

И. А. Айзикова

Томский государственный университет

**Становление повествовательных стратегий в переводной прозе
В. А. Жуковского «промежуточных» жанров (на материале
«Вестника Европы» /1807-1811 г./)¹**

Аннотация: В статье исследуется процесс становления повествовательных стратегий в переводной прозе В.А. Жуковского (по авторским публикациям 1807-1811 г. в «Вестнике Европы»).

Ключевые слова: русская литература, переводная проза, В.А. Жуковский, «Вестник Европы».

Проза Жуковского, опубликованная им в 1807-1811 г. (в период его редакторства и соредакторства с М. Т. Каченовским) в «Вестнике Европы», «с помощью» которого, по словам исследователя, писатель «тихо и незаметно произвел <...> переворот в русской литературе» [Кулешов, 1977, с. 115], наряду с поэзией, стала воплощением его нравственно-философских и эстетических поисков, связанных с утверждением в отечественной словесности романтизма. Прежде всего, она демонстрирует нарастающий, возникший еще в прозаических опытах начала 1800-х гг. интерес Жуковского к возможности раскрытия внутреннего мира человека в прозе, к развитию в прозе психологизма. С другой стороны, Жуковский, с его романтическим, универсальным взглядом на мир, настойчиво ищет принципы соотношения в прозаическом повествовании субъективного и объективного, лирического и эпического начала, вымысла и действительности.

Для журнала Жуковским было создано такое количество прозаических текстов, которого до сих пор не знало его творчество. Они появляются в очень непростой для отечественной прозы ситуации 1800-х гг., характеризующейся практически не сформировавшимся литературным языком, нарративными стратегиями, разработанными еще в XVIII в., читательскими вкусами, ориентированными на классицистическую эстетику и поэтику. Не случайно одной из точек отсчета для Жуковского становится поиск новых повествовательных форм посредством перевода. Расширение эстетических возможностей прозаического повествования Жуковский, как и многие его современники, в первую очередь связывал с работой в «промежуточных» жанрах, отражавших самую суть нарративных исканий русской литературы переходного периода. Письма, «мысли и замечания», «путешествия», философско-этические и эстетические статьи, переведенные Жуковским для «Вестника Европы», отличались тем, что были обращены к особому, новому для русской прозы, предмету и, соответственно, способу его изображения: к эмоциям и рефлексии автора-повествователя, к его индивидуальному, личностному мировидению и миропониманию.

Судя по письмам, более всего Жуковский озабочен тем, чтобы наполнить журнал прозой именно «промежуточных» жанров. В связи с этим он акцентирует идею необходимости развивать в первую очередь особый нарратив, названный им

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, грант № 07-04-00052 а.

«языком мыслей» (см., напр., статьи «О переводах вообще и переводах стихов в особенности» /перевод из «Георгик» Вергилия» Делиля, 1810, № 3/, «О слоге простом и слоге украшенном» /перевод из Д. Юма, 1811, № 8/). Потому с первых шагов в «Вестнике Европы» Жуковский, прежде всего как переводчик, начал активно разрабатывать в «мыслях и замечаниях», письмах, путешествиях и т. д. «нейтральный» (Ю. Н. Тынянов) нарратив, который, безусловно, произрастал, по удачному выражению С. П. Шевырева, из «простой гладкой речи карамзинской» и вылился, в ходе развития русской прозы, в противовес усилиям романтиков «завивать и кудрявить» [Шевырев, 1842, с. 167] прозаический нарратив, в «простое и емкое» повествование прозы Пушкина.

* * *

Первым прозаическим произведением Жуковского, опубликованным в «Вестнике Европы» в 1807 г. (№ 3, 4), была статья под названием «Смерть», имевшая жанровый подзаголовок «Разговор». Переведенная из популярного у европейских и русских читателей сборника немецкого моралиста И. Я. Энгеля «Der Philosoph für die Welt», к которому Жуковский обращался еще в 1804 г., она представляет собой диалог двух довольно условных героев о смерти. Обе точки зрения имеют глубокую литературную традицию и не раз уже были выражены в произведениях Жуковского¹. Одна из них заключается в том, что жизнь безрадостна сама по себе, поскольку все в ней скоротечно, вторая – в том, что «бытие наше имеет радости существенные», что «смерть есть условие жизни, истекающее из той же самой натуры, из которой и радости наши истекают» [Переводы в прозе, 1827, ч. 3, с. 155]. Любопытен способ изложения материала в статье-«разговоре» о вечной, общечеловеческой теме. Жуковский вслед за Энгелем оставляет читателей практически наедине с весьма, как уже было отмечено выше, условными героями – их уместнее было бы назвать голосами, представляющими разные стороны сознания автора. Предметом изображения здесь, по сути, и оказывается процесс мышления, который представлен как нечто крайне противоречивое и именно в силу этого сложное, глубокое, подвижное. Повествование в статье выстроено так, что мысль и слово одного условного участника диалога имеет возможность оттолкнуться от мысли и слова другого. Позиция автора не совпадает до конца с позицией ни того, ни другого героя. Они намеренно противопоставлены и приемлемы только во взаимодействии. Такой тип нарратива позволяет отойти от дидактизма всеведущего автора, свойственного классицистической прозе, и в то же время от всеохватывающей субъективности, монологизма, характерных для поэзии. Сосредоточившись в данном переводе на самом для себя как для романтика главном – на «топосе сознания» (Е. К. Созина), Жуковский самым способом повествования утверждает мысль о том, что целостность мышления человека следует понимать не как монолитность, но как подвижный универсум.

Тип повествования, разрабатываемый Жуковским в названной статье, находим в ряде других публикаций. Так, например, построен «Разговор Ума с Сердцем» (перевод из г-жи Роллан, 1809, № 14). Перед нами нарративная форма «чистой драмы». Повествование дается в виде диалога двух аллегорических героев – Ума и Сердца. Их абстрактность, изначально заданная, усиливается избранным

¹ Интерес Жуковского к этой теме, начиная с его первых шагов в творчестве, был очень велик. Уже первое печатное стихотворение Жуковского «Майское утро» было связано с этой темой. Прозаическим вариантом его можно назвать появившийся одновременно отрывок «Мысли при гробнице». Начав в разработке этой темы со следования философии, эстетике и поэтике русского и европейского сентиментализма (Дмитриев, Державин, Карамзин, Юнг), Жуковский активно обращается к ней в период работы в «Вестнике Европы».

типом повествования, который не предполагает доступа читателя к внутреннему содержанию персонажей. При этом, однако, подчеркнем, что содержание текста касается именно внутренней природы человека, соотношения в нем рационального и эмоционального начал. «Разговор» двух прямо противоположных голосов (столкновение тезиса и антитезиса) приводит читателя в конце текста к синтезу – любимой мысли Жуковского о взаимодействии работы ума и сердца человека.

В 1810 г., в № 22 был опубликован еще один перевод Жуковского из «Светского философа» Энгеля – «Улей». Воспринять диалектику авторской идеи читателю вновь предлагается через форму «разговора». «Улей» – это беседа двух философов, материалом для которой послужили их наблюдения за жизнью пчелиной семьи. Дополняя друг друга, философы рисуют образ идеально организованного общества, принципами которого названы свобода, гармония и вечное развитие. Все эти категории осмыслены как естественные, врожденные свойства человека, органично включающие его в целостный мир природы. Поддерживая полемичность Энгеля в отношении к рационалистическому, метафизическому пониманию природы, замыкавшемуся на идее абсолютной детерминированности всего, «что возникло на небе и земле», материей, Жуковский усиливает ироничный тон в изложении позиции аббата Лиграна, «ревностного защитника атеистов», выступающего против «германского мечтателя» Бертгейма. Вслед за Энгелем переводчик развенчивает «высокопарную декламацию об атеизме»¹.

Особое место среди переведенных Жуковским «разговоров» занимает статья «Образец связи в разговорах общества» (судя по подписи, это «перевод с французского»; 1810, № 12). Она интересна не столько содержанием как таковым (строго говоря, здесь отсутствует серьезная проблематика), сколько формой его нарратива. В данной статье читатель встречается с комбинацией «драматического» и «картинного» модусов повествования. Автор-повествователь создает «картину», довольно условно изображающую внешнее событие (случайную встречу в свете четырех знакомых), и далее читатель погружается в нарративную форму драмы, вернее, создается иллюзия таковой. Беседа персонажей, точно передающая саму атмосферу салона, где разговаривают «ни о чем», и составляет содержание статьи. Занимая объективную позицию «присутствия», автор между тем пере-

¹ На полях книг с сочинениями Бонне, Руссо, прочитанных в 1800-х – в начале 1810-х гг., находим аналогичные дискурсы. Ср., напр.: «Улей»: <...> г-н аббат весьма остроумно начал доказывать, что все, обретаемое нами в мире <...>, произошло от материи и движения <...>, что источник движения, а потому и всех происшедших от него вещей одна натура, а натуру объяснял он слиянием той же самой материи с движениями разнообразными <...> он так часто возвращался на одну и ту же мысль, что г-н Бертгейм потерял наконец всю охоту с ним рассуждать и думал единственно о том, как бы скорее избавиться себя от утомительного философа. Таким образом прекратилась высокопарная декламация об атеизме [Переводы в прозе, 1827, т. III, с. 84]. Запись на полях «Созерцаний природы» Ш. Бонне: Если бы природа была произведена материею и движением, тогда бы она беспрестанно изменялась, но она всегда одинакова <...> Мир не мог бы существовать всегда таким, каков он от рождения, ибо в нем все начинается и кончается, следовательно, материя, прежде неподвижная, пришла вдруг в движение <...> И кто привел ее в движение, и как мог простой механизм произвести что-нибудь умное, мыслящее. И если материя могла до такой степени усовершенствоваться, то почему она на этом остановилась <...> (цит. по: [Библиотека В. А. Жуковского в Томске, 1978, ч. I, с. 340]; подчеркнуто Жуковским – И. А.). Здесь очевидна перекличка не только мыслей, но и самой природы прозаического нарратива как «языка мысли» – его принципиальная диалогичность, многомерность, синтез субъективного и объективного, рационального и эмоционального начал. Чтение философской прозы, переводы сочинений западных философов, личные письма и дневники – все это, взаимодействуя, влияет на становление эстетики и поэтики прозы Жуковского, которая одновременно и убеждает, и волнует читателя, отличаясь эмоциональной выразительностью и, вместе с тем, демонстрацией сложности и внутренней противоречивости рефлексии.

дает свою субъективную точку зрения. Выполняя только метанарративную функцию, он достигает свободы, незаданности и многомерности текста, подспудно вводя в него и нравственно-психологическую, и философскую, и эстетическую проблематику.

Уже в название вынесен главный вопрос, интересующий автора – о «связи в разговорах общества», проектирующийся, по сути, на проблему организации повествования. По совету героя Б*, автор решает записать «живой разговор» «так точно, как слышал» его. Его привлекает в этой затее попытка перенести на бумагу непринужденность «обыкновенного разговора», «где быстро и без всякого приготовления переходят от одного предмета к другому, где не кстати и кстати рассказывают вам анекдоты, где за рассуждением о славном сражении следует непосредственно критика оперы; где после разговора о бессмертии души начинают рассказывать о чудесных подвигах Франкониева оленя; где находят средство соединять религию с вольными шутками, хороший вкус с дурным тоном, делать забавным печальное и рассуждать с легкомысленностью о важном» [Вестник Европы, 1810, № 12, с. 261-262]. Очень скоро Пушкин назовет это «принципом болтовни», который и определяет, с его точки зрения, суть прозы.

Важное место в переводной прозе Жуковского из «Вестника Европы» занимает жанр письма, который еще в XVIII в. начал осознаваться как литературный. Как отмечают исследователи, письмо, прежде всего, дружеское, выполняющая функции связи, документа и др., являлось и формой познания, самовыражения личности, и формой освоения действительности. Именно в письмах вырабатывались повествовательный стиль, повествовательная манера новой русской прозы.

В первую очередь остановимся на переводах писем швейцарского историка И. Мюллера к К. Бонстеттену (1810, № 16; 1811, № 6). Они интересны и с точки зрения предмета изображения, и с точки зрения нарратива, а также в плане соотношения того и другого с жанром. Написанные конкретным лицом и адресованные конкретному же лицу, эти письма, между тем, могут быть рассмотрены как философско-историческая, общественно-историческая, научно-популярная проза. Думается, именно в этом качестве они и привлекли внимание Жуковского. Здесь также, как и в названных выше переводных статьях из Энгеля, провозглашается единство и целостность жизни, пропагандируется идея взаимосвязанности личности и мира. Кроме того, в мюллеровских письмах принципиальна проблема, которая в дальнейшем будет определять очень многое в прозе, да и всем творчестве Жуковского в целом. Это проблема Верховного Существа, управляющего «громядою этих миров». С нею в письмах швейцарского историка, переведенных Жуковским, по его собственному признанию, «с истинным удовольствием», напрямую связываются вопросы морального смысла истории, философско-эстетической сущности познания.

В письмах Мюллера Жуковского также привлекает возможность диалогизации и эпизации прозаического повествования. Но главным здесь оказалась возможность художественных экспериментов с образом автора-повествователя. В письме перед нами живое, текущее человеческое сознание, оно принадлежит субъекту речи и одновременно является объектом изображения. Если мы обратимся к лирике, то увидим здесь полное совпадение самого принципа: совмещение субъекта речи и объекта изображения. Но письмо, в силу жанрово-родовых канонов, подразумевает адресата: диалог ведется в нем иногда открыто, иногда скрыто, но постоянно. Причем, он ведется как ситуация говорения «я» не только с самим собой, что характерно для лирики и дневниковой прозы, но в первую очередь – с другим, что в большей степени характерно для эпоса. В центре писем, таким об-

разом, оказываются, кроме широчайшего круга «мыслей и мыслей», образы автора и адресата, тип их мировидения, особенности их мышления и шире – их духовной жизни. Это вело к индивидуализации интонаций, неповторимости и незаданности, многогранности повествования.

Форма письма вообще является одной из самых распространенных в переводной прозе Жуковского периода «Вестника Европы». Гибкая и пластичная, она часто синтезируется с другими жанровыми формами, оказываясь пригодной для выражения самого разного содержания – начиная от вопросов психологии, философии и кончая эстетикой. Так, статья «Давыд Юм при конце жизни» (1808, № 10), судя по подзаголовку, являет собой «письмо Адама Смита к Виллиаму Страхану», в состав которого включены еще два письма – самого Юма и доктора Блака. При этом дискурс Смита, оформленный в письмо, отличается описательностью и напоминает очерк. Портрет Юма дан в нем с позиции всезнающего автора. Однако особенности его точки зрения очень показательны. Он стремится охарактеризовать своего героя, не касаясь его философии, исключительно как выдающуюся, прежде всего, в нравственно-психологическом плане личность, демонстрирующую идею не только умственного, но и морального совершенства. Очень важно, что в центре статьи оказывается общечеловеческая и в то же время глубоко личная ситуация, которую автор-повествователь стремится изобразить предельно достоверно, подтверждая свое слово словом самого Юма и доктора Блака. Жуковскому принципиальны эта иллюзия подлинности и стремление к полноте, многосторонности повествования. Чем более идеальным предстает в статье образ Юма, тем более значимым для Жуковского становится создание ощущения достоверности всего описанного, чему служит и раскрытие образа «изнутри» (и выбранная для этого форма письма), и общий нарратив статьи, включающий в себя три голоса.

Перевод «Фелленберг и Песталоцци», также имеющий подзаголовок - «Отрывок письма из Швейцарии» (1808, № 23), в определенной мере близок статье о Юме. Здесь сочетаются жанровые традиции письма, очерка и путешествия: «<...> я путешествую по Швейцарии. На первый случай буду говорить вам о двух человеках, замечательных по своему характеру и по своей деятельности, полезной для общества – о Фелленберге и Песталоцци» [Вестник Европы, 1808, № 23, с. 185] – так начинается перевод. И далее текст делится на две части, соответственно посвященные известнейшим швейцарским педагогам, главным образом, их идеям, нравственному облику, их занятиям и образу жизни. Одновременно создается образ повествователя-путешественника, которого Жуковский явно старается приблизить к карамзинскому «русскому путешественнику», наблюдательному, образованному, просвещенному человеку, пытающемуся вступить в диалог с инонациональной культурой. В письме о Фелленберге и Песталоцци органично соединяются философско-публицистическое, лирическое и описательное начала, что тоже является характеристикой автора-повествователя, который в качестве главной выделяет проблему формирования личности и рассматривает ее в самых разных аспектах.

Отступая несколько в сторону от наших рассуждений о нарративе письма в переводной прозе Жуковского периода 1807-1811 гг., часто синтезирующем эпистолярные и очерковые традиции, отметим здесь, что в журнале проявлен интерес писателя и к собственному очерковому повествованию. Такие тексты, неся конкретную информацию о герое очерка, изначально предполагают внимание к тому, кто будет излагать эту информацию и кто будет воспринимать этот текст. Очерки, портреты, выполненные Жуковским для журнала, отличаются заметной внутритекстовой и внетекстовой коммуникативностью. Автор-повествователь воспринимается здесь как имеющий имя (это вполне конкретная личность, хотя непосредственно в тексте она может быть местоименно не проявлена, как в эпическом

произведении), соотнесенное с именем (личностью) героя очерка. Оба имени, как правило, выносятся в название произведения, или Жуковский, переводя текст, указывает имя автора в конце (см., например, «Характер Марк-Аврелия» - подписано: Гиббон /1808, № 1/, «Меланхолическая песня Марии Стюарт» - подписано: Коцебу /1808, № 1/, «Гете, изображенный Лафатером» /1808, № 21/).

Здесь довольно часты обращения автора-повествователя к читателю, возможны также и вводы в авторский текст непосредственного слова героя очерка (иногда, например, в «Меланхолической песне Марии Стюарт» это приводит к прозиметрии), даже его диалогов с другими лицами. При этом автор-повествователь и герой очерка, размышляющие об одном и том же, могут быть сопоставлены. Очерки оказываются как бы личными повествованиями автора, но не о себе, а о другом человеке. Стремление же автора разобраться в сложности характера героя очерка становится характеристикой его собственной личности.

Возвращаясь к жанру письма, обратимся к письмам французского маршала, принца де Линя, опубликованным в «Вестнике Европы» в переводе Жуковского в 1809 г. (№№ 15, 19, 21). Публикация под названием «Свидания маршала принца де Линя с Ж.-Ж. Руссо и Вольтером» представляет собой перевод фрагмента из книги «Письма и мысли маршала принца де Линя» [Prince de Ligne., 1809, p. 326-333]. Точкой отсчета в письмах де Линя служит фигура самого де Линя. Он присутствует в тексте и как повествователь, и как персонаж, принимающий непосредственное участие в действии, благодаря чему в этом переводе очень хорошо прослеживается, как текст, написанный частным человеком для другого частного человека, превращается в литературное произведение. Описываемые де Линем образы (Руссо, Вольтер, Екатерина II), да и сам де Линь, вступающий с ними в определенные отношения и рассказывающий об этом, превращают частное письмо в «историю», в серию рассказов. Жуковский же присоединяет сюда как органическую часть целого (не называя ее предисловием, как это сделано в оригинале) еще и дискурс издателя о де Лине, выбирает из целой книги его писем отрывки, дополняя таким образом перевод и своей точкой зрения, обусловленной принципом изображения реального исторического лица «домашним образом».

Наконец, обращают на себя внимание переводные статьи эстетического содержания, которые также оформлены как письмо. В первую очередь следует сказать об известном «Письме к Филалету» - с таким подзаголовком, принадлежащим Жуковскому, был опубликован еще один его перевод из «Светского философа» Энгеля – «О нравственной пользе поэзии» (1809, № 3). В центре его – важная для эстетики Жуковского и для отечественной словесности переходного периода ее развития проблема соотношения таких критериев оценки литературного произведения, как польза и эстетическое наслаждение. Постоянной обращенностью к условному адресату, вовлечением в спор Филалета, мнение которого о поэзии как «непосредственном усовершенствовании добродетели» уходит еще во времена античности, автор активизирует позицию читателя, обозначая, вместе с тем, и свою позицию. Внося в перевод некоторые акценты, Жуковский создает образ автора как человека, диалектично мыслящего о мире и о способах его отражения в искусстве, задачей которого является «возбуждение благородных и высоких мыслей».

Форма письма чаще всего в статьях эстетического содержания синтезируется с формой разговора, о которой речь уже шла выше. Обе представляют собой адресные высказывания и основаны на важнейшей для Жуковского идее универсального подхода к осмысливаемому и изображаемому предмету. В этой связи назовем еще одну программную статью Жуковского - «Два разговора о критике», которая также является переводом из «Светского философа» Энгеля (1809, № 23). Статья состоит из двух частей, передающих соответственно разговор музыканта К. Г. Грауна с математиком Л. Эйлером и «очень довольного собою стихотворца»

со «скромным» М. Мендельзоном. Представители разных сфер духовной деятельности, они говорят об одном предмете – о соотношении критики и искусства. Оттенья друг друга, названные пары голосов, вступающие как бы в двойной диалог, утверждают в конечном итоге не только плодотворность критики для развития искусства, но и еще целый ряд глубоких мыслей о соотношении критики как живой эстетики и нормативности, сковывающей свободу творчества, о самоценности критики как специфического вида искусства¹.

* * *

Весьма показательными по типу повествования являются публикации, посвященные вопросам психологии. Статью-рассуждение представляет собой «перевод с французского» «О том, что нас обманывает» (1809, № 7). Не обращая ни к кому конкретно и вместе с тем как бы ко всем сразу, автор-нарратор поднимает общечеловеческие, психологические проблемы, касающиеся внутренней сложности человека, которая связана, в свою очередь, с нравственно-философской проблемой внутренней свободы личности. Человек, говорится в статье, сам позволяет себя обманывать, по собственному желанию поддается лести, собственное корыстолюбие доводит его до глупости и т. д. «Не говори же: меня обманули! Но: я обманулся! – это выражение правильное. Обманщик имел в тебе самом искусного своего помощника; он обманул тебя с собственного твоего согласия» [Вестник Европы, 1809, № 7, с. 168]. На этой мысли о необходимости самоконтроля, об ответственности за свою жизнедеятельность, выраженной в доверительной форме обращения к читателю – на «ты», заканчивается статья безымянного автора-нарратора, который предстает перед нами как тонкий психолог и глубокий философ.

Проблеме индивидуальности человеческой личности, проявления ею общечеловеческих чувств и страстей посвящен перевод статьи Ж. Неккер «Слезы» (1808, № 19), открывающийся, как всякое рассуждение, постановкой вопроса: «Сколько различия в слезах! Сколько различия в причине их и действии! – От чего дано им одно и то же имя?» [Вестник Европы, 1808, № 19, с. 193]. Далее приводится ряд конкретных ситуаций, когда человек может заплакать. Этот ряд резюмируется примечательным признанием автора-нарратора: его трогают слезы «почтенного отца», вызванные неблагодарностью сына, слезы младенца, несправедливо наказанного безрассудной матерью, слезы, проливаемые о «непостоянном супруге». Таким образом оказались перечисленными основные темы сентименталистской литературы – семья, любовь, перед читателем предстал «чувствительный» автор-нарратор, главной характеристикой которого является способность эмоционально реагировать на добро и зло.

Чаще всего автор-нарратор выступает в статьях с психологической проблематикой как вымышленное, но вполне конкретное лицо, обладающее определенными чертами и характером. Публике сообщается об источнике, из которого автор черпает свои истории, которые им самим называются «истинными анекдотами», «истинными происшествиями». В психологических статьях-этюдах о «стран-

¹ В журнале находим и публикации собственно в жанре «мысли и замечания». Они представляют собой развернутые афоризмы. Многочисленные, довольно короткие по объему, дискурсы представителей так называемой «моральной практической философии» – на самые разные темы: философия, нравственность, психология, отличаются остроумием, оригинальностью и даже парадоксальностью суждений, воспитательным пафосом. Для Жуковского значимой становится, по-видимому, сама форма «мыслей и замечаний», в которую он облачает комплекс своих любимых идей. В тексте возникает некий образ автора, но не реального человека, а его духовного, интеллектуального облика, который взят как бы сам по себе. Он выполняет обязанность высказать своим словом то, что общепринято. В связи с этим именно в «мыслях и замечаниях» высокий уровень обобщения органично сливается с самовыражением, самосознанием личности.

ных людях», «чудаках», к которым Жуковским проявляется повышенный интерес, очевидна забота о создании ощущения правдоподобия у читателей. Поэтому они, кроме приведенных выше жанровых определений, могут облекаться и в форму письма.

Так, перевод из А. Коцебу «Не жалкий ли он человек» (1808, № 4), посвященный проблеме противоречивости поведения человека, неповторимости его действий в общечеловеческих ситуациях, по структуре повествования делится на две неравные части. Вначале автор-повествователь, обладающий таким же знанием, как герой и читатели, или даже меньшим, задается вопросом: «Скажите, читатели, не имеет ли иногда несчастье великого сходства с природною, неизлечимую болезнью? Как ни лечись, все болен! Что ни делай, все несчастлив!». Далее он предлагает вниманию читателей письмо деревенского священника, который «описывает жалкую участь свою издателю одного английского журнала» [Вестник Европы, 1808, № 4, с. 315], не объясняя при этом, откуда у него это письмо, знаком ли он с его автором и т. д.

Большая часть перевода представляет собой рассказ от первого лица. Так нарратор заполняет лакуну в той информации, которой он владеет, а в тексте появляется второй, «внутренний» нарратор, ретроспективно анализирующий свою жизнь, но даже он не может дать читателю исчерпывающего знания, окончательной истины. Таким образом выстраивается нарративный тип, требующий активизации рецептивной позиции читателя. Перевод, начинавшийся обращением «внешнего» нарратора к читателям, заканчивается обращением к издателю (а через него, в конечном итоге, к читателям же) «внутреннего» нарратора: «Войдите, прошу вас, в положение бедного человека; напечатайте это письмо в вашем журнале» [Вестник Европы, 1808, № 4, с. 323]. Все эти литературные имитации, игра с масками, надеваемыми на автора-повествователя и рассказчика, служат более полному, объемному изображению в прозе «внутреннего человека»¹.

Особенно часто, как уже указывалось, статьи подобного содержания облекаются в форму «истинного анекдота», «истинного происшествия», который в силу специфики своей жанровой структуры, сыграл ведущую роль в процессе переориентации русской литературы с поэзии на прозу. По справедливому мнению многих исследователей, анекдот явился «концентратом основных принципов эпического повествования» [Белова, 1999, с. 1], теми «клеточками, через которые в прозу проникали новые веяния» [Петрунина, с. 52]. Анекдот – короткий рассказ о замечательном или забавном случае из жизни известного исторического (реже вымышленного) лица – приобрел большую популярность в начале XIX в. Он находит себе место во многих русских журналах, обычно в разделе «Смесь», который собирал всю ту прозу, что не имела ярко выраженной жанровой принадлежности. Не успев принять устойчивую форму, анекдот относился, по точному выражению Ю. Н. Тынянова, к «мелочам литературы», являлся своеобразной лабораторией, прежде всего, таких жанров, как рассказ, повесть.

Жуковского в жанре анекдота (или «истинного происшествия») привлекает ряд моментов. Во-первых, ему принципиально важна возможность изобразить реальное историческое лицо как частного человека в его повседневной жизни, что само собой снимало условные литературные конструкции. Во-вторых, писатель дорожит возникающей в «истинном происшествии» атмосферой подлинности, которую он поддерживает, углубляя психологизм повествования. Особый интерес вызывает ориентация «истинного анекдота» на такую нарративную категорию,

¹ В лирике эту проблему – индивидуального стиля, форм выражения лирического героя – Жуковский начал решать несколько раньше. Как указывает А. С. Янушкевич, «метод психологического перевоплощения» поэт активно использует уже в 1806 г. «Монахиня, греческая поэтесса, старик, бард, молодые влюбленные – таковы своеобразные маски лирического героя» [Янушкевич, 1985, с. 53].

как рассказ, в связи с чем в рамках анекдота развивается одновременно два процесса: установка на достоверность коррелирует с явной беллетризацией повествования. Жуковский отыскивает повествовательные возможности для будущей русской прозы в имеющейся в «истинном анекдоте» оппозиции объективной информации и субъективной манеры ее передачи. Параллельно (хотя, конечно, на другом материале) эти процессы шли в балладном творчестве Жуковского.

Переведенные Жуковским анекдоты демонстрируют нам его эксперименты, проводимые с разными способами беллетризации: начиная от разворачивания сюжета, циклизации анекдотов и кончая психологизацией повествования и разнообразными нарративными опытами. Так, перевод из «Museum des Wundervollen oder Magazin des Ausserirdentlichen in der Natur...» [Bergk J. A., 1810] «Чудаки» (1810, №№ 13, 14) представляет собой мини-цикл, состоящий из трех анекдотов, связанных темой, заявленной в названии, и образом и позицией автора-нарратора. Во всех трех историях использован наиболее простой способ беллетризации – разворачивание сюжета, который, по сути, превращается в характеристику героя. В историях о «чудаках» выстраивается некая система конкретных («истинных») событий, изложенных в хронологической последовательности. Эффект же при этом достигается следующий – необычное поведение героя остается неразгаданным от начала до конца повествования. Нарратор не способен проникнуть в сознание героя, достоверно передать его внутреннее состояние. Он только может выразить свое личное отношение, свои предположения в финале, что характеризует в первую очередь его собственный внутренний мир.

Например, первый анекдот о безымянном графе из небольшого городка Миттельвальд, который удивлял всех людей своей скупостью в отношении к близким и необычайной щедростью к чужим, заканчивается таким рассуждением автора-нарратора: «Такова история сего человека, которого я знал лично, с которым часто разговаривал, которого поступки наблюдал в продолжение целого года, и о котором собрал многие достоверные известия. Жаль, что ничего не мог я разведать о подробных обстоятельствах его молодости; тогда было б легче угадать причину странной его жизни. Думать надобно, что скрытная досада и горесть заставили его возненавидеть людей и отказаться от света. Вероятно, содействовала тому и скука, сия мать странных прихотей. Может быть, Граф сперва решился казаться чудаком в отмщение несправедливости ненавистного ему света; потом мало помалу привык к новому образу своей жизни, и напоследок привычка сия сделалась второю натурою» [Вестник Европы, 1810, № 13, с. 73].

Здесь примечательна настойчивая акцентировка нарратором достоверности рассказанной истории – он был лично знаком с графом, наблюдал за ним, специально собирал о нем «достоверные известия». Но несмотря на это, он может лишь предполагать о «причинах странной его жизни». Неразведанные автором-нарратором «подробные обстоятельства молодости» графа, о чем он так сожалеет, вряд ли открыли бы ему загадку «чудака». Более того, нарратору явно необходима эта таинственность героя для утверждения своей концепции личности. В этом плане любопытна множественность возможных, предлагаемых автором мотивировок «странного» поведения графа.

Анекдоты о чудаках – это тексты с вымышленными фигурами повествователей, у которых особого рода отношениями с теми, о ком они рассказывают, и с читателями. Все это было само по себе художественным приемом, развивающим традиции Карамзина в сторону пушкинской, гоголевской прозы. В связи с этим примечательно следующее: Жуковский решительно отказывается от навязчивого присутствия автора, властно управляющего повествованием. Чтобы избежать сухости, присущей объективному повествованию от третьего лица, Жуковский играет с читателями – выстраивает галерею портретов «чудаков», рассматривая которую, читатель, с одной стороны, оказывается ведом автором, а с другой – абсо-

лютно свободен. Если принять во внимание глубоко укоренившееся благодаря Карамзину представление о безличном повествовании как сухом и неестественном, то становится ясно, какой шаг вперед пытается сделать Жуковский, начав осваивать именно нейтральное, объективное повествование, предметом изображения в котором у него подспудно оказывался и мир мыслей и чувств нарратора.

Особый интерес представляют переведенные Жуковским анекдоты о реальных исторических лицах, например, «Черты из жизни Суворова» (1809, № 18), «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена» (1810, № 11), «Бомарше в Испании» (1808, № 3) и др. Перевод о Суворове снабжен довольно объемным примечанием Жуковского, в котором заявлены некоторые принципиальные для него положения. Во-первых, переводчик указывает на свои приоритеты: его интересуют не столько конкретные факты, в силу того, что они «известны уже более или менее» и ему, и читателям, сколько «характер сего великого человека». Во-вторых, давая характеристику книги, «из которой выбрана эта статья»¹, Жуковский специально подчеркивает «беспристрастность» ее автора и в то же время ее беллетристический характер: в переводе Жуковского книга неслучайно называется «*Краткое описание жизни славного Суворова, сочиненное Господином Гильоманшем Дюбокажем*» (курсив наш – И. А.). Автор-нарратор принадлежит тому времени, из которого пришел герой его сочинения, но само сочинение написано (и переведено Жуковским) уже в другую эпоху. Основная проблема «истинного анекдота», таким образом, была обозначена уже в названии.

Повествование начинается в безличной форме и сразу подчиняется изображению Суворова как необыкновенного, «странного» человека. Сознательное стремление Суворова к неповторимости, реализации своей индивидуальности связывается автором-нарратором в первую очередь с желанием гениального полководца сохранить свою внутреннюю свободу. Образ Суворова представлен нарратором как романтический идеал личности, которая не знает преград в достижении своих целей, непременно связанных с общечеловеческими идеалами, с интересами отечества, народа. Именно под этим углом зрения освещается целый ряд исторических событий, участником которых был великий полководец.

Одним из приемов создания образа Суворова является описание его внешнего облика. Оно также построено на интересном соотношении объективной информации и субъективной точки зрения нарратора при ее изложении. В портрете героя, построенном на мотиве несоответствия, подчеркивается все та же странность: «Наружность фельдмаршала Суворова отвечала совершенно странности его характера. Он был невелик ростом; имел большой рот; лицо не совсем приятное – но взор огненный, быстрый и чрезвычайно проницательный; весь лоб его был покрыт морщинами, и никакие морщины не могли быть столь выразительны; на голове его, поседевшей от старости и трудов военных, осталось весьма немного волос» [Вестник Европы, 1809, № 18, с. 101]. Как видим, через весь портрет проходит мысль о внешней непохожести Суворова на героическую личность, вся сила которой внутри его души, характера. Здесь продолжены размышления Жуковского о герое, начатые еще в ранних его прозаических и стихотворных опытах. Автор у переводчика не боится использовать юмористические нотки, которые «очеловечивают» облик Суворова. Очень активно в связи с этим используется при создании образа Суворова художественная деталь. Так, например, нарратор специально останавливается на такой «причуде» Суворова, как его нелюбовь к зеркалам, которые снимали или завешивали и в его доме, и там, где он бывал.

¹ Жуковский сам в данном случае называет источник перевода: «Эта книга недавно напечатана в Париже под заглавием: Краткое описание жизни славного Суворова, сочиненное Господином Гильоманшем Дюбокажем, бывшим подполковником Кинбургского драгунского полку, и находившимся при самом Суворове в 1794, 1795 и 1796 годах» [Вестник Европы, 1809, № 18, с. 94-95].

«Очень забавно было смотреть на Римникского героя, когда ему случалось увидеть себя нечаянно в зеркале: он закрывал глаза, морщился, кривлялся <...>» [Вестник Европы, 1809, № 18, с. 102]. Любопытно, что к этому месту текста Жуковский делает примечание, в котором выражает сомнение в достоверности описанного факта и просит читателей, «которые имели счастье быть близкими к особе сего полководца», подтвердить или опровергнуть эту и другие детали. Подобные примечания характеризуют уже самого автора.

Крайне редко в описании Суворова используется речевая характеристика. Как правило, она дана «в исполнении» автора: «Говорил на осьми языках и по-французски, как настоящий француз. Слог его также, как и разговор, был прост, силен, отрывист и оригинален. В каждой его фразе, состоящей из двух или трех слов, заключался полный и глубокий смысл» [Вестник Европы, 1809, № 18, с. 114-115]. Совсем не прибегает повествователь к изображению чувств, мыслей, внутренней жизни своего героя. Все это не может быть известно нарратору и потому неуместно в «истинном происшествии».

Рассказ, как видим, полностью ведется нарратором, выстраивающим образ реального исторического лица как художественный, соответствующий его концепции личности. Своими примечаниями к тексту Жуковский даже подчеркивает субъективность повествования. При этом главную нарративную особенность – изображение нравственно-психологической сути героя, создание сложного, противоречивого, непредсказуемого характера – Жуковский оценил во французском подлиннике по достоинству. Неслучайно он сохраняет в своем переводе все художественные, беллетристические приемы изображения Суворова. Сохранена и структура «Черт из жизни Суворова», представляющих собой цикл анекдотов, перемежающихся прямыми авторскими характеристиками героя. Чаще всего, мысль нарратора демонстрируется на «примере» из жизни героя. Вот характерный способ организации повествования: «Самое заметное из всех моральных качеств его была истинная, постоянная доброта. <...> Вот пример <...>» и далее излагается очередной анекдот.

В «истинных анекдотах» о Гайдне воплощено образное представление о конкретной эпохе, на которую приходится жизнь и творчество композитора, которая, как видно из «анекдотов», во многом формирует его личность, обуславливает его поступки. Основное место в анекдотах о Гайдне отдано событиям, которые отражают «будни истории», историко-национальные нравы, обычаи и в силу этого оказываются документальными свидетельствами эпохи. За счет них и создается исторический колорит. Так, например, история о том, как Гайдн поссорился с дворецким принца Эстергази из-за того, что он занял его место за обеденным столом, заканчивается следующим образом: «Эта ссора, весьма важная в Германии, где очень уважается этикет, опечалила принца Эстергази» [Вестник Европы, 1810, № 11, с. 179]. Описание того, как разрешился конфликт музыкантов оркестра, руководимого Гайдном, с принцем после исполнения ими «Прощальной симфонии», завершается весьма показательным диалогом: «Принц Эстергази, в котором добросердечие одержало верх над самолюбием, <...> восклицает, простерши к ним (музыкантам. – И. А.) руки: «Друзья мои, старинные, добрые друзья мои! За что же вы меня покидаете? Вы чувствуете сами, что будучи вашим принцем, я не могу просить у вас прощения; но и я также чувствую, что вам как благородным артистам нельзя просить прощения у меня!» [Вестник Европы, 1810, № 11, с. 186].

Анекдоты перемежаются замечаниями нарратора, в которые как бы неназочно вводятся конкретные историко-культурные детали. Приведем характерный пример – «отступление», в котором читателю сообщается об обычных для конца XVIII века обязанностях придворного капельмейстера и о театре Эстергази: «Капельмейстер <...> обязан был не только сочинять музыку, но вместе и разыгрывать с оркестром сочинения других композиторов и управлять труппою Ита-

льянской Оперы. На Эстергазиевом театре весьма часто давали Guilo Sabino, большую оперу Сартия, которого Гайдн много уважал» [Вестник Европы, 1810, № 11, с. 187].

* * *

Наконец, в массиве прозы, переведенной Жуковским для «Вестника Европы», следует выделить путешествия, где был проявлен принципиальный интерес к новому для русской литературы материалу, где самим жанром был обусловлен упор на информативность и точность описаний, повествовательный слог. Характерно, что Жуковского привлекают «путешествия», в которых повествование ведется от лица, описывающего сложившееся задолго до него. В таких текстах всегда много деталей быта, нравов, обычаев, культурных традиций. В этом плане интересны переводы из «Путешествия в Иерусалим» Ф. Р. Шатобриана («О нравах арабов (Отрывок из Шатобрианова путешествия по Востоку)» /1810, № 10/, «Путешествие Шатобриана в Грецию и Палестину» /1810, № 17/ и «Отрывок из Шатобрианова путешествия в Грецию» /1810, № 22/).

Здесь повествователь попадает в «чужое» пространство, отделенное от него еще и временной дистанцией, что мотивирует предельную подробность описаний. Объект изображения дробится, а значит, конкретизируется еще и потому, что его созерцает, внимательно рассматривает, ощущает, осмысливает вполне конкретная личность. Иерусалим, Палестина, Греция, в которых древность не умирает, предстают увиденными глазами европейца начала XIX века. Отличительной особенностью путешественника-повествователя является удивительная подвижность «взгляда», проникающего сквозь видимые и невидимые границы. Он явит способность пребывать то в мире физическом, то в мире духовном. Таким образом, голос повествователя в «путешествиях» слышится всюду и непосредственно, он описывает окружающий его мир, размышляя при этом и об общем, вечном, и о себе.

Эпические по форме, «путешествия», переведенные из Шатобриана, являются одновременно лиро-биографическими. Здесь мы видим и внешний мир, самодостаточный и интересный сам по себе, но здесь же мы видим и процесс самосознания автора, являющегося одновременно героем-путешественником и нарратором. Этот образ близок текстовому автору – Шатобриану, и вместе с тем он не тождествен ему, являясь художественным образом. Автор смотрит как бы со стороны на мир и на себя, стремясь осознать и изобразить свою отдельность и в то же время обусловленность окружающим миром. Так в прозу, всегда признававшуюся родственной эпосу, входит лирическое начало, возможность, говоря о мире, говорить о себе.

«Путешествие в Грецию и Палестину» начинается своего рода преамбулой, в которой автор поясняет читателям свою цель: «Осматривая Грецию, Палестину, Египет и Варварию, я не имел намерения писать путешествия; но только хотел, говоря словами древних, излечить себя от невежества. Несколько лет уже занимаясь сочинением, которое должно, так сказать, дополнить книгу мою «Дух христианской», я почтал обязанностью видеть собственными глазами своими те страны, в которых я поместил своих героев» [Вестник Европы, 1810, № 17, с. 18].

Цель обозначена автором вполне ясно: самостроение как условие дальнейшего творческого развития. В свою очередь творчество является мощным стимулом к самосозиданию. Здесь Шатобриан чрезвычайно близок позиции Карамзина и его «русского путешественника», чем во многом, в свою очередь, объясняется столь пристальное внимание Жуковского к «Путешествию» Шатобриана. В соответствии с поставленной целью, повествование во всех фрагментах путешествия, выбранных Жуковским для перевода, насыщено эмпирическим материалом о грече-

ских и палестинских городах и населяющих их народах и, вместе с тем, пронизано личными впечатлениями и размышлениями автора, передающими процесс его жизнестроения. Он предстает перед читателем яркой универсальной личностью, широко и глубоко образованной, тонко чувствующей, мыслящей. Приведем пример его описания жизни на корабле, плывущем в Иерусалим: «Я совсем не заметил того беспорядка, о котором говорят некоторые путешественники; напротив, все было весьма порядочно и благопристойно. В первый вечер по отплытии нашем два попа читали молитву, которую все слушали с великим благоговением; потом благословили корабль – и этот обряд возобновлялся после каждой бури. Напев кирье-элей-оона их чрезвычайно разителен: вы слушаете одну ноту, которую тянут разные голоса, один важный, другой звучный, третий тонкий и нежный – действие этого кирье удивительно по своей унылости и своему величию. Это, вероятно, есть древний напев первоначальной церкви» [Вестник Европы, 1810, № 17, с. 24].

Центр тяжести приведенного фрагмента, как и всего текста в целом, лежит на внутреннем состоянии нарратора, на его настроении в данный момент, но вместе с тем оно определяется его погруженностью в вековые традиции, идеи и образы. События, явления внешнего мира, происходящие здесь и сейчас, вписываются нарратором в контекст большой общечеловеческой истории, вечности и служат созданию его образа и одновременно совершенствованию его внутреннего, нравственно-психологического облика. Кроме того, погружение конкретных описаний в широкие и глубокие культурные контексты служит усилению эпического звучания фрагментов. Вот, например, портрет арабских женщин из статьи «О нравах Арабов»:

Женщины Аравийские выше ростом, нежели мужчины по пропорции, нарядность их благородна; правильностью своего лица, красотой телесной формы и одеждою напоминают они о статуях жриц Греческих или Муз. На горах Иудейских встретились мы с тремя, которые имели на головах сосуды с водой <...> Не дщери ли это Лавана или Маданитян? Но сии прекрасные статуи бывают иногда облечены в рубища; бедность, нечистота и страдания безобразят несколько сии прекрасные формы <...> одним словом: чтобы смотреть на этих женщин с приятным чувством, надобно видеть их в некотором отдалении, довольствоваться целым и не входить в подробности [Вестник Европы, 1810, № 10, с. 161].

Здесь нетрудно увидеть и руссоистские интонации описания арабов, которых повествователь видит в свете теории естественного человека. Здесь звучит и библейский контекст, вносящий свои ноты в изображение «женщин аравийских». Арабские женщины воспринимаются нарратором и в контексте античной культуры. Чтобы все это разглядеть в них, автору необходима дистанция («надобно видеть их в некотором отдалении»), прежде всего, конечно, в переносном смысле. Ему необходима эпическая дистанция для субъективного, личного восприятия сиюминутного, конкретного материала. Эту дистанцию он задает себе сам, уровнем своего культурного развития, внутренней свободой своих чувств и мыслей. Именно внутренняя жизнь автора-нарратора во многом определяет и выбор сообщаемой информации, и ее освещение. Композиция фрагментов, характеризующаяся чередованием кратких и подробных описаний, вставных новелл, психологического самоанализа, отражает сложную жизнь человеческой души, не поддающейся четким причинно-следственным связям.

Содержание «путешествия» может разворачиваться и вокруг действий (как в «истинном происшествии», «анекдоте»), в которых (прямо или косвенно) участвует путешественник-нарратор. Особенно примечательны в этом плане «Воспоминания об Ост-Индии», идущие с подзаголовком «Из Гафнерова путешествия по берегам Ориксы в Короманделе» /1809, № 20/. Жанровое уточнение «воспоминания» усложняет повествовательную структуру, увеличивая их личностное звуча-

ние. В центре статьи описание ситуации, в которую попал автор, но она будет объективирована, т. к. он осмыслит ее сначала как происходящую с другим (речь идет здесь о том, как автор наблюдал древний индийский обряд погребения заживо жены усопшего, позже он сам переживет нечто подобное). Ситуацию «другого» автор будет соизмерять со своей собственной. Он будет искать в «другом» не особое, а как раз похожее на его собственное. Истинный «другой» в «другом», конечно, еще не открыт, но интерес к нему уже проявлен. Переживание мира персонажа через проживание самим автором подобной ситуации – это окажется чрезвычайно важным для Жуковского-прозаика и плодотворным для дальнейшего развития русской прозы. Автор-повествователь и персонаж, оказавшиеся в одной ситуации, представляют собой как бы общее эпическое «мы», но это «мы» не безличное, а дифференцированное на «я» и «он».

В первой части статьи все внимание автора-нарратора будет приковано к состоянию обреченной на смерть женщины, о котором он может лишь догадываться по ее реакции на ритуальные действия окружающих, по отдельным деталям ее поведения («она беспрестанно нюхает гвоздичный корешок», «шевелит губами, как будто читает молитву», «смотрит в молчании на покойного»). Внутреннее состояние героини достраивается с помощью описания эмоциональных реакций окружающих на совершаемый обряд и собственных ощущений при этом. Во второй части «Воспоминания...» автор, упавший ночью в глубокую пропасть, рассказывает уже только о своих ощущениях и переживаниях, но все они связаны с воспоминанием увиденного днем ритуала.

Таким образом, анализ небеллетристической переводной прозы Жуковского, опубликованной в 1807-1811 гг. в «Вестнике Европы», позволяет сделать некоторые выводы. Прежде всего отметим, что работа Жуковского с «промежуточными» жанрами привлекательна для него с точки зрения расширения предмета изображения в прозе и с формальной стороны. В процессе перевода Жуковский открывает универсальность прозы в плане ее содержания, ее способность вобрать в себя всю полноту внешнего и внутреннего мира. Такую же универсальность проза «промежуточных» жанров демонстрирует и при использовании самых разных типов повествования, начиная от древнейших эпических форм и кончая лирическими. Все чаще внимание Жуковского-прозаика привлекает личная форма высказывания, что свидетельствует о значительных глубинных сдвигах, происходящих в отечественной прозе начала века, в том числе и благодаря усилиям Жуковского. Сосредоточенность автора на внутренних состояниях автора (повествователя), на внутренней его работе становится признаком прежде всего таких жанров, как письмо и путешествие. Ни о какой строгой закреплённости определенного предмета изображения или структуры повествования за тем или иным жанром говорить не приходится. Координацию материала, повествования, эмоциональной окраски и т. д. у Жуковского диктует личное ощущение его как автора. Надо полагать, что Жуковский шел к этому от собственного романтического мироотношения, в котором на первый план была выдвинута личность.

Литература

- Белова Н. А. Функции исторического анекдота в жанровой системе повествовательной прозы 1820-30-х гг. Автореф. дисс... кфн. Томск, 1999.
Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. I. Томск, 1978.
Вестник Европы.
Жуковский В. А. Переводы в прозе. Изд. 2: В 3-х ч. СПб., 1827.
Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы. М., 1977.
Петрунина Н. Н. Проза 1800-1810-х годов // История русской литературы: В 4-х т. Л., 1980-1984. Т. 2.
Шевырев С. П. Взгляд на современную русскую литературу. Сторона светлая // Москвитянин. 1842. Ч. II. № 3.

Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.

Bergk J. A. «Museum des Wundervollen oder Magazin des Ausserirdentlichen in der Natur...». Leipzig, 1810.

Prince de Ligne. Lettres et pensées du marechal Prince de Ligne. Paris, 1809.