

В. А. ЖУКОВСКИЙ: ЧИТАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК В. СКОТТА

Елизавета Тимофеева

Статията е посветена на малко изучаван аспект от творчеството на В.А. Жуковски – на преведени от него произведения на У. Скот. Преводите изграждат цялостна система, съдържаща като примери важни за творчеството му мотиви и отразяваща творческата еволюция на поета.

Ключови дими: Жуковски; Скот; компаративистика, романтизъм, XIX век

The article is devoted to V. Zhukovsky's translations of literary efforts of sir Walter Scott. These texts contain important for poet's creative works motives^ that can be shown as representative examples of his creative evolution

Key words: Zhukovsky, Scott, comparative studies, romanticism, XIX century

В сложившейся исследовательской литературе о В.А. Жуковском его переводы произведений В. Скотта традиционно рассматриваются в качестве опорных точек пути к эпосу (см. А.С. Янушкевич, Э.М. Жилиякова, М.В. Дубенко и др.). Эта концепция подтверждает предложенную учеными теорию о сонаправленности творческих путей «поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских» и шотландского «барда», который, начав с баллад (переводов с немецкого и литературной обработки народных текстов), позднее обратился к жанру исторического романа. Такой подход не позволяет в полной мере рассмотреть творческую эволюцию Жуковского на примере этого короткого «цикла», что представляется необходимым и перспективным. Кроме того, некоторые аспекты поэтики переводов Жуковского из Скотта до сих пор остались не изученными.

Традиционно исследователи выделяют два вида трансформации, проделанной Жуковским в переводах из Скотта: «ослабление этнографизма» и усиление психологической составляющей. Однако эти черты характерны для переводческой стратегии Жуковского, начиная с ранних этапов его творчества, поэтому назвать их принципиально важными именно для «скоттовского цикла» едва ли возможно. Гораздо важнее обратить внимание на изменения, внесенные Жуковским в сюжеты Скотта.

Для этого представляется необходимым сосредоточить внимание на переводах, являющих собой завершённые произведения, и исключить традиционно рассматриваемый в этом контексте конспект поэмы «Дева озера» (1815). Таким образом, объектом изучения становятся баллады «Замок Смальгольм» (в оригинале - «The Eve of St. John», переведена 1822 г.) и «Покаяние» («The Gray Brother», 1831 г.) и «отрывок» «Суд в подземелье» (вторая глава поэмы «Marmion», 1831 г.).

Целью статьи является попытка доказать, что Жуковский выбирал именно те из произведений Скотта, в которых видел наиболее важные для его собственного творчества мотивы, сознательно усиленные им при переводе.

Важность устойчивых мотивных комплексов в творчестве Жуковского отмечалась уже его современниками:

«Одна мысль, одна идея занимает нашего поэта: ее берет он без разбора из Уланда, Шиллера, Гете, Байрона, Гебеля. <...> Переберите романсы и песни, большею частию переведенные Жуковским - одна и та же мысль, одна и та же мечта <...>. Самый выбор баллад не показывает ли одного и того же? <...>. Разные вариации из Бюргера, Монкрифа, Гольдсмита, Шиллера, все на одну тему - тоску любви, тихую радость, жертву любви, свидание за гробом!» (Н.А. Полевой цит. по: Левин 1985: 19).

«Тоска любви», одна из ключевых тем в балладах Жуковского, возникает и в переведенных им произведениях Скотта. Однако здесь она преподносится в ином ключе и соседствует рядом с еще одной важной для поэта темой — *преступление и расплата* за него.

К текстам, варьирующим тему любви, относятся баллады: «Пустынник» (1812, герои воссоединяются), «Эолова арфа» (1814, герои воссоединяются за гробовой чертой, что в творческой системе Жуковского является счастливым финалом), «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин» (1814, для героев остается надежда на эту встречу), «Рыцарь Тогенбург» (1817), «Рыбак» (1818), «Лесной царь» (1818), «Гаральд» (три последних текста «объединены общим мотивом притягательности зла» (Жуковский 2008: 360), «Алонзо» (1831, баллада с самым мрачным финалом, отвергающим даже надежду на счастливое воссоединение влюбленных).

По точному замечанию И.М. Семенко, «в “русских” балладах Жуковского, в сущности, нет и сюжета трагической любви; поэт предпочитает здесь хеппи-энды, за

исключением “Людмилы”, самой близкой к иностранному образцу. Это загадочное, на первый взгляд, явление объясняется ориентацией русских баллад на русский сказочный фольклор, с неизменным сказочным счастливым концом, имеющим в основе магическое значение» (Семенко 1975: 177). Таким образом, во всех балладах, рассказывающих о несчастной, запрещенной любви, действие происходит в Средние века. По мнению исследователя, причина этого заключается в том, что «ситуация несчастливой любви и вечной разлуки была одной из наиболее характерных для романтически понимаемых западных средних веков. В самом мотиве разъединенности любящих воплощалась романтическая мысль о неосуществимости идеала» (Семенко 1975: 177).

Семенко предлагает разделить «средневековые» баллады Жуковского на два периода. К первому (1808 — 1817) она относит баллады «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа» (1814). Второй период она начинает с «Рыцаря Тогенбурга» (1817). В этот период, полагает исследователь, отбирая тексты, поэт старается выстроить «общий образ средневековья», «показать разные стороны средневекового мира» (Семенко 1975: 205).

При этом к балладам, «изображающим специфическую романтику чувств, в издавна близких Жуковскому сюжетах несчастной, запрещенной любви» (Семенко 1975: 205), она относит только «Алонзо» «Донику», «Кубок» (все 1831) и «Уллина и его дочь» (1833). Однако любовная тема в балладах Жуковского все же несколько шире: исследователь пропускает не только баллады о зачарованности потусторонним («Лесной царь», «Гаральд», «Рыбак»), но и развитие любовной темы в произведениях Скотта, переведенных Жуковским.

В ранних балладах (и отстоящем по времени, но фабульно близком им «Алонзо») влюбленные чаще всего разлучены враждебной волей. В балладах второго периода любовь невозможна в силу *объективных обстоятельств*: потусторонней природы одной из сторон или отсутствия взаимности. Рассматриваемые нами произведения типологически близки к ранним балладам: между героями стоят законы или людская зависть.

Если искать аналогии в ранних балладах, то и «Замок Смальгольм», и «Покаяние» можно сопоставить с «Алиной и Альсимом» (перевод ромansa Ф-О. Де Мокрифа). С первым текстом эту балладу роднит убийство, совершенное ревнивым супругом. Стоит, однако, отметить, что здесь, в отличие от «Замка Смальгольм», муж убивает *безгрешную* жену.

С «Покаянием» «Алину и Альсима» роднит именно мотив невинности героев, пострадавших от рук ревнивца, – правда, в отличие от произведения В. Скотта в «Алине и

Альсима» погибает только героиня. Безгрешные герои «Покаяния» вновь соединились за гробовой чертой, как и герои большинства ранних баллад, но у преступных героев «Замок Смальгольм» совсем иная судьба.

Если искать аналогию «Суду в подземелье» в балладах раннего периода, можно назвать «Рыцаря Тогенбурга» (перевод одноименной баллады Шиллера), где действие (точнее, вторая его часть) также происходит в монастыре, куда уходит «холодная» героиня и близ которого томится влюбленный герой. Только в этом дублете сходства можно найти даже на уровне визуальных образов - ср. «Рыцарь Тогенбург»:

Где меж темных лип светился
Монастырь святой (Жуковский 2008: 135)

и «Суд в подземелье»:

Там Божий храм среди дерёв,
Блестящий яркой белизной (Жуковский 2009: 100).

Тема преступления и расплаты за него впервые появляется в 1813 г., в балладе «Адельстан». Позже она возникает в балладах «Ивиковы журавли» (1813), «Варвик» (1814), «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814-1831), «Громобое» (первой части «старинной повести» «Двенадцать спящих дев», 1810), «Мщении» (1820), «Трех песнях» (1820), «Суде Божьем над епископом» (1831) и «Рыцаре Роллоне» (1832). По замечанию исследователей, «Жуковского привлекали образцы, в которых с особенной остротой затрагивались вопросы человеческого поведения и выбора между добром и злом» (Семенко 1975: 161), «в центре поэтических размышлений Жуковского-балладника стоит проблема греха, нарушения общепринятых норм» (Янушкевич 2006: 96).

В каждом переведенном Жуковским тексте Скотта встречается преступление: убийство или попытка преступить божьи и людские законы (оба хода отрабатывались как в балладах ранних периодов, так и в более поздних текстах). Преступление совершают все герои баллады «Замок Смальгольм»: барон убивает Ричарда Кольдингама, посягнувшего, как и молодая баронесса, на святость уз брака. Главный герой «Покаяния» убивает возлюбленную и счастливого соперника. Матильда из «Суда в подземелье» пытается сбежать из монастыря.

По верному замечанию М.В. Дубенко, «Замок Смальгольм» – «первая баллада о грешниках, в которой герои-преступники не погибают» (Дубенко 2010: 83). «Земное» наказание героев, таким образом, растягивается на долгие годы: они обречены провести оставшееся им время в муках совести - в *покаянии*, которое, в свою очередь, может даровать им прощение на Божьем суде. Этот мотив будет разработан в следующем интересующем нас тексте - «Покаянии».

По мнению Э.М. Жиликовой, баллада заинтересовала Жуковского «морально-этическим требованием исполнения нравственного долга перед людьми и Богом, драматической напряженностью развития духовных коллизий, таинственностью сюжета и поэтически проникновенным описанием природы родного края» (Жуковский 2008: 417) и возможностью вновь обратиться «к важнейшей теме своего творчества — о путях нравственного самоопределения человека через внутреннее преодоление порока и греха» (Жуковский 2008: 417).

Ф.З. Канунова включает «Покаяние» в ряд баллад, «образующих цикл, который характеризуется драматизацией проблемы судьбы человека и углубленной психологической разработкой коллизии земного и небесного в ситуации нравственного выбора» (Жуковский 2008: 417). Ранее «Покаяние» причислялось к балладам «с мрачными коллизиями греха, возмездия и искупления» (Семенко 1975: 205), наряду с «Судом божьим над епископом» (1831) и «Братоубицей» (1832). Если упоминание последней здесь вполне закономерно, то баллада Саути несколько выбивается из ряда — в ней речь идет о по-средневековому суровом наказании грешника, в то время как пафос и общий настрой первых двух текстов в корне иной: в этих балладах Жуковский продолжает разрабатывать интересовавшую его в начале 30-х годов тему милости к грешникам, которая также возникла в стихотворении «Пери» и в повторном обращении к балладе Бюргера «Ленора» (1831). Оставляя фабулу «Замка Смальгольм» без изменений, Жуковский трансформирует историю преступления в «Покаянии», приведенную в предании, на которое опирался Скотт и которое он привел в предисловии: соблазнение героини аббатом заменяется историей любви, убийство дочери — убийством из ревности, что снижает средневековую резкость оригинального сюжета и одновременно переводит действие в интересующую Жуковского плоскость.

Схожим образом поэт трансформирует «Суд в подземелье». Отказавшись от истории о Мармионе и его прегрешениях (не упоминается даже его имя мужского персонажа), Жуковский оставляет только сюжет о его возлюбленной (Матильде, у Скотта - Констанция),

изменив ее имя на и назвав ее Матильда (у Скотта — Констанция), существенно его перерабатывая. В переводе преступление героини заключается лишь в попытке к бегству, в то время как в подлиннике она замышляла убийство девушки, на которой собирался жениться Мармион. Жуковский полностью убирает этот мотив, оставляя единственной виной героини любовь. Преступление Матильды, таким образом, становится своего рода зеркальным отражением «преступления» рыцаря Тогенбурга: страсть героя, несомненно, высокая и платоническая, фактически становится для него заменой жизни, с определенного момента заключающейся лишь в ежедневном ожидании кратковременного появления возлюбленной. Если добровольно удалившийся от света Тогенбург и преступает Божьи законы, то, в отличие от героев произведений Скотта, он не совершает преступления по законам человеческим, не приносит в мир зло.

Интереснее соединяются эти мотивы в первой балладе скоттовского «цикла» - в «Замке Смальгольм». Любовь здесь дважды становится причиной преступления: Смальгольмский барон из ревности убивает возлюбленного своей жены, а рыцарь Кольдингам, как и молодая баронесса, оскверняет освященный церковью брак, любовь их не зря названа «беззаконной» (Жуковский 2008: 155). Таким образом, уже здесь намечены два возможных пути дальнейшего развития темы любви как причины преступления, каждый из которых станет центром двух других переводов: в «Покаянии» герой совершает убийство, а в «Суде в подземелье» преступлением становится само желание нарушить установленные людьми законы — попытка сбежать из монастыря.

Хочется подчеркнуть, что любовь как причина преступления впервые появляется именно в балладах Скотта — в более ранних текстах мотивы грешников сводились исключительно к корысти. Правда, хотя бы ненадолго, но желаемого они достигали, что принципиально отличало их от мучимых ревностью героев «Замка Смальгольм» и «Покаяния» и, разумеется, не сумевшей воссоединиться с возлюбленным Матильдой из «Суда в подземелье».

Впрочем, как отмечалось выше, герои Скотта получили нечто гораздо большее — надежду на прощение или само прощение. Уже в «Замке Смальгольм» намечена тема милости к преступникам, которые искренне раскаиваются в своих грехах. Тема эта будет тщательно разработана в 30-е годы.

В балладах «Покаяние» и «Братоубийца» (1832) прощение даруется грешнику за долгие годы, проведенные в раскаянии, в стихотворении «Пери» - за раскаяние краткое, но удивительное по своей силе. Мотив этот появляется и в наиболее близком к оригиналу переводе «Леноры» (1831): в тексте нет и намека на возможное покаяние героини, однако надежда на прощение возможна и для нее, что ярче всего проявляется при сопоставлении финальных стрóf первого и последнего перевода этой баллады - ср. «Ленору»:

Терпи, терпи, хоть ноет грудь;
Творцу в бедах покорна будь;
Твой труп сойди в могилу,
А душу Бог помилуй! (Жуковский 2008: 188)

и «Людмилу» (1808):

Царь Всевышний правосуден;
Смертных ропот безрассуден;
Твой услышал стон Творец;
Час твой бил, настал конец. (Жуковский 2008: 16)

С этой точки зрения любопытно вновь обратить внимание на повесть «Суд в подземелье». Незавершенность задуманного произведения ставит исследователей в сложное положение: она дает возможность говорить о соотношении этого перевода с подлинником, но не позволяет дать оценку описанной здесь морально-нравственной коллизии. Читатель никогда не узнает, почему возлюбленный не приехал за Матильдой — стало тому причиной его собственное желание или стечение обстоятельств. Он не узнает, насколько велика вина Матильды – быть может, ее заключили в монастырь против ее собственного желания, и попытка ее сбежать - это стремление восстановить «разорванный союз сердец». В этом случае Матильда принципиально отличается от героинь ранних «баллад-исповедей» (Немзер 1987: 166) - она не покоряется судьбе, но пытается сопротивляться ей.

Вероятно, первая глава, которую замышлял Жуковский, содержала бы в себе ответы на все эти вопросы. Если бы поэт следовал за Скоттом, возлюбленный оставил бы Матильду и сознательно обрек бы ее на мучительную казнь. Однако, если рассматривать повесть в системе с двумя балладами, можно предположить, что герой стремился выполнить свое обещание, но столкнулся с независящими от него обстоятельствами, быть может, губительными для него самого. В пользу этой версии говорит также ослабление степени вины Матильды (снять ее полностью было бы невозможно, поскольку любовь все же толкает

ее на преступление) и усиление мотива жертвенности, особенно ярком при сопоставлении героини с бездушными судьями.

Исследователи неоднократно отмечали, что обращение Жуковского к произведениям Вальтера Скотта маркирует важные этапы его собственного творческого пути. Однако именно в этих текстах можно проследить, как трансформировалась трактовка поэтом его собственных излюбленных мотивов: несчастной, запретной любви и наказания за совершенное преступление. Выбранные Жуковским тексты позволяют объединить две важнейшие для него темы, пусть в некоторых из них и пришлось для этого значительно усилить присутствие этих мотивов за счет изменений, внесенных в сюжет.

Таким образом, можно сказать, что, являясь абсолютно разными с точки зрения жанровых и сюжетных поисков, переведенные произведения Скотта образуют целостную систему, пути развития которой можно увидеть уже в первой балладе этой группы - «Замке Смальгольм».

Библиография

- Веселовский 1904*: Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1904.
- Дубенко 2010*: Дубенко М.В. Поэзия В. Скотта в русской рецепции (Первая половина XIX века). Томск, 2010.
- Жуковский 2008*: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. Москва: Языки славянских культур, 2008.
- Жуковский 2009*: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. Москва: Языки славянских культур, 2009.
- Левин 1985*: Левин Ю.Д. В.А. Жуковский и проблема переводной поэзии В: Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Москва: Наука, 1985.
- Немзер 1987*: Немзер А.С. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В.А. Жуковского. В: Зорин А.Л., Немзер А.С., Зубков Н.Н. Свой подвиг свершив... Москва: Книга, 1987.
- Пирсон 1978*: Пирсон Х. Вальтер Скотт. Москва: Молодая гвардия, 1978.

ЕЛИЗАВЕТА ТИМОФЕЕВА

Семенко 1959: Семенко И.М. В.А. Жуковский В: Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т.
Т. 1. Москва, Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

Семенко 1975: Семенко И.М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. Москва: Художественная литература, 1975.

Янушкевич 2006: Янушкевич А.С. В мире Жуковского. Москва: Наука, 2006.