

С.И. ХРАМОВА
(Киев)

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ В КРИТИКЕ В.А. ЖУКОВСКОГО

С именем Василия Андреевича Жуковского связаны не только процессы становления русской романтической поэзии и прозы, но и эстетики, науки о литературе, критики, в том числе и театральной.

Жуковского отличал постоянный и глубокий интерес к театру, что нашло отражение в его дневниках, письмах, комментариях к работам известных теоретиков, посвященных проблемам драматургии, в его собственных статьях и рецензиях, в переводах драматических произведений и попытках создания оригинальных пьес.

Увлечение театром началось еще в детстве, в первой половине 1790-х годов, тогда же он сочиняет трагедию «Камилл, или Освобожденный Рим», переделывает в драму «Госпожа де ла Тур» роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния», задумывает драму об Обероне. В 1801 г. Жуковский переводит комедию А. Коцебу «Ложный стыд», работает над другими текстами. Интересы Жуковского – переводчика драматургии – на протяжении всей его творческой деятельности были разнохарактерны: Скриб и Мольер, Уланд и Вернер, Шиллер, Корнель и Лагарп. Он делал правку в трагедии В.А. Озерова «Димитрий Донской», редактировал трагедии Е.Ф. Розена и участвовал в создании либретто оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). Собственные его драматургические опыты и замыслы, их место в его творческой эволюции обстоятельно и глубоко проанализированы в статьях и монографиях О.Б. Лебедевой [1].

Жуковский был театральным завсегдатаем; и в России, и путешествуя за границей, он старался получить как можно более полное представление о театрах, следил за новинками, регулярно посещал немецкие и французские спектакли, знакомился с драматургами. Ему важно было понять ход развития отечественной и европейской драматургии, определить эстетические законы, которым подчиняется структура пьесы. Самобытность театра, по его глубокому убеждению, зависит от того, насколько верно отражает он исторические

реалии и национальные характеры: «[...] никакая пьеса театральная не должна быть противна нравам, обычаям своего времени» [2]. Его театральные впечатления, осмысление эстетики драмы, природы театрального искусства, замечания об итальянской опере, французской комедии, актерской игре, размышления о сущности вдохновения, о трагедии рока не утратили своего значения.

В сложившейся у Жуковского концепции драмы на первом плане стоит проблема актера. Как известно, хороший актер может «спасти» даже откровенно слабую пьесу, плохой – загубит любой шедевр. Жуковский понимал, сколь велика мера автономности актера, и потому большое внимание уделял в своих статьях, рецензиях и дневниковых записях проблеме создаваемого исполнителем сценического образа.

Цикл из пяти театральных рецензий, объединенных общим заглавием «Московские записки» (1809) [4], посвящен гастроллям в России знаменитых французских актеров Жорж (Маргерит-Жозефин Веймар), Фрожера и танцовщика Луи Дюпора [5]. Анализируя мастерство Жорж, восхищавшей Европу своим трагическим талантом (статьи «Девушка Жорж в Расиновой «Федре», «Девушка Жорж в «Дидоне» Лэфрана де Помпиньяна» и «Девушка Жорж в Вольтеровой «Семирамиде»), Жуковский размышляет о соотношении характеров, выписанных драматургами в пьесах, и образов, созданных актрисой на сцене, воссоздавая процесс реализации сложного характера в актерской игре. Он пишет о выражении глаз Жорж, о ее голосе, мимике и пластике, о том, как всё это создает характер той или иной героини, как актриса строит образ. Критик рассматривает характер не только как психологическую данность, но и как психологическое развитие. Для того чтобы получить наиболее полное и объективное впечатление от игры французской знаменитости, Жуковский посещает несколько представлений одной и той же пьесы, обращает внимание на малейшие перемены в роли, отмечает едва заметные различия интонаций, и это позволило ему сформулировать свой взгляд на принципы актерского творчества. Психологическая достоверность, богатство нюансов и эмоциональных переходов, лирическое одушевление, напряженность чувств, индивидуализация страсти – вот что ценит в актере первый русский романтик.

Начиная с 1807 г. Жуковский, стремясь определить собственную творческую позицию, целенаправленно осмысливает произведения западноевропейской эстетики и критики, в том числе и обстоятельный труд И.-Я. Энгеля «Ideen zu einer Mimik». «Мимика», как сокращенно называл его Жуковский, была своеобразной театральной энциклопедией; она включала вопросы соотношения драмы, лирики и эпоса, здесь рассказывалось о специфике театрального действия, о законах, тайнах и нюансах актерской игры, о способах передачи психологических состояний героев пьес. Характеризуя различные выражения лица, жесты и положение тела, передающие те или иные чувства, автор проиллюстрировал их в 59 таблицах-рисунках. В книге Энгеля Жуковского, как свидетельствуют его пометы на полях (а их, по подсчетам А.С. Янушкевича, около двухсот плюс исписанные комментариями прилежного читателя форзацы и обложки), чрезвычайно интересовал анализ отдельных сцен и эпизодов из трагедий Шекспира, Корнеля, Расина, драм Лессинга. Внимание Жуковского приковано к механизму развития страстей, к конкретным проявлениям сложности и глубины характеров, к взаимосвязи чувств и психологическим нюансам их переходов. И закономерно, что эти свои знания критик использовал в анализе спектаклей французской труппы.

Тот или иной спектакль как художественную целостность Жуковский не комментировал; касаясь выбора костюмов или отдельных элементов декораций, он рассматривал их только с точки зрения соответствия или несоответствия эмоциональной атмосфере, которую создают на сцене артисты, например, в «Семирамиде».

Красной нитью проходит в «Московских записках» тема внутреннего, духовного соответствия актера тем ролям, которые он играет. По природе своего таланта Жорж была актрисой героического плана, и поэтому, пишет Жуковский, «*нежность* выражает она не так счастливо, как *сильную горесть и негодование*. Натура создала ее для характеров важных, гордых, великих; [...] она царица наружности, движениями, станом, лицом; но она гораздо меньше имеет способности для характеров нежных. В голосе ее, звонком и чистом, нет довольно мягкости, нет звуков, трогających душу...» (курсив Жуковского) [с. 247]. Этим и объясняется художественная неравноценность созданных ею образов, и «в роли прекрасной поселянки

Катерины» из одноименного водевиля французской актрисы и писательницы Ж. Кондейль девица Жорж «была несколько Меропою», то есть напоминала героиню вольтеровской трагедии.

В роли Федры, где особенно важна, по мнению критика, лирическая стихия, Жорж показала ему несколько неубедительной, и причину того он видит во внутренней холодности актрисы, к тому же больше, чем о психологической силе образа, заботящейся в этом спектакле «о своей наружности; например, в самых сильных местах не забывает она поправлять свое покрывало, волосы, порфиру; также заметно иногда, что она хочет пленять глаза живописным своим положением» [с. 240].

Жуковский стремился быть предельно объективным и доброжелательно комментировал удачные фрагменты спектакля, обращая внимание на тончайшие нюансы: «Зато девица Жорж торжествует в тех сценах, которые требуют величия и силы; в внезапных переходах от одного чувства в другое противное, например, из спокойствия в ужас, от радости к сильной печали. Игрою лица трогает она гораздо более, нежели голосом и движениями; глаза ее прелестны, когда они или вдруг воспламеняются ярким огнем сильного чувства, или наполняются мало-помалу тем легким, почти невидимым пламенем, которое против воли изменяет глубокому чувству сердца» [с. 248].

Наиболее убедительной была французская актриса в спектакле по пьесе Вольтера; она «торжествует в «Семирамиде»: природа одарила ее тем величием, которым воображение наше украшает славную царицу Вавилона. [...] Вообще [...] игра девицы Жорж от начала до конца, кроме некоторых весьма немногих мест, отвечала тому великому характеру, который изобразил нам стихотворец» [с. 252-253].

Разговор о достижениях и просчетах в игре Жорж закономерно порождает необходимость дать оценку первооснове спектаклей, в которых она занята, – пьесам Расина, Вольтера и Лэфрана де Помпийяна.

Расиновская «Федра» проанализирована Жуковским достаточно подробно, особенно характер главной героини, сложность душевной жизни, эмоциональную подвижность, ранимость которой, непрерывную смену её чувств и непоследовательность поступков он трактует с романтических позиций, по-своему как бы осовременивая Расина.

«Дидона», по мнению критика, несовершенна в ряде аспектов, и прежде всего здесь нарушена достоверность в изображении чувств. Главная героиня пьесы не могла любить такого Энея, каким его написал де Помпийян, – человека ординарного, «любовника без любви, героя без сильной привязанности к славе» [с. 243]. Таким образом, страсть к нему Дидоны лишена психологического основания. «Помпийян [...] имел перед глазами четвертую книгу «Энеиды», – пишет Жуковский, – но характер Энея надобно было *сотворить*, а это превосходило его талант, и он из трагического происхождения сделал весьма холодную трагедию» (курсив Жуковского) [с. 244].

Драматургию Вольтера Жуковский ценил наиболее высоко. Основное достоинство его театра он видел в силе эмоционального воздействия трагедий, в экспрессивности образов и богатстве психологических мотивировок, а принцип сопереживания был особенно близок критику в период становления его романтической эстетики. В третьей рецензии цикла «Московские записки» Жуковский дает краткую сравнительную характеристику тех впечатлений, которые получает зритель на спектаклях по пьесам Корнеля, Расина и Вольтера (оценивая Расина и Корнеля, критик в определенной степени отталкивался от тезисов Ж.-Ф. Лагарпа – см. «Конспект по истории литературы и критики» Жуковского, раздел «Драма»): «Корнель удивляет высокостию мыслей и чувств; но удивление, действуя на один только рассудок, именно потому не может оставить глубокого следа на сердце: его продолжительность утомляет. Расин трогает до глубины души; но он *постепенно* приводит нас к сильному чувству; он наполняет им *всю* душу, следовательно, действует медленнее; оно глубокое, полное, а потому и не разительное. Вольтер, напротив, достигает до сердца с помощью воображения [...] Из трагедий Расиновых выходишь с живейшею чувствительностию, в расположении меланхолическом; после трагедий Вольтеровых сердце поражено и воображение пылает» (курсив Жуковского) [с. 250].

Искусство знаменитой французской актрисы в восприятии русских ценителей театра приобретало широкий эстетический смысл, а ее гастроли вызвали оживленную полемику. Сравнивая мастерство «девицы Жорж» и русской актрисы Екатерины Семеновой, критики и рецензенты – Н.И. Гнедич, А.А. Шаховской, А.Е. Измайлов и другие – отмечали в игре француженки изысканную холодность; Жорж

была равнодушна к своим героиням, она *изображала* их страдания и радости, а не переживала их, оставаясь даже в самых патетических сценах удивительно хладнокровной. Русские театралы противопоставляли вдохновенную строгость трактовок Семеновой, ее глубоко эмоциональную, насыщенную сопереживанием игру – холодной застылости роли у Жорж, делавшей акцент на внешних приемах игры и откровенно пренебрегавшей принципом ансамблевости в спектакле. Не удивительно, что С.Т. Аксаков, вспоминая гораздо позже свои юношеские впечатления от игры Жорж, писал, что она «не обращала ни малейшего впечатления на мысль автора, на общий лад (ensemble) пьес и на тон реплики лица, ведущего с ней сцену; одним словом, она была одна на сцене, другие лица для нее не существовали» [6]. Кстати сказать, Жуковский тоже констатировал, что в одной из сцен зрители «видели не Дидону, а девицу Жорж, которая читала выученное наизусть, без всякого отношения к тому, что сказано было за минуту Ярбом» [с.244].

Не вступая в открытый диалог с другими рецензентами, Жуковский тем не менее подчеркнул, что манера декламации Жорж соответствует стилю именно французской классицистической трагедии. Он сочетает анализ игры прославленной актрисы с теоретическим осмыслением фактов искусства, что было важно для изложения его собственного понимания драматургических принципов и вопросов сценического мастерства.

Классицизм уже уходил из литературы, начинал он уходить и с театральной сцены; соответствующая ему манера актерской игры не представлялась теперь безукоризненной, и русская критика вырабатывала новые критерии для оценки театрального искусства, что и запечатлено в рецензиях 1809 года. Жуковский, Гнедич, Шаховской, Измайлов пытались создать своего рода эстетический свод принципов актерского мастерства, осмыслить и теоретически определить новые тенденции драмы как рода литературы и в соответствии с этим новое в искусстве театрального актера. Показательно, что А. С. Пушкин, размышляя над этими же проблемами, опирался на суждения Жуковского и Гнедича.

В «Московских записках» Жуковский показал себя тонким и проницательным критиком, его статьи сразу же получили высокую оценку («Никогда еще на русском такой умной и тонкой критики не

было, как критика Жуковского», – писал в 1809 г. А. И. Тургенев), а со временем их стали рассматривать как эталон театральной рецензии и своеобразный манифест эмоционального психологического искусства [7]. Несомненно, театральные разборы Жуковского демонстрируют механизм углубленного психологического анализа и выявляют природу воздействия и драматургического текста, и спектакля на читателя и зрителя.

В 1810 г. Жуковский печатает рецензию «Радамист и Зенобия»; это отзыв на перевод с французского трагедии Проспера Жюлио де Кребийона, сделанный С.И. Висковатовым. Перевод получил негативную оценку критика (как и многих других современников) потому, что Висковатову не удалось передать психологическую глубину характеров героев пьесы. Жуковский цитирует отдельные сцены французского оригинала и русский текст и, чтобы наглядно показать промахи переводчика, дает свой подстрочный перевод и сравнивает со стихами Висковатова, у которого нет чувства разницы в выражениях «оставить жизнь» и «продлить жизнь» и который заставляет героев произносить явную «бессмыслицу: Преступник я любви, злодей *моей* породы; / Убийца – хищник я – страшилище *природы!*». Жуковский – поэт и критик – не мог не обратить внимание и на другие погрешности, например, «убогое словцо *зреть* [...] совсем не может быть рифмою к *смерть*» (курсив Жуковского).

Вывод Жуковского однозначен: «[...] переводчик не весьма силен в живописи стихотворной», «совсем не вошел в характер своего героя и [...] не исполнил одного из главных условий переводчика-трагика», то есть не нашел соответствующих средств выражения, чтобы воссоздать психологическую глубину истинно трагических характеров [с.260-263]. Критик подошел к анализу перевода классицистической пьесы не только с точки зрения соответствия тексту оригинала, но и с позиций новых требований к искусству, с позиций формирующейся романтической эстетики.

«Электра и Орест», трагедия А. Н. Грузинцева, тоже вызывает обоснованное неприятие Жуковского (см. одноименную рецензию 1811 г.). Критика возмутило не только художественное несовершенство пьесы, но и более чем вольное обращение с текстом вольтеровской трагедии «Орест», послужившей источником для подражания.

В начале статьи Жуковский дает пространную цитату из хвалебного отзыва о трагедии ее издателя, с тем чтобы иронично развенчать эти панегирики по всем основным их тезисам. Пьеса Грузинцева не является «первой совершенно греческой трагедией, появившейся на российском театре», потому что уже были написаны трагедии В.А. Озерова «Эдип в Афинах» и «Поликсена». «Электру и Ореста» нельзя назвать превосходной пьесой, так как автор беззастенчиво «следовал Вольтеру, из которого переводил целые явления», иначе говоря, попросту занимался плагиатом. Там, где Грузинцеву удается быть оригинальным, его удача не может быть названа счастливою. «Поневоле вспомнишь слова Пирра: еще одна победа, и я погиб!» – иронически замечает Жуковский. Критик активно использует методику комментированного чтения, и вся рецензия, по сути, представляет собой сравнение трагедии Вольтера и слабой пьесы Грузинцева с точки зрения мастерства раскрытия психологии героев.

Еще один, думается, немаловажный аспект рецензии: Жуковский поднимает вопрос о недопустимости комплиментарной критики: «дружба, и самая нежная, никогда не избавляет нас от справедливости и беспристрастия», – пишет он [с.265] и показывает, что издатель трагедии (имя его до сих пор не установлено однозначно), очевидно, близкий друг автора, не был ни беспристрастным, ни справедливым, а напротив, еще и показал себя человеком, искажающим или не знающим реальные факты истории европейской драматургии.

Язвительное замечание критика венчает рецензию: «А.Н. Грузинцев, без сомнения, имеет право называть себя творцом: портить старое, превосходное не есть ли творить новое дурное?» [с.272].

В 1811 г. Жуковский опубликовал в «Вестнике Европы» свой перевод «Рассуждения о трагедии» Д. Юма, ставший закономерным итогом его размышлений о жанре трагедии и эмоциональном воздействии ее на душу зрителя, что интересует русского поэта-романтика и критика больше, чем внутреннее драматическое действие. Именно поэтому в переводе слово «ум» (в оригинале эссе Юма) Жуковский заменяет, как правило, словами «душа» и «сердце», тем самым подчеркивая ведущую роль эмоции в восприятии трагедии (на эти особенности перевода указывают авторы примечаний в кн.: [2, с. 400]); в целом же перевод отличается полнотой и точностью

[8], и это свидетельствует о положительном восприятии Жуковским главных идей Юма, изложенных в эссе.

Психологический аспект в осмыслении Жуковским восприятия драматических произведений явствует из следующего фрагмента: «Кто хочет занять меня описанием происшествий, тот должен сначала возбудить во мне любопытство и нетерпение и потом уже привести меня к развязке. Такую хитрость употребляет Яго в известной сцене с Отеллом; зритель чувствует, что ревность Мавра усиливается от нетерпения, и сия последняя страсть в этой сцене совершенно превращается из второстепенной в главную.

Препятствия усиливают страсти; пробудив наше внимание, подстрекая наши деятельные силы, они производят в нас новые чувства, которые служат пищею главному» [с. 276].

Рассуждая о природе эстетического воздействия трагедии, о восприятии ее зрителями, Жуковский, вслед за Ж.-Ж. Руссо и Д. Юмом, настаивал на принципиальной важности условности в этом жанре драматургии: «Если бы эти несчастья, изображенные в спектакле, были не химерические, то мы бы не ограничились одними слезами, или, по крайней мере не захотели их видеть, потому что тогда бы не нашли удовольствия в слезах своих» (курсив Жуковского) [9]. Таким образом полная мера наслаждения читателей и зрителей трагедии обеспечена именно творческим вымыслом драматурга и сценической условностью спектакля, что адекватно воспринимается ими.

Жуковского привлекает и механизм развития страстей в трагедии, конкретные проявления сложных характеров. В его знаменитом «Конспекте по истории литературы и критики», над которым он работал несколько лет (1807-1811 гг.), в разделе «Драма», тесно связанном с его театральными статьями и рецензиями, есть фрагмент, озаглавленный «О характерах сумасшедших в трагедии». Здесь Жуковский дает свой полемически заостренный комментарий к сочинению профессора Х. Гарве «О роли сумасшедших в трагедиях Шекспира и о характере Гамлета в особенности» [10].

В изображении безумия немецкий ученый видел особый художественный прием, помогающий якобы глубже раскрыть психику человека, увидеть его освобожденным от пут условностей; создателем этого приема и его ярчайшим выразителем он считал Шекспира.

Жуковский не принимает эту идею и доказывает, что сумасшествие не может и «не должно быть содержанием трагедии», оно есть «физическая расстройка органов» и потому находится вне «границ человеческой природы». В основе трагедии лежит действие героев, подчеркивает Жуковский, а сумасшедшие не в состоянии распоряжаться собой, самостоятельно действовать, и потому они не могут быть центральными персонажами. Воля настоящего героя пьесы не должна быть подавлена болезнью, ему приличествует отличаться нравственным и психическим здоровьем, и только такой герой может оказать положительное воздействие на душу зрителя.

Теория психологического анализа Жуковского неразрывно связана с этическими проблемами. «Блаженству безумия» русский исследователь противопоставляет как норму нравственное здоровье, и не случайно А.С. Янушкевич справедливо подчеркивал верность нашего первого романтика гуманистическому пафосу русской литературы [11].

Внимание Жуковского привлекли и рассуждения французского драматурга XVIII – начала XIX в. Антуана Франсуа Арно о стилистике изображения ужасного в трагедии и о природе его эмоционального воздействия. У Арно была склонность к натуралистическим описаниям, к смакованию ужасов, и он пытался обосновать естественность и необходимость их на сцене. Жуковский не примет такие суждения; он задается вопросом: «Что такое благопристойность?» [с. 137] и доказывает, что «на театре ничто не должно оскорблять морали и оправдывать преступления» [с. 116].

Пафос психологического содержания искусства отличает все критические работы Жуковского. Анализируя восприятие зрителем трагедий Корнеля, он упрекает драматурга в неумении изображать любовные переживания: «Его любовь смешана с каким-то натянутым героизмом [...] любовь составляет во всех его пьесах главную завязку и ни в одной не занимает надлежащего места, ни в одной не такова, какова она должна быть. [...] Корнель почитает ее неприличною для героической пьесы, потому что слишком много слабостей с нею соединяются, но известно по опыту, что сии-то слабости и занимают на театре, если только не возбуждают презрение к тому лицу, которое ими представлено: мы ищем самих себя на сцене» [с. 108].

Жуковский уверен, что характеры, «в которых слабости соединены с великими качествами, суть самые интересные на сцене». Далее он аргументирует свое мнение так: «Изображение сильной страсти не потому нас трогает, что согласно с нашим чувством собственной нашей слабости, что оно льстит нашему несовершенству: всякая сильная страсть есть необыкновенное положение человеческой души; трогаясь её изображением, мы несколько сами ею наполняем, следовательно, выходим из своего всегдашнего состояния; душа наша из спокойной становится деятельною, ибо принимает участие в чужой страсти, а всякая страсть есть сама по себе волнение. [...] Сильная страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии. Хотя увлекаться страстию есть быть в некотором смысле слабым; но сия слабость и сила, которая над ней торжествует, заключены в одной душе; одна напоминает о другой: человек, волнуемый необыкновенною страстию, способен иметь и необыкновенную силу духа. Мы любим чувствовать с ним одно, потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен. [...] мы любим находить в себе чувствительность, соразмерную тем сильным страстям, которых картина нашим глазам представляется» [с. 110-111]. Эти рассуждения показывают нам и Жуковского – талантливый критик, и Жуковский – необычайно тонкого психолога.

Как переводчик Жуковский обращался не только к поэзии, но и к драматургии. Он перевел «Орлеанскую деву» Ф. Шиллера, которая, по его собственным словам, привлекает своим нравственным пафосом; в планах были и замыслы переводов еще нескольких пьес: «Дон Карлоса», «Пикколомини», драматической трилогии о Валленштейне и незавершенного «Деметриуса».

Достоинства перевода «Орлеанской девы» отмечали как современники Жуковского (начиная с П.А. Плетнева, напечатавшего в 1824 г. обширную рецензию), так и советские ученые И.М. Семенко, О.Б. Лебедева, Н.Я. Берковский, С.В. Тураев и др. Особо было подчеркнуто обновляющее действие сделанного Жуковским перевода на развитие русской драматургии 1820-х годов: «Структура «Орлеанской девы», во всех отношениях нарушавшая привычные каноны классицистической драматургии, и в особенности ее стих – белый

пятистопный ямб, – в известной степени оказали влияние на пушкинского «Бориса Годунова», – писала И. М. Семенко [12].

Появление «Орлеанской девы» на русском языке действительно составило «эпоху в нашей драматической поэзии», как то и предсказывал Плетнев, обративший внимание, что именно этот перевод впервые дал представление о романтической трагедии «со всеми совершенствами плана, действия, характеров и красок». Жуковский, преодолев многие трудности в разговорном языке, «облегчил путь другим писателям», а новый размер – пятистопный ямб – придал «драматическому разговору необыкновенную естественность, удерживая в себе всю гармонию поэзии» [13].

В переводе Жуковского шиллеровская пьеса шла в Москве с 1884 по 1902 год на сцене Малого театра, а роль главной героини стала коронной в репертуаре М. Н. Ермоловой. В этом же переводе «Орлеанская дева» (с отдельными редакторскими уточнениями) напечатана в Собрании сочинений Ф. Шиллера в 8-ми томах (т. 5. – М.-Л., 1949).

Жуковский-теоретик всегда опирался на живую практику сцены. С позиций романтизма он отстаивал психологически насыщенную драму, в качестве главного критерия оценки сценического произведения выдвигая характер эмоционального воздействия; пьеса и спектакль должны вызывать сопереживание, как и лирическое или эпическое творение. В. А. Жуковский был ближайшим предшественником Н. В. Гоголя, который заявил: «Театр – это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Он утверждал критерий нравственно-прекрасного в искусстве, при этом достижение нравственной цели художественной литературы определяется «поэтическим ее выражением»; «оселок всякого произведения, – писал критик, – есть его действие на душу; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно» [с.65]. Литература и театр должны «трогать, восхищать, очаровывать душу; наполнять ее благородными, возвышенными чувствами; кто сумел достичь сей цели, тот истинный поэт» [с.86].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедева О. Б.* Проблема драмы в эстетике В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1983. – Вып. 10; Ее же. Драматургические опыты В. А. Жуковского. – Томск, 1992.
2. *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. В дальнейшем цитируем по этому изданию, указывая страницу в тексте.
3. *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – Т. 1, 2, 13, 14. – М., 1998, 2000, 2003, 2004. Продолжающееся издание.
4. В «Очерках по истории русской театральной критики. Конец XVIII – первая половина XIX века» (Л.: Искусство, 1975) ошибочно указано, что статей всего две (см. с. 60), хотя на следующей странице перечислены названия уже трех, посвященных актрисе Жорж.
5. Луи Дюпор и мадемуазель Жорж упомянуты в «Войне и мире» Л.Н. Толстого (том второй, часть пятая, главы IX-XIII). В соответствии с отрицательным отношением Толстого к современному оперному и драматическому театру искусство этих актеров охарактеризовано негативно, а mademoiselle Georges даже была «заподозрена» «в близких сношениях» с Анатоном Курагиным.
6. *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4-х т. – Т. 2. – М., 1956. – С. 366.
7. *Военский К.* Актриса Жорж в России // Истор. вестник.- 1901. – № 10.
8. *Айзикова И. А.* Жуковский – переводчик прозы. – Томск, 1988.
9. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. – Ч. 2. – Томск, 1984. – С. 329.
10. *Янушкевич А. С.* Немецкая эстетика в библиотеке Жуковского // Там же. – С. 140-202.
11. *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. – Томск, 1985. – С. 70.
12. *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975. – С. 48.
13. *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. – СПб., 1885. – Т. 1. – С. 132.