь».

Жуковский описывает особое чувство светлой грусти, примиряющей с жизнью, рождающей творческий импульс, дающей душе человека надежду на «возвращение домой». И это чувство противопоставляется унынию и мрачной разочарованности, т.е. меланхолии. Скорбь названа деятельной, т.к. научившись жить с ней, преодолевая «темное чувство своего падения», человек начинает выстраивать свою веру, как сам Жуковский, свою жизнь. С понятием скорби связана идея совершенствования, жизнестроения.

Представления Жуковского о меланхолии древних не лишено основания. Восприятие Жуковским доминанты греческого мироощущения оказывается на пересечении рецепции античности, сложившейся в эпоху Возрождения, и современных научных концепций: представление о греках-детях, радующихся жизни, с одной стороны, и утверждение глубокой, все проникающей печали (меланхолии), присутствующей в жизни греков неосознанно, как архетип, с другой.

Проблемы жизни и смерти, человеческого счастья, судьбы – центральные в эстетике гомеровского эпоса и являются важнейшими для Жуковского, но если у Гомера исследователи отмечают (в «Одиссее») начало становления этического, то Жуковский делает нравственные проблемы центральными. Путь Одиссея, его обретение дома как компенсация утраченных сил, времени (в сущности, жизни) для Жуковского результат его этических представлений. Одиссей спускается в Аид, так как ему дано увидеть иную, не внешнюю компенсацию: душа человека, а не только память о нем на земле испытывает на себе результат своих этически понятых поступков на земле.

Освоение эпического жанра в силу сложности и многогранности поставленной задачи не могло быть реализовано сразу и протекало в несколько этапов: от баллады через лиро-эпические опыты к эпической поэме.

**Вторая глава «Илиада» в художественном сознании В.А. Жуковского»** посвящена исследованию становления «античного» дискурса в художественном сознании поэта и выявлению его реализации в поэтике произведений этого периода. В соответствии с этим **в первом параграфе «Античные баллады Жуковского»** рассматриваются эстетические рефлексии поэта и поэтика баллад. Особые эпические возможности этого синтетического жанра выделяли как немецкие просветители (Эшенбург, Эйхгорн), труды которых читал и конспектировал Жуковский, так и представители романтической эстетики. В жанровой структуре баллады выделяются те элементы, которые Жуковский считал конститутивными чертами и эпопеи: временная и смысловая отдаленность, способствующая возможности введения чудесного, особенности нарратива, исключительность события и героя. Обращение к балладам – это попытка освоить универсальность мира в подвижной, емкой, синтетичной форме. «Античные» баллады поэта позволяют выявить концепцию античности у Жуковского и проследить ее эволюцию, начиная с 1809 года.

Первое обращение Жуковского к троянскому циклу мифов («Кассандра» и «Ахилл») представляют начало тематического освоения «Илиады». В примечании автора ко всей балладе «Ахилл» Жуковский объясняет

основные идеи своего произведения: выбор героя между двумя вариантами судьбы, поступок Ахилла, которым он определил свою судьбу, «мысль о близкой смерти». Объективация персонажа-характера, обогащенного психологизмом, тонкими переходами между чувствами, мыслями и настроением, почерпнутыми у лирического героя монологической лирики Жуковского, - один из путей к эпическому, явление того же плана, что и «прибавление» к лирической и авторской основе персонажа позднее в романтической поэме (Ю.В. Манн).

Нарратив баллады включает несколько частей, которые объединяет сквозной мотив судьбы как неизбежной смерти. Ахилл в балладе готов умереть, не только заплатив за смерть Патрокла, но и из-за тоски по другу, одиночества. Главное утешение Ахилла и оправдание короткой жизни в балладе Жуковского – «прекрасное «вместе».

Глубоко переживаемую Ахиллом Жуковского мысль о равенстве людей перед судьбой демонстрирует система персонажей баллады. В размышлениях Ахилла перед лицом смерти уравниваются он сам, Патрокл и даже Гектор, более того, Ахилл говорит и о схожести чувств их отцов: Пелея, Менетия и Приама, что и мотивирует в балладе человеческое отношение Ахилла к врагу, объясняет его поведение в сцене выкупа тела Гектора, которая является толчком к монологу Ахилла в балладе, рефлексия Ахилла приобретает и обратную перспективу.

Особое значение в этом контексте приобретает вопрос о соотношении представлений Жуковского об античном взгляде на судьбу с содержанием гомеровской мифологемы судьбы, которая позднее станет основой конфликта «Малой Илиады». Образ судьбы изначально амбивалентный (по происхождению хтонический), но у Гомера связан в первую очередь со смертью. Учитывая древнее происхождение мифологемы судьбы, нужно отметить ее содержательную емкость. Она связана прежде всего с представлениями о мере, доли, участи (Мойра); о жребии; о прядении, нити (сетях); о предреченном (вера в оракулы, в предсказание судьбы). Ядро

мифологемы судьбы – нечто, что предопределено. Представления о судьбе как некоей безличной силе, которой подчиняются даже боги, в том числе и верховный бог – Зевс, и представления о судьбе как продукте воли конкретного божества: Мойры, Зевса и других находятся у Гомера в равновесии.

У Жуковского в балладе «Ахилл» образ судьбы сохраняет всю объемность гомеровской мифологемы. С другой стороны, для Жуковского очень важен момент пробудившегося самосознания личности, которая пересматривает свои отношения с судьбой. В античном наследии для Жуковского становятся актуальны моменты, созвучные его мировоззрению, поэтому из всей «Илиады» он дважды обращается к кульминации решения конфликта человека с судьбой. У Жуковского на первый план выступает «лично-волюнтаристическая тенденция» (В.П. Горан) в понимании судьбы: субъектами судьбы в балладе оказываются несколько божеств: Зевс, Парка, Аполлон, глас небес. Эти образы носителей судьбы должны примирить человека с неизбежностью совершающегося. Однако в балладе уже присутствует и первичное несогласие с правом богов распоряжаться человеческой судьбой, что выражается в «безлично-фаталистических» (В.П. Горан) определениях судьбы: рок жестокий, тайный рок, судьба как нарицательное существительное оказывается своеобразным субъектом судьбы: «здесь судьба ему сулила». Судьба дана с двух точек зрения, и ее объемный образ строится в балладе на пересечении двух планов: объективно-эпического и субъективно-лирического. Больше того,

у Жуковского отмечен и взят как центральный момент рождения в гомеровском эпосе представления о судьбе как результате действий и поступков человека как субъекта судьбы.

Духовное противостояние судьбе оказалось близко Жуковскому в древнегреческом конфликте человека с судьбой. Этим объясняется особая субъектная организация баллады: в ней присутствуют два субъекта речи – повествователь и Ахилл – и три субъекта сознания – монолог Ахилла драматизирован, в нем присутствуют две точки зрения на него, его жизнь, его судьбу: личная и родовая, коллективная. Исследователи неоднократно подчеркивали элегический характер баллады «Ахилл» (И.М. Семенко, Л.И. Савельева). В балладе не просто использован элегический пейзаж, а даны три его варианта. Первый – оссианический, с элементами драматизации. Вторым можно соотнести с традиционным «идеальным ландшафтом» (Ю.В. Манн), *locus amoenus*, берущим свое начало еще в античных идиллиях, в буколиках Вергилия. Третий вариант пейзажа (кладбищенский), напротив, можно отнести к будущему. Динамика пейзажа в балладе моделирует художественное время.

Таким образом, концепция художественного времени, система персонажей, субъектная организация баллады, основной конфликт ее демонстрируют большой эпический потенциал баллады, что и проявляется в обращении к тому же отрезку «Илиады» на новом этапе творческой деятельности Жуковского в лиро-эпическом опыте 1828 года.

Во **втором параграфе** «Малая Илиада» в эволюции Жуковского и культурном контексте эпохи» рассматривается социокультурный контекст эпохи, объясняющий актуализацию античного дискурса в первой трети XVIII века, когда обращение к античной героике, и прежде всего к «Илиаде», становится необыкновенно актуальным, потому что именно она считалась образцом героического эпоса (Н.И. Гнедич, А.С. Шишков, А.Ф. Мерзляков, И.И. Мартынов, О.М. Ковалевский и др.). Этот же период – время рождения русской романтической поэмы. Лиро-эпические опыты Жуковского создавались одновременно с южными поэмами Пушкина, поэмами Козлова.

Русская романтическая поэма во второй половине 1820-х – начале 1830-х годов сложилась под влиянием южных поэм Пушкина, после их появления. Но и конфликт, и тип героя, и тип художественного повествования в 1810-х – начале 1820-х годов как в балладах, так и в лиро-эпических опытах разрабатывал Жуковский. Обсуждение всех переводов из «Илиады» оказалось в центре литературного процесса и касалось целого ряда вопросов, прямо не относящихся к поэмам Гомера, но имеющих чрезвычайно важное значение для самосознания русской культуры: содержание искусства и его функции, причины обращения к античному наследию, переводческие установки и возможности создания национально-исторического эпоса, проблемы поэтического языка и его соотношения с литературным языком, вопросы стиля, метра и многие другие. Экспериментальный, переходный характер лиро-эпических произведений отвечал запросам русского историко-литературного процесса: поиску в области эпических форм; разработке особой тематики, связанной с особенностями русской романтической поэмы; формированию адекватного романтическому содержанию поэтического языка.

К нынешнему этапу изучения Жуковского сложилось несколько подходов к интерпретации жанра отрывков в его творчестве: «цельная небольшая поэма», «монтаж» (А.Н. Егунов), «эпиллий» (Г.А. Чупина), «лиро-эпические опыты» (А.С. Янушкевич). Сам Жуковский говорит об отрывках, «вполне переведенных», но отмечает их опосредованный

характер. Это позволяет не согласиться с мыслью А.Н. Егунова о том, что отрывки Жуковского представляют сокращенную передачу «Илиады». Именно жанр «отрывка» оказывается плодотворным и актуальным для Жуковского в 1820-е годы, когда он стремился найти новые формы воплощения эпического мирозерцания.

Отрывки из «Илиады» представляют собой целостное и законченное произведение (компиляцию, отрывки, соединенные его собственными стихами), подчиненное внутренней логике. В этом отношении чрезвычайно важной для понимания общеэстетических идей Жуковского оказывается истолкование художественного своеобразия конфликта и жанра «Малой Илиады» (А.Н. Егунов), которым посвящен **третий параграф** второй главы «Проблемы конфликта и жанра «Малой Илиады» Жуковского». Жуковского интересует цельное сознание Гектора и Ахилла, но у поэта-романтика сам интерес к такому типу сознания – знак сложности, проблемности, которая ему открывается. С одной стороны, этот мир действительно гармоничен: Гектор и Ахилл до конца верны своему долгу, нравственному чувству (нет мотива утраты любви, измены, трагедии любви, нет ощущения распада, несовершенства мира – мир целостен, совершенен). Любовь, как и дружба, оказывается ярким проявлением «идеальности», гармоничности этого мира. Однако смерть разлучает и друзей, и любящих, и это вносит трагизм в жизнь героев. То, что у Гомера обладало интенцией трагического, у Жуковского становится центральным.

Жуковский не стремится дать все содержание «Илиады». Мифологический материал служит для переакцентировки, создает фундамент для осуществления авторского замысла. Если цель Гомера показать всю Троянскую войну, то для русского поэта главным оказывается духовное, нравственное содержание жизни древних греков. Это связано прежде всего с иным пониманием эпического события у Жуковского, предстающего как событие духовной жизни, что проявляется в особенностях фабульной организации (отказ от описания ссоры царей, военных сцен,

поединка Гектора и Ахилла). Если в самой «Илиаде» между прощанием Гектора и Андромахи и смертью Патрокла проходит четверо суток, насыщенных большим количеством событий, то у Жуковского прощание Гектора с Андромахой и смерть Патрокла становятся событиями одного дня, а концептуальным для понимания семантики перевода оказывается вечер этого дня (тело Патрокла приносят в ставку Ахилла). Главное в процессе перевода в связи с эстетикой «невыразимого» - прозрение души человека, раскрытие области душевных переживаний, которые невозможно передать с помощью обычных слов.

Перевод отрывков у Жуковского не эквилинеарен, он настолько «сжимает» оригинал, что переведенные отрывки в пределе приближаются к собственным стихам (в первой публикации напечатанным курсивом). За счет грамматических форм глаголов, их синтаксической роли и контекстного окружения выстраивается очень сложная модель художественного времени, позволяющая понять жанровую природу «Малой Илиады» и особенности конфликта произведения. Если в балладе «Ахилл» он исследует душевное состояние героя после поединка с Гектором, акцентируя принятие судьбы и своей участи, которая уже окончательно предрешена, то, переводя отрывки из «Илиады», Жуковский обращается к ситуации выбора. При этом ситуация выбора намеренно удваивается у каждого из героев; совет троян и предсказание коней, которые являются повторным испытанием нравственного чувства и твердости выбора героев. «Малая Илиада» заканчивается, когда выбор сделан – Жуковский не переводит самого поединка, смерти Гектора и т.д., что подтверждает



вывод о центральной проблеме произведения – проблеме выбора между жизнью и смертью. Последняя сцена – битва богов – обозначает враждебность мира (закона необходимости), заканчивается «Малая Илиада» стихами об Аиде, царстве мертвых.

Двугеройность как принцип организации системы персонажей, свойственный романтической поэме, и в переводе Жуковского выполняет те же функции, усложняя и углубляя конфликт, так же как и категория судьбы. Коренное отличие истолкования этой категории в «Малой Илиаде» заключается в том, что отношения с судьбой разворачиваются не в современном мире, где герой чувствует себя отчужденным, одиноким, противостоящим всему миру, а предстают в мире гармоничном, идеальном, каким представляется современному сознанию мир гомеровских героев. Судьба в «Малой Илиаде», как и в балладе «Ахилл», равна способности принять смерть.

В конфликте «Малой Илиады» Жуковского божественная воля не играет организующей роли, в отличие от центрального конфликта и отражающей его композиционной структуры «Илиады» Гомера. В отрывках Жуковского прежде всего срок и обстоятельства смерти человека и гибели города становятся ядром категории судьбы и определяются богом или богами или безличной судьбой. Главное – срок и обстоятельства смерти не зависят от человека, но могут быть ему сообщены, и он должен определиться именно в такой ситуации. Естественно, что это приводит к смещению в характере развития конфликта в произведении Жуковского: «Илиада» Гомера завершается божественным примирением (и таким образом снятием конфликта), тогда как в «Малой Илиаде» финал драматичен, конфликт не только не снимается, но и не разрешается. Герои оставлены в самый напряженный момент событий, однако выбор ими уже сделан, конфликт разрешен во внутреннем мире героев.

Фабульное пространство «Малой Илиады» распадается на пространство войны, где герои исполняют свой долг, находятся по необходимости, и

пространство дома, которое связано с представлением о счастье и жизни, модель пространства перевода Жуковского организована центральным конфликтом «Малой Илиады».

В **четвертом параграфе** второй главы «Метрическая организация и стиль «Малой Илиады» Жуковского» рассматриваются языковые и ритмико-интонационные особенности перевода. Гекзаметр «Малой Илиады» имеет достаточно разнообразный рисунок. Почти четвертую часть всей «Малой Илиады» (23 %) составляют стихи с заменой дактиля хореем. Наибольшее число хореев содержит первый отрывок («Прощание Гектора с Андромахой») – 33 %; затем пятый – 24 %; второй – 23 %; третий – 20 %; четвертый – 17 %. Собственные стихи Жуковского содержат хорей между первым и вторым отрывками – 25% - и между третьим и четвертым – 43 %, Хорей встречаются у Жуковского во всех четырех стопах, причем их использование очень разнообразно. Употребление хореев сочетается у Жуковского с разными вариантами цезуры.

Нарушение дактилической формы гекзаметра, как правило, связано с изменением тона повествования, драматизацией и психологизацией содержания, передачей разнообразных чувств. Таким образом, этот формальный аспект стиха семантизируется, становится содержательным (монолог Андромахи). Важную роль играют приемы интонирования, разработанные Жуковским в лирике.

В связи с особенностями эстетики и поэтики возникает необходимость анализа принципов перевода Жуковским отрывков из «Илиады», чему и посвящен **пятый параграф** второй главы, в котором характеризуются особенности работы Жуковского над стилем «Малой Илиады».

Жуковский органично вводит в ткань «Малой Илиады» понятия, принципиальные в романтической эстетике и значащие для переводчика-романтика. Например, «одинокость», «тоска», «вещное чувство», «вещная скорбь», «тайно» и другие. Поэт использует здесь свои излюбленные приемы: повторы на лексическом уровне соединяются с прямым и обратным повтором синтаксической конструкции, инверсией, хореическими стопами.

Для «Малой Илиады» характерен особый, отличный от Гомера психологизм, живой, приближенный к общечеловеческой норме, воспринимаемой современниками Жуковского. Так, у Гомера Ахиллом владеет прежде всего чувство стыда (айдос), затем уже отношение к другу, боль за него. У Жуковского чувство стыда снимается, категория мести отодвигается на второй план. Невозможность жить объясняется чувством вины, а не стыдом за снятие доспехов. Жуковский очеловечивает чувства, приближает мотивировку к современной общечеловеческой норме в ущерб колориту. Очень важна для творчества Жуковского эстетика двоимирия, устойчивый мотив «покрывала» как связующей нити здешнего и потустороннего мира, скрывающей тайны бытия. В переводе Гомера также возникает момент интуиции, иррационального прозрения, момент тайны и ее познания, что связано в «Малой Илиаде» прежде всего с мифологемой судьбы.

**В шестом параграфе** второй главы «Некоторые черты эстетики и поэтики поздних переводов Жуковского из «Илиады» анализируются изменения в переводческих принципах поэта в связи с проблемами творческой эволюции и основными тенденциями в развитии русской литературы второй половины XIX века. Жуковский стремится к эпической объемности, пытается показать своего героя через протекание в нем событий. Но Жуковский – романтик, поэтому прежде всего интересно его стремление уравновесить объективное и субъективное в своих произведениях, внутреннюю историю души и проникновение в мир народа, его мифологию. Две разнонаправленные тенденции в литературе 1830 -

1840-х годов - прозаизация и мифологизм творческого мышления – отразились и в творческих поисках Жуковского. Для проникновения в суть перевода Жуковским «Одиссеи» очень важно то, что расцвету мифологического мышления, как правило, предшествует ситуация религиозного возрождения в обществе.

Сам жанр переводов различен: «Малая Илиада» - лиро-эпическое произведение, что проявляется в отборе отрывков, композиции, концепции художественного времени, системе персонажей. «Одиссею» же и I и II песни «Илиады» отличает иное понимание эпического. Поэт хочет проникнуть в суть, мир народа, его обычаев, ища точки соприкосновения с современным миром в целостном впечатлении. Очевидна бóльшая точность перевода, начиная с гекзаметра, который в I, II песнях однообразнее, ровнее и проще, чем в «Малой Илиаде» (так, I песнь содержит только 7 из 611 стихов с заменой дактиля хореем). Переводчик уделяет особое внимание постоянным эпитетам, формулам, повторам. У Жуковского постоянные эпитеты очень точно передают тон подлинника и мало зависят теперь (по сравнению с «Малой Илиадой») от конкретной ситуации. Переводчик употребляет их и там, где в подлиннике их нет. То же можно сказать и о двойных эпитетах. Если в «Малой Илиаде» их лишь около 20-ти, то только в I песне – около 70-ти. Причем, как отмечали неоднократно исследователи, Жуковский объединяет в сложном эпитете два самостоятельных признака. Главное для Жуковского – соответствовать тону гомеровской поэмы.

В I и II песнях Жуковский строго придерживается формулы ввода речи и формулы ввода внутреннего монолога, в отличие от «Малой Илиады». В поздних отрывках из «Илиады» поэт унифицирует формулу ввода прямой речи. Работа над переводом «Одиссеи», где поэт в большинстве случаев удерживает повторы и формулы оригинала, сказалась и в работе над полным переводом «Илиады». Жуковский, в отличие от Гнедича, избегает употреблять архаическую лексику, но использует возможности синтаксического построения фразы: инверсия не как средство архаизации, а как способ расставить логические ударения.

Для Жуковского в I и II песнях «Илиады» по-прежнему важен круг лексики, значащей в романтической эстетике, дающей ему возможность раскрыть сложность внутреннего мира, глубокое единство меланхолии и скорби в душе гомеровского человека. В переводах I и II песен «Илиады» осмысление Жуковским эпоса как способа и средства выражения не только поэтического идеала, но и глубокой внутренней связи его с современной поэту жизнью соединяется со сферой чувств. Все это вместе взятое определяет особую манеру эпического перевода Жуковского, который отличает отсутствие архаизации, «филологической призмы», особый подбор слов, особая интонация и синтаксис, определенная эмоциональная направленность.

**Третья глава** «Мотивная структура «Одиссеи» в переводе В.А. Жуковского» посвящена сравнительно-типологическому анализу перевода «Одиссеи» Жуковским, выявлению особенностей эпической картины мира, созданной переводчиком за счет трансформации мотивной структуры «Одиссеи». В ней исследуется субъектная, пространственно-временная организация повествования, выделяются центральные с точки зрения гомеровской антропологии и этики проблемы и их интерпретация Жуковским, исследуются мотивы судьбы, смерти, скорби, меланхолии и выясняется характер трансформации этих мотивов в переводе. Исследование субъектного уровня, фабулы и сюжета, хронотопа и

пространственной организации, основных нравственно-этических мотивов «Одиссеи» Гомера и «перевода» этих категорий в тексте В.А. Жуковского позволяет увидеть переводческую логику последнего и его рецепцию античного эпоса.

**В первом параграфе** «Соотношение субъектного и повествовательного уровней поэмы Гомера и перевода В.А. Жуковского» интерпретируется стремление В.А. Жуковского сохранить в переводе все типологические группы субъектов речи, способы ее передачи и основные речевые жанры в их полном соответствии с оригиналом. Это свидетельствует о том, что переводчик стремится передать всю полноту нарративного дискурса гомеровской поэмы, которая в таком случае оказывается для него эстетически принципиальной. В связи с особой ролью субъектного уровня в жанровой семантике эпоса, где высказывание приравнивается к действию и выступает в роли сюжетного события, это стремление В.А. Жуковского свидетельствует о том, что он понимает – ее изменение приведет к деформации этического содержания образов и исказит не только их место в нравственной концепции поэмы, но и их этическую оценку автором.

**Во втором параграфе** третьей главы «Внутренний мир человека в поэме Гомера и в переводе В.А. Жуковского» рассматриваются эпизоды использования Гомером внешней симптоматики при передаче сильного аффекта в переводе Жуковского; анализируется характер понимания и перевода Жуковским традиционных представлений о психи-

ческих органах и божественном воздействии на них; интерпретируется преломление в переводе гомеровского изображения процесса размышления и выбора решения. В большинстве случаев у Жуковского внешняя симптоматика отходит на второй план, уступая место более глубокой психологической характеристике ситуации. Жуковский переводит описание душевного переживания из внешнего плана во внутренний.

Для гомеровской психологии характерна «объективизация души», равно как и представление о множественности «душ», психических органов, выполняющих различные функции. В «Одиссее» изображение процесса размышления уже отражает новый подход к внутреннему миру человека, требование большей самостоятельности человека, представление о большей ответственности человека за свои действия. Роль божественного аппарата в описании аффекта по сравнению с «Илиадой» уменьшается. Вместе с тем остаются архаические речевые формулы, в которых «дух» или «разум» человека воспринимаются как нечто отдельное от него и открытое для воздействия извне.

В переводе Жуковский в целом сохраняет представление о множественности психических органов подлинника, но смещает их функции, оставляя при этом объективизацию души подлинника. Описание процесса размышления также отражает в «Одиссее» представления о большей самостоятельности человека. Таким образом, различия в изображении внутреннего мира человека определяют необходимость исследования трансформации системы мотивов поэмы.

**В третьем параграфе** «Трансформация мотивов эпического вступления оригинала в переводе В.А. Жуковского» показано, что В.А. Жуковский нашел возможность проявления своей «авторской активности» (М.М. Бахтин) прежде всего в ритмико-интонационной структуре эпоса, в том, что определяется как сфера стиля. На наш взгляд, именно здесь лежит возможность «смещения общей перспективы» (И.М. Семенко) мотивной структуры «Одиссеи». В прооймионе возникает основная группа мотивов

(мотивный комплекс), характеризующих путешествие Одиссея и его внутреннее состояние, которые в дискурсе поэмы получают свое дальнейшее развитие. Первую группу образуют хронотопические мотивы странствия, возвращения, отчизны, дома, испытания, спасения. Вторую – этико-философские мотивы жизни и смерти, несчастья, безумства (или «преступностей»), судьбы. Уже во вступлении в переводе Жуковского возникают некоторые семантические сдвиги, которые имеют отношение ко всей мотивной структуре «Одиссеи», становится очевидным усложнение всего мотивного комплекса перевода в сравнении с текстом оригинала. Трансформации подвергаются как хронотопические, так и этико-философские мотивы. Анализ характера этой трансформации позволяет обнаружить основной принцип организации системы персонажей, которому следует Жуковский: усиление противопоставления героев, совершающих безумства, нарушающих нравственную норму, и героев, следующих ей.

**В четвертом параграфе** «Художественное пространство поэмы, хронотоп и основные пространственные образы» выявляется, что Жуковский сохраняет событийный ряд гомеровской поэмы, но, несмотря на безусловную важность для него сути эпического события, трансформирует сюжет приращением дополнительного смысла таким образом, что делает событие эпическое одновременно и этико-философским. В переводе Жуковского дополнительными смыслами «обрастает» не столько фабульный уровень эпической поэмы, сколько сюжетный, поэтому и странствия Одиссея эстетически значимы для Жуковского-переводчика прежде всего в духовно-нравственном аспекте.



Жуковский не нарушает пространственного целого поэмы, путь Одиссея в переводе совпадает с подлинником, что позволяет говорить о том, что семантика этого пути была понятна Жуковскому и концептуально разделялась им. Путь Одиссея пролегает по двум из трех пространственных сфер, иерархически организованных таким образом, что возвращение к естественному для человека топосу (дом, отчизна) оказывается невозможным без пересечения границ иных пространственных миров, которые связаны с идеей тотального, а не локального испытания героя в пространстве человеческого существования. Путешествие по этим мирам выступает условием возвращения Одиссея, поэтому в общей пространственной модели поэмы они являются топосами более высокого порядка (мифологическими), испытывающими истинность желания героя вернуться. Вместе с тем в системе целеполаганий Одиссея самым высоким в иерархии ценностей оказывается пространство родного дома, топос оседлости является организующим в пространственно-временном целом поэмы.

Главное для Жуковского в первой части – цель пути – возвращение домой, испытания в «чужом» мире ради того, чтобы достичь «своего». «Пороговой» точкой между началом и концом фабульного пути Одиссея становится земля феаков. Особая роль этого пространства подчеркивается и тем, что именно в нем сюжетно разворачивается рассказ Одиссея об испытаниях в иномирии.

Структурным принципом организации сюжетного движения Одиссея от Трои к дому становится путешествие героя по пространствам, отличающимся по степени отклонения от норм человеческого существования. Логика пути Одиссея не линейна. Переход через пространственную границу из топоса низшего уровня в топос более высокого уровня возможен только тогда, когда герои поэмы соответствуют авторским представлениям о человеке. Таким образом, испытание человеческого в человеке, постоянное подтверждение самоидентификации «я – человек» и составляет семантическую ось поэмы,

которая соединяет все пространства в единое художественное целое. Не само путешествие как таковое в своей внешней занимательности, а характер поведения человека, его соответствие авторскому идеалу о человеке то удаляет, то приближает к дому, определяя «волновой» принцип пространственного движения Одиссея и его спутников.

Во второй части движение Одиссея центростремительно – от края (берега Итаки) к центру (дому) – и связано с функцией узнавания (Телемах, собака, Еврикляя, верные слуги, Пенелопа, Лаэрт). Изменение внешности и социального статуса необходимо для возвращения своего пространства и утраченного за время отсутствия прежнего положения, приобретающих в этом новом контексте значение онтологических ценностей.

Таким образом, характеристики хронотопа пути Одиссея различны в этих двух частях перевода. Жуковский реализует два варианта испытаний героя, что отчасти отвечает мифопоэтической модели мира, в которой выделяются два варианта пути героя: путь к «чужой» периферии и путь к сакральному центру. Пространство Итаки признается онтологически равноправным всему прежде описанному пространственному миру поэмы. Наведение порядка, возвращение к прежнему ходу вещей должно подтвердить не только социальное право Одиссея как прежнего царя Итаки, но и нравственный характер его притязаний, его нравственное право на возвращение прежде принадлежащего ему мира.

В **пятом параграфе** третьей главы «Мотив странствия» исследуется организующая роль этого мотива в художественном пространстве «Одиссеи» Гомера. В русской

культуре образ Одиссея переосмысливается с позиций духовного странничества. Перевод «Одиссеи» Жуковского стоял если не у истоков формирования этого концепта, то являлся непосредственным откликом на начало его формирования. Тема странствия – главная для поэта в гомеровской поэме – связана с идеей жизнестроения, центральной в творчестве Жуковского, поэтому странствие Одиссея для Жуковского одухотворено, а момент игры, любопытства, познания внешнего отходят на второй план или даже исчезают. При переводе актуализируется прежде всего возвращение в отчизну как цель странствия (понимаемого как странствие поневоле), а также путешествие-испытание.

В шестом параграфе «Мотив скорби» устанавливается, что Жуковского интересует духовная и душевная жизнь человека в «Одиссее». Именно в связи с этим возникают размышления поэта о меланхолии и скорби. Понятие «меланхолия» имеет прямое отношение к антропологии Жуковского, к его представлениям о сути жизни, ее смысле, о значении смерти в обратной перспективе для жизни человека. Главная суть жизни древних греков, по его мнению, в высшей и единственной ценности земной жизни и в переживании ее предстоящей утраты, отражающемся на том, как жил гомеровский человек. Скорбь для Жуковского в период перевода «Одиссеи» является важнейшим понятием, характеризующим внутреннюю жизнь души. Это понятие связано с идеей жизнестроения, создания себя, своей души. Этическое действие скорби Жуковский напрямую связывает с «силой внутренней жизни души».

Все это имеет непосредственное отношение к Одиссею, стойко преодолевающему все превратности в стремлении достичь высшей цели – дома, к Пенелопе и Телемаху, так же переносящим несчастья и верным этической норме. Печаль, скорбь, которым они преданы, не приводят к отчаянию, выражаясь словами Жуковского, «не расслабляют душу», а, напротив, позволяют в любой ситуации оказаться достойным, подвергнувшись многим испытаниям, выдержать их. У Жуковского эта ситуация носит универсальный этический и философский характер.

Тем ценнее оказывается для него идея испытания в «Одиссее» Гомера, что человек в древнем мире, не имея утешения в христианстве и убеждаясь из всего своего смертного опыта в неверности и изменчивости всех земных благ, находит в себе силы достойно пройти эти испытания благодаря неясному для язычника чувству скорби. Поэтому в переводе «Одиссеи» Гомер у Жуковского «проговаривается» не только в отношении меланхолии, но и в отношении скорби. Мотив скорби оказывается сюжетно связан, во-первых, с мотивом испытания, а во-вторых, с мотивами утраты, смерти. В **седьмом параграфе** «Мотив смерти» выявляется, что понимание смерти оказывается важнейшим в истолковании Жуковским гомеровского человека. Представление об уникальности жизненного пути человека хотя и детерминируется разными причинами, присутствует и в сознании Гомера, и в сознании Жуковского. Исследование мотива смерти в «Одиссее» Жуковского осложняется тем, что он неизбежно переплетается с другими философско-этическими и фабульными мотивами, что приводит к необходимости истолкования всех аспектов единой системы представлений о смерти.

В поэме мотив смерти оказывается существенной составляющей гомеровских представлений о судьбе человека. Здесь возможны два варианта: смерть вопреки судьбе и смерть как конец жизненного пути человека, обстоятельства и время которой определены еще при рождении. Близость понятий «смерть» и «судьба» у Гомера воспринимается и Жуковским-переводчиком.

Смерть индивида как реализация жизненной программы в поэме Гомера нуждается в легитимности, которую дает родовое признание. Обстоятельства смерти как итога жизненного пути становятся индикатором достоинства и благополучности самого этого пути. Основные элементы, необходимые для этого, – слава, память, погребение. У Жуковского невосполнимость утраты «земных благ» рождает неосознанно присущую жизни древних меланхолию, что усиливает драматический модус перевода и заставляет его персонажей с большей обостренностью желать после смерти родового признания и отмеченности, с большей трагичностью воспринимать обстоятельства смерти, в которых отсутствует какой-либо из этих элементов.

Таким образом, можно говорить о типологической близости отношения к смерти в гомеровской поэме и в переводе Жуковского. И в первом, и во втором случаях смерть преодолевается, в ней нет трагизма, но характер преодоления соответствует уровню понимания смерти, рожденному той или иной эпохой. Если для гомеровского человека она преодолевается торжеством жизни, ее течением, жизнью рода и его памятью о герое, то у Жуковского – верой в бессмертие души и восприятием смерти не как конца, а, напротив, практически как начала подлинной жизни души.

**В восьмом параграфе** третьей главы исследуется принципиальный для Гомера и для Жуковского мотив судьбы. Он связан с определением пределов судьбы как взаимоналожения интенции богов и интенции людей. В этом отношении важен вопрос об этичности или неэтичности судьбы у Жуковского и у Гомера. Во втором случае судьба выступает надличностной силой, имеющей статус закона и реализующейся, несмотря на любые (этические или нет) поступки человека. В первом случае судьба выступает инвариантом этического поведения человека.

Основные тенденции при передаче мотива судьбы Жуковским – это акцентирование, с одной стороны, судьбы как безличного закона, с другой – связи концепта судьбы с представлением о должном, справедливом.

Там, где мы имеем дело с достаточно разработанными представлениями о судьбе в гомеровских поэмах, Жуковский трансформирует текст, добиваясь акцентирования мотива судьбы. Жуковский делает власть судьбы отличительным признаком человека, его постоянной характеристикой, эпитетом. В переводе Жуковского люди противопоставляются богам на основе не только подверженности смерти, но и подвластности року. Очевидно стремление Жуковского подчеркнуть, усилить надличностный характер судьбы в «Одиссее», который в гомеровских представлениях о судьбе итак доминирует.

Однако в «Одиссее» Гомера заявляется возможность совершения человеком чего-либо «сверх судьбы», возможность свободного выбора и даже своеволия. В таком случае устанавливается определенная связь между человеческим поведением и сроком его смерти. Мотив смерти как расплаты демонстрирует меньшую детерминированность поведения человека от предрешений судьбы у Гомера, которая еще более редуцируется при переводе. Такой аспект в понимании смерти позволяет переводчику, существенно не меняя оригинала, переставить акценты, усилив тем самым этическую направленность поэмы, сделать ситуацию этически проблемной для современного сознания, не лишив ее при этом этики, присущей эпосе. В тех случаях, когда срок жизни человека определяется такой архаической категорией, как гнев богов за оскорбления, нанесенные им лично, переводчик делает акцент на поведении героя, объясняя гнев бога иначе, чем у Гомера, этически. В тех пассажах «Одиссеи», которые

бесспорно содержат этические размышления героев, переводчик последовательно проводит идею кары богов. По Жуковскому, боги непосредственно следят за соблюдением людьми справедливости.

В **девятом параграфе** «Элементы эпического стиля гомеровской поэмы в переводе Жуковского» отмечается, что, в отличие от опыта 1828 года, в период перевода «Одиссеи» Жуковский внимательно относится к элементам эпического стиля, генетически восходящим к устным эпическим сказаниям: формулам, повторам, рамочной композиции, сравнениям, традиционным эпитетам и т.д. Немаловажную роль в этом отношении сыграл немецкий подстрочник, где Грасгоф указывал повторяющиеся стихи. Жуковский осознает формульность стиля Гомера, о чем свидетельствует точная передача многих формул, для чего переводчик создает собственные.

Наиболее очевидно стремление Жуковского воспользоваться одинаковыми стихами при передаче формул, занимающих несколько стихов. Это стихи, описывающие повторяющиеся ситуации: приготовления к угощению, ужин, вопросы, обращенные к незнакомцу, приготовление ко сну, пробуждение, отплытие в плаванье и т.д. Элементом традиционного эпического стиля является у Гомера и сам размер – гекзаметр – со всем его разнообразием. Жуковский, напротив, делает гекзаметр перевода «Одиссеи» однообразным, у него почти не встречается замены дактиля хореем (1 %). Это делает русский гекзаметр более плавным, спокойным и отчасти торжественным. Именно таким был греческий гекзаметр, так как замена дактиля спондеем не вызывала перебивки ритма. Кроме того, Жуковский добивается особой повествовательности, близости к прозаическому рассказу широким использованием enjambement (переноса), который у Гомера встречается реже, чем в переводе Жуковского.

В заключении подводятся основные итоги работы. К числу главных можно отнести выявления и исследования системности в освоении Жуковским античного наследия Гомера в связи с реализацией эпических

интенций его художественного мышления. Намечаются основные перспективы исследования поставленной проблемы.

### **Список основных публикаций**

1. Важнейшие принципы перевода В.А. Жуковским отрывков из «Илиады» Гомера // Сборник студенческих и аспирантских работ. Томск, 1996. Вып. 1. С. 5-7.
2. Некоторые проблемы конфликта и жанра «Малой Илиады» В.А. Жуковского // Проблемы литературных жанров. Материалы VIII научной межвузовской конференции 17-19 окт. 1995 г. Ч. I. Томск: Изд. Томского университета, 1996. С. 42-44.
3. «Одиссея» Жуковского в современной ему критике // *Juvenilia*: Сборник студенческих и аспирантских работ. Вып.3. Томск, 1999. С. 58-61.
4. Эпическое, утопическое и идиллическое в художественном сознании В.А. Жуковского (к проблеме перевода «Одиссеи») // *Juvenilia*: Сборник студенческих и аспирантских работ. Вып.4. Томск, 1999. С. 44-46.
5. Хронотоп пути в переводе «Одиссеи» Жуковским // Труды региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Сибирская школа молодого ученого» 21-23 дек. 1998г. Томск, 1999. Т III. С. 83-84.
6. Меланхолия и скорбь и проблемы перевода «Одиссеи» (к вопросу о мифопоэтических основах мышления В.А.Жуковского) // *Филологические исследования: Сборник статей молодых ученых*. Томск, 2000. С. 268-273.



7. Мотив странствия в переводе «Одиссеи» В.А. Жуковским // Проблемы литературных жанров. Материалы IX международной научной конференции: В 2 ч. Томск, 1999. Ч. 1. С. 119-125.

8. Эпическая поэма в жанровом мышлении В.А. Жуковского // *Juvenilia*: Сб. студ. и аспирант, работ. Вып. 5. Томск, 2000. С. 126-129.

9. Мотив скорби в эстетике В.А. Жуковского (к переводу «Одиссеи») // Коммуникативные аспекты языка и культуры. Сб. науч. Статей и тезисов I -ой Межвузовской науч.-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых 28-29 марта 2001 г. Томск, 2001. С. 156-158.

10. Категория эпического в концепции В.А. Жуковского // Актуальные проблемы литературоведения и журналистики. Материалы региональной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики» (24 марта 2000 года). Томск: Издание ТГУ, 2001. С. 15-18.

11. Категория смерти в картине мира Гомера и В.А. Жуковского (на материале анализа перевода Жуковским «Одиссеи») // Картина мира: язык, философия, наука. Доклады участников всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых (1-3 ноября 2001 года). Томск: Издание ТГУ, 2001. С. 135-136.

12. Мотивная структура «Одиссеи» в переводе В.А. Жуковского (к постановке проблемы) // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы юбилейных конференций, посвященных 100-летию Томского государственного педагогического университета и 70-летию филологического факультета Томского государственного педагогического университета (2-3 ноября 2000 г.) / Под ред. Т.Г. Уразаевой, В.Е. Головчинер, Е.Н. Ковалевской. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2001. С. 12-17.

13. Баллада «Ахилл» как первый опыт обращения В.А. Жуковского к гомеровским произведениям // Классическая филология в Сибири:

материалы регионального научно-методического совета по классической филологии. 8-11 июня 2001 года. Томск, 2002. С. 57-67.

14. Категория смерти у В.А. Жуковского (на материале перевода «Одиссеи» Гомера) // Материалы всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: Язык, философия, наука» (1-3 нояб. 2001 г.). Томск, (в печати).

15. Мотив судьбы в переводе «Одиссеи» Жуковским // Материалы X Международной научной конференции «Проблемы литературных жанров», (в печати).

16. Поэтика художественного пространства «Одиссеи» Гомера в переводе В.А. Жуковского // *Juvenilia*: Сб. студ. и аспирант, работ. Томск, 2002. (в печати).