

УДК 891.161.1-93

И.А. Айзикова

ПЕРЕДАЧА НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО КОЛОРИТА В РАННИХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДАХ В.А. ЖУКОВСКОГО (ИЗ КОЦЕБУ И ФЛОРИАНА)¹

Исследование посвящено актуальной проблеме современного переводоведения – передаче национально-исторического колорита в художественном переводе. Оно выполнено на материале прозаических переводов поэта-романтика В.А. Жуковского, относящихся к началу XIX в. и наглядно демонстрирующих близость переводчика к нарративным традициям сентиментализма и вместе с тем его движение к романтическому повествованию, отличающемуся специальным вниманием к истории и национально-ментальным проблемам.

Как известно, нарратив является способом осмысления окружающего мира и места человека в нем. Для писателя это форма презентации в тексте определенного типа мировоззрения, с чем во многом и связан столь пристальный интерес современного литературоведения к вопросам повествования. В данной статье речь пойдет о таком компоненте нарратологии, как национально-исторический колорит повествования, причем прежде всего нас будет интересовать переводоведческий аспект этой проблемы. Богатейший материал для такого исследования дает творчество В.А. Жуковского в области прозаического перевода.

Обратимся к самым ранним прозаическим переводам писателя, которые не только позволяют в целом подтвердить принципиальность его интереса к истории, к проблеме национального, проникнуть в природу этого интереса, в своеобразие его понимания этих категорий, но и демонстрируют его внимание к темпоральной и национально-ментальной функции нарратива и его попытки через повествование передать человеческое существование во времени и пространстве, или, другими словами, организовать повествование на основе таких понятий, как *историческое* и *национальное*. Так что переводная проза Жуковского начала 1800-х гг. стоит у истоков большого процесса, определявшего многое и в мировоззрении, в историософии Жуковского, и в его прозаическом творчестве. Закрепленные здесь формы карамзинского художественного национально-исторического повествования, а также порой еще только намеченные новые его тенденции позднее органично вошли в русскую прозу, развились, четко определились в повестях и романах М.Н. Загоскина, Ф.В. Булгарина, В.Т. Нарезного, А.Ф. Вельтмана, Н.А. Полевого, И.И. Лажечникова и, конечно, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя.

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

1

Сложнейший вопрос о национально-историческом колорите повествования оказался в центре внимания Жуковского в первом же его переводном романе «Мальчик у ручья» (1801 г.), источником которого является большой по объему роман А. Коцебу (A. Kotzebue, 1761– 1819) «Geprüfte Liebe», отличающийся сложно выстроенным сюжетом и разветвленной системой героев. Созданный по заказу книгопродавца, перевод этот, по точному выражению П.А. Плетнева, «примирил нужду с потребностью таланта» [1. С. 384]: он органично вписывался в раннее творчество Жуковского-прозаика, в логику его развития, во многом обусловленную начавшимся в отечественной словесности пересмотром соотношения «полезного» и «приятного» в прозе. «Мальчик у ручья», в частности, позволяет определить позицию Жуковского в серьезной полемике, завязавшейся вокруг жанра романа еще во второй половине XVIII в., не прекращавшейся и в начале следующего столетия, в связи с тем, что, по утверждению исследователей, роману жизненно необходимо было отпочковаться от «сказок» и «романцев», обратиться к изображению действительности и выработать для этого новые художественные средства» [2. С. 33]².

Объектами повествования у Жуковского оказались персонажи в их движении, духовном, нравственно-психологическом развитии, именно на этом он делает акцент в своем переводе. Психологизм стал существенным завоеванием Жуковского – переводчика романа Коцебу, здесь он возник как некая дальняя цель русской прозы. Но вместе с тем интересующее Жуковского изображение процесса формирования личности потребовало от него и объяснений сути связей человека с внешним миром, их взаимозависимости. И здесь, с одной стороны, Жуковский идет вслед за Коцебу: герои как в подлиннике, так и в переводе очень активны в своих передвижениях, и их путь структурно часто напоминает путь героев волшебной сказки. С другой стороны, заботой переводчика оказалась достоверность повествования, отражение в нем действительности. Вслед за Карамзиным Жуковский понимает движение жизни и как объективные события, и как возникающие по их поводу личные переживания. Поэтому он так заботится уже в первом своем прозаическом переводе о соответствии нравственно-психологического и историко-культурного контекстов.

В связи с этим обращает на себя внимание бережное отношение переводчика к передаче историко-культурных интертекстов, с помощью которых характеризуются герои, повествователь и в конечном итоге повествованию обеспечивается эпическая полнота. Главные персонажи переводного романа (как и в подлиннике) отличаются многосторонними знаниями в области истории, философии, разных национальных искусств. Их историко-культурный кругозор чрезвычайно разнообразен. Вильгельм читает в подлиннике римского писателя Корнелия Непота. Его друг Фриц снабжает его романами Сервантеса и Филдинга, вслед за ним Вильгельм знакомится с поэмой Виланда «Оберон» и драмой Шиллера «Дон Карлос». Любимыми сочинениями Лизы, возлюбленной Вильгельма, являются «Уединение» Циммермана и «Ночные думы» Э. Юнга, «Опыты» М. де Монтеня и романы

² См. также [3], [4], [5. С. 7–13].

«Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию» Ж.-Ж. Бартеlemi и «История Жиль Блаза из Сантильяны» А.Р. Лесажа и т. д.

Особенно активно вступает в диалог с историей и культурой повествователь. Он постоянно вплетает в свой рассказ о героях и событиях исторические факты, имена политиков, историков, писателей, художников, цитирует сочинения самых разных авторов (С. Буфлера, Ж. Лабрюера, Морица, Грессе и др.), его рассказ пестрит именами мифологических героев, аллюзиями на мифологические сюжеты и проч. Так, например, Г. Жерома он характеризует следующим образом: «Г. Жером, которого жители города Л** обыкновенно называли Шроммом, был французский эмигрант, выгнанный из Франции не Эдиктом Нантским и не Национальным Конвентом, а только худым своим счастьем, которого принужден был искать по белу свету» [6. Ч. 1. С. 14] (ср.: Herr Jerome, den die Bürger der kleinen Landstadt L*** nur Schromm zu nennen pflegten, war ein französischer Emigrant, den aber weder das Edikt von Nantes, noch der National Konvent vertrieben hatten, sondern der bloß dem Glücke nachlief, weil es ihn zu Hause nicht suchte <...> [7. Bd. 1. S. 11]). Или приведем, например, описание психологического состояния Лизы, увидевшей, как ее возлюбленный теряет сознание: «Лиза почла сие обмороком, бросилась к окну за каплями; схватила ложку и думала сосчитать на нее двадцать капель, но она влила туда, по крайней мере, восемьдесят, ибо рука ее дрожала, и она считала так худо, как будто бы нумерация была для нее то же, что Кантова «Critik der reinen Vernunft» [6. Ч. 1 С. 62] (ср.: <...> es wurden aber wenigstens achtzig daraus, theils weil ihre Hand zitterte, und theils weil sie so verkehrt zählte, als ob sie eben so wenig vom Einmal Eins als von Kants Kritik der reinen Vernunft hätte reden hören [7. Bd. 1. S. 35]). Еще один пример: «Минстер – примечательный город; любопытный путешественник с тайным благоговением вступает в Ратгауз, где некогда заключен был оный славный Вестфальский мир» [6. Ч. 2. С. 26] (ср.: Münster ist eine merkwürdige Stadt. Der Reisende eintritt mit Ehrfurcht das Rathhaus, wo der berühmte westphälische Friedens schluß wurde<...> [7. Bd. 1. S. 112]). Примеры можно продолжать и продолжать.

Но укажем на самое главное – повествователь в романе Коцебу не просто демонстрирует свою эрудицию, он пытается переплести личные истории героев с современным для них национально-историческим контекстом, который связан в романе с событиями Великой французской революции. Жуковский сохраняет в своем переводе все детали повествования, отражающие не только само по себе время действия в нем, но и позицию повествователя, описывающего своих героев на фоне революционных событий. Приведем характерные примеры. Вот презентация читателю одной из главных героинь: «Полина – так называлась незнакомка – Полина была дочь одного дворянина, который имел несчастье быть богатым и честным человеком, и следственно, неприятелем республики» [6. Ч. 2. С. 70] (ср.: Babet war die Tochter eines Edelmanns, der das Unglück hatte reich und ein ehrlicher Mann zu seyn, und der folglich den damaligen Machthabern im Wege Stand [7. Bd. 2. S. 36]); или описание пребывания Лизы в революционном Париже, названном повествователем «театром злодейств Робеспьеровых»: «Она для предосторожности притворилась бедною,

и Петр, в самой вещи, был точный *sanculotte*. Такая маска была ей выгодна тем, что ее никто не заметил. <...> Несколько недель жила она уже в Париже и не могла еще узнать, к кому адресоваться для получения паспорта, с которым бы безопасно проехать во внутренность Франции. Ее отсылали из одной конторы в другую и нигде не обходились с ней с должным ее полу отличением. Там какой-нибудь портной вздергивал перед нею нос, тут парикмахер с трехцветным поясом подшучивал над нею» [6. Ч. 4. С. 9] (ср.: Sie hatte die Vorsicht gebraucht, sich arm zu stellen, und Peter sah aus wie ein ächter Sansculotte, daher genoß sie den wünschenswerthesten Vorzug einer Zeit, nämlich den, unbenutzt zu bleiben. <...> Mehrere Wochen war sie in Paris, ehe sie nur Einmal erfahren konnte, an wen sie sich zu wenden habe, um einen Paß zu erhalten, der sie sieher in das Innere von Frankreich geleite. Man schickte sie von einem Bureau zum Andern, nirgends behandelte man sie mit der ihrem Geschlechte schuldigen Achtung. <...> Hier gab sich ein Schneider vornehme Art; dort spöttelte ein Peruckenmacher mit der dreifarbigigen Schärpe <...> [7. Bd. 4. S. 113–114]).

Самыми яркими в свете рассматриваемых здесь проблем являются книги третья и четвертая. Так, книга третья открывается размышлением героя (переданного голосом повествователя) о войне, которое сменяется описанием проводов полка, где служил Вильгельм, в поход против французов:

Что такое война? <...> Один великий философ <...> сказал, что наша земля <...> не иное что, как театр *всеобщей брани*; но добрые люди неохотно верят такой ужасной истине; добрые люди больше думают, что во всех тварях, от слона до полипа, *побуждение любить* пробуждается с весною и умирает с наступлением зимы <...>. Чрез два дня должен был выступить полк Вильгельмов; беспрестанно слышала она (Лиза. – *И.А.*) стук под своими окнами; багаж и повозки перетаскивались по улицам; пушки перевозились и гремели; все было живо, все суетилось, между тем как она, плача, стояла на коленях перед дорожным сундуком своего мужа, укладывала его белье, прибирала к стороне полотно и перевязки, нужные для тех случаев, когда он будет ранен <...> Густое облако пыли вдали возвестило выступление войск: один полк за другим проходил мимо ее, жены и дети со слезами и воплем втирались в сомкнутые ряды их. Там плачущий гренадир нес маленькую девочку на руках своих, и беременная мать, рыдая, шла подле него; там веселый парень с важным видом тащил на себе суму отца своего. Тут с добродушием тряс простосердечный усач благословляющую руку своей матери – здесь другой лежал в слезах на шее расплаканной жены своей; молодые солдаты, которые ни к чему не были привязаны, веселились и потрясывали своими шапками, обвитыми зелеными ветвями. Там и сям маркитанты продавали свои товары; многие пили вино для того, чтобы несколько ободриться, и слезы катились в их стаканы [6. Ч. 2. С. 1].

Ср.: Ein großer Philosoph <...> hat behauptet: dieser winzige Planet <...> seu zum Schauplaß eines krieges Aller gegen Alle erschaffen. – Gute Menschen mögen undern solche blutige Wahrheiten bekennen. Gute

Menschen stützen sich auf die Bemerkung: das vom Elephanten bis zum Polypen, der Trieb zu lieben im Lenzerwache, Empfindung und Leben in Millionen geschöpfe hauche, und gegen den Winter ersterbe. In zwei Tagen sollte das Regiment ausmarschieren. Stündlich hörte sie unter ihrem Fenster ein lärmendes töne; Troß und Bagage wurden durch die Straße geschleppt, kanonen rollten dumpf vorüber; Alles lebte, Alles life durcheinander, während sie, weinend vor einem Koffer kniete, die Wäsche ihres Gatten einpackte, Leinwand und Binden zurecht legte <...> Eine dicke Staubwolke in der Ferne verkündete die heraufziehenden Truppen. Ein Regiment nach dem Andern marschirte an ihr Vorüber. Weiber und Kinder drängten sich heulend zwischen die Glieder, hier trug ein weinender Grenadier ein kleines Mädchens auf dem Arm, und die Schwangere Mutter ging schluchzend neben her; dort schleppte ein lustiger Bube seineg Vaters Tornister. Hier schüttelte ein Schnurrbart die segnende Hand seiner alter Mutter, und dort lag ein Anderer in den Armen seines Weibes, das sich angstvoll um seinen Hals klammerte. Junge Bursche, die an nichts hingen, jubelten dazwischen, und schwenkten ihre Hüte mit grünen Zweigen besteckt. Hier und da boten Marketender ihre Waare feil. Mancher trank um Muth zu gewinnen, und Thränen tröpfelten in das Glas [7. Bd. 2. S. 9, 15].

В переводе сохранены многочисленные детали описания, делающие картину эпической, полной, объективной, а с другой стороны, все подобранные (Коцебу и сохраненные переводчиком) подробности работают на передачу главной идеи автора-повествователя – о противоестественности войн, революций, любого насилия в человеческой истории, независимо от того, отдают себе люди в этом отчет или нет.

Не менее колоритными в этом отношении оказываются (и в подлиннике, и в переводе) гл. XXVI– XXVII, в которых описывается попытка Вильгельма и Фрица убежать от разгневанных французских крестьян, готовых уничтожить их только за то, что они «не французские граждане». Укажем и на сцену въезда Лизы в революционный Париж, когда героиня оказалась в самом центре «беснующейся толпы». Это описание вновь переходит в рефлексию нарратора – на сей раз о «смятении черни», уподобляемой им песку «в пустыне, который сперва подымается от дуновения ветерка, веется тихо, потом сильнее, сильнее и вдруг обращается в страшный вихревой столб, крутится, вырывает с корнем деревья, все рушит и опровергает. Верно, опять какой-нибудь якобинец подстрекнул бедных поденщиков и дневных плутов своею системою о равенстве состояний, а сии возмутили чернь, которая тотчас с слепым бешенством умертвила несколько богатых людей для того, чтобы разделить между собою их богатства» [6. Ч. 4. С. 14]. Все это очень точно переведено Жуковским.

Как видим, предельно важную роль в создании национально-исторического колорита в «Мальчике у ручья» (и в подлиннике и в переводе) выполняет автор-повествователь: его образ способствует интеллектуализации, философизации текста. С его фигурой в романе связан определенный уровень национального сознания, формирующийся на основе непосредственного жизненного

опыта, личных наблюдений за событиями национальной истории, определенная философия истории, человека, отдельной нации и человечества. Жизнь героев, например, изображается состоящей из отдельных, часто случайных событий, но в конечном итоге она оказывается выстроенной в соответствии со строгой логикой: персонажи последовательно (совершая ошибки и раскаиваясь в них) движутся к добру, нравственности. Это общий закон бытия, истории отдельных государств и человечества, как понимали его просветители, в том числе и В.А. Жуковский. Именно поэтому личные истории героев, мотивированные той социально-исторической и национально-культурной ситуацией, в которой они существуют, тесно переплетены (и для переводчика это принципиально) с самой логикой большой истории, как ее понимает автор-повествователь.

Что же касается передачи национальных «примет» героев романа и окружающего их мира, то здесь Жуковский явно пытается держать равновесие двух крайних переводческих стратегий: его не устраивает ни чрезмерная акцентация национального колорита, ни его затушевание. Желая избежать эффекта «непонятности непонятого» для русского читателя и одновременно все-таки передать национальный колорит повествования, Жуковский вырабатывает свои тактики передачи национального в переводе. Прежде всего, он старается оставить в повествовании географические названия, национально-культурные приметы той или иной местности (особенно если речь идет о знакомом русскому человеку пространстве), названия денежных единиц, предметов быта. Случаи русификации на этом уровне перевода довольно редки. Но главная особенность перевода заключается в другом: внешность героев, их речь, привычки, особенности бытового поведения, пейзажи, отступления повествователя – все это, как и в подлиннике, носит общечеловеческий вневременной характер, что находится в полном соответствии с сентименталистской эстетикой, в русле которой работали и Коцебу, и Жуковский и законом которой было изображение чувствительного человека, при понимании чувствительности как вечного, врожденного свойства любого человека эмоционально реагировать на добро и зло.

Итак, авантюрный любовный роман Коцебу, переведенный Жуковским, наполнен многообразным историческим и национальным материалом, начиная с конкретных фактов и имен и кончая общим пониманием истории и ее национальной специфики. Конечно, историко-национальный колорит носит в романе, скорее, внешний характер. События национальной (франко-немецкой) истории окружены устойчивым ореолом, определяющимся авторской мыслью общечеловеческого вневременного плана. Мир внешний и внутренний изображены, по удачному выражению Н.Н. Петруниной, «разным масштабом». Но в целом перевод отражал зарождение интереса Жуковского к лиро-эпическому типу прозаического повествования, предначертывая хотя бы в самом общем виде дальнейший ход развития русской прозы.

положены события из истории, на этот раз Дании, Норвегии и Швеции. Военно-историческое повествование, сцены, передающие национально-исторический колорит, также переплетаются здесь с изображением личных судеб героев, которые к тому же последовательно связываются с судьбой государства. Жуковского привлекает к повести Коцебу, если судить по времени работы над переводом, характеру перевода, по контексту творчества переводчика, несколько моментов. Среди них – тема национальной истории.

Проблематика, сюжетно-композиционный строй подлинника, сохраненные переводчиком или даже подчеркнутые им, свидетельствуют о представлении Жуковского об истории как о постоянном изменении в жизни отдельного человека и всей нации. Сюжет исторической повести «Ильдегерда» отличается необычайной динамичностью (именно жанр повести играет здесь свою роль). Примечательно, что в переводе точно воспроизведен весь сложный *ход* событий. Интересно и то, что здесь, как и в оригинале, соблюдена их прямая хронологическая последовательность. Время в исторической повести (и в подлиннике, и в переводе) линейное. Как известно, именно идея линейности истории сыграла ведущую роль в историческом сознании конца XVIII – начала XIX в., будучи органически связанной с культурой эпохи Просвещения и предромантизма [9. С. 287 и далее; 10. С. 112–131].

Источником всепроникающей динамики в исторической повести Коцебу являются не столько общественные проблемы или политика, сколько столкновение нравственных основ бытия: добра и зла, верности и предательства, чести и коварства, любви и ненависти и т. д. Так, например, шведский король Ранфрид, будучи женат, предлагает Ильдегерде, будущей норвежской королеве, стать его любовницей. Отвергнутый, он с войском вторгается в Норвегию и требует, чтобы Ильдегерде отдали ему. Или другой сюжетный поворот: принц Гаральд, открывший Ильдегерде свою любовь и получивший в ответ предложение дружбы, поднимает против Дании Швецию, запугивает мужа Ильдегерды предстоящей войной и предлагает ему забыть о своей супруге и вступить в брак с сестрой шведского короля и т. п.

Судя по переводу, Жуковский разделяет эту авторскую позицию и даже *акцентирует* мысль о том, что история и нравственность – две вещи неразрывные. Потому в центре исторического повествования у Жуковского, как и в исторических повестях Карамзина, оказываются не события национальной истории как таковые, а отдельные личности, их мораль и психология. История в «Ильдегерде» Жуковского творится, безусловно, в душах героев. Причем внимание в переводе явно сосредоточено на главной героине, Ильдегерде, в которой Жуковский видит не только героиню норвежской истории, но и общечеловеческий тип героической личности, как он его себе представлял. Именно в связи с таким пониманием главной героини переводчик вносит характерное уточнение в жанровое определение повести: не «историческая», как у Коцебу, а «героическая».

Все средства характеристики Ильдегерды, начиная от ее портрета и поступков и кончая прямыми оценками повествователя, ее положением в системе героев, направлены на создание образа идеальной личности. Перед нами высоконравственный человек, отличающийся высокой гражданской позицией,

верностью своему народу, что дополняется гармонией внешнего и внутреннего, личного и общественного. Однако при этом Жуковский явно отталкивается от традиционного для классицистических жанров образа героя. Работа переводчика направлена на преодоление абстрактности, условности образа героической личности, и в связи с этим нарратор подчеркивает в Ильдегерде весьма примечательные качества: она добра, искренна, чувствительна, способна преданно и нежно любить, тонко и глубоко чувствует окружающий мир, голос ее совести всегда сливается с голосом ее сердца. Все это комплекс идей, связанных с просветительской, сентименталистской, карамзинской концепцией человека, согласно которой общественный пафос понимания личности разворачивается в сторону его сердечного звучания. Гражданский долг, ответственность человека перед обществом – эти идеи обогащаются в переводе Жуковского принципами гуманизма. Сентименталистский, карамзинский пафос и определил особенности перевода Жуковским «героической повести». Сохраняя и точно передавая все сцены, характеризующие Ильдегерду как мужественную защитницу своего народа, переводчик обращает особое внимание на изображение ее внутренней жизни, подчеркивая ее женское начало. Сравним одну из сцен в подлиннике и в переводе:

Der Bote ging, Ildegerde fiel auf ihre Knie und betete <...> Sie schwieg und sah mit betbranntem Blick nach dem heraufsteigenden Ballmond. Horch! Da flüsterte ein leiser Abendwind in den Blättern der Buche <...>, und die Nachtigall klagte in einzelnen, schmachtenden Tönen. Ildegertens Busen ward enge, die schauerliche Dämmerung um sie her, füllte ihr Herz mit bangen Ahnungen [11. S. 101].

Гонец пошел, Ильдегерда упала на колени и молилась <...> Она умолкла, и слезящий взор ее обратился к восстающей луне. Тихий вечерний ветерок веял в кустах <...> и соловей запел унылую томную песнь. Грудь Ильдегерды сжалась, мрак, окружавший ее, наполнил сердце ее горестным предчувствием [8. С. 156].

В переводе Жуковского ощутимо стремление повествователя глубже раскрыть внутренний мир героини. С этой целью повествование освобождается от излишней «бурности», гиперболизма и напыщенности в изображении душевного состояния Ильдегерды, что было столь характерным для Коцебу, типичнейшего представителя так называемой тривиальной литературы («смотрела пылающим взором» у Жуковского переведено как «слезящий взор ее обратился», «соловей жаловался отдельными тоскливыми звуками» – «соловей запел унылую томную песнь», «поднимающийся шар луны» – «восстающая луна», «страшное предчувствие» – «горестное предчувствие»).

Исторический взгляд на мир и человека, осваиваемый Жуковским и уже проявившийся в «Мальчике у ручья», и в «Ильдегерде» предполагал не только отношение к истории как к вечной смене событий и фактов, но и их личное переживание. Жуковский и в этом переводе стремится к тонкому соответствию исторического и поэтического, поэтому событие и герои попадают

в повести Жуковского в личностный, литературно-стилистический контекст повествователя, очевидно связанный с оссианической традицией, весьма поверхностно намеченной у Коцебу. Оссианический тип повествования дал выход интересу нарратора не только к эмоционально-психологическим переживаниям героев и к элегическим интонациям рассказа о них, но и к национально-историческому тону повествования. Приведем хотя бы два примера – сцену оплакивания норвежским народом смерти Торы и описание сражения, возглавляемого Свендом, выстроенные и в подлиннике, и в переводе на пересечении изображения внутреннего состояния героев и деталей национальной культуры и истории:

При горестных воплях миллионов насыпан курган, долженствовавший покрыть ее остатки. Безмолвно, с покрасневшими от слез глазами приближался нищий и приносил последнее свое имущество для погребения его, по обычаю государства, с умершею. Ни один рыцарь не стыдился плакать. *Свенд*, рыдая, закрывал лицо свое, *Ильдегерда* бросилась на могилу, и слезы ее лились на белые ее кудри [8. С. 19].

Ср.: Unter dem lauten Jammer vieler Tausende ward der Grabhügel aufgeworfen, der ihre Asche decken Sollte. Schweigend und mit rothgeweintem Auge nahte sich auch der Aermste, darbringend eine Gabe, welche nach der Sitte des Landes mit der Entseelten begraben wurde. Kein Ritter schämte sich der Thräne im Auge, Swend verbüllte schluchzend sein Gesicht, Ildegerte warf sich auf den Grabhügel, und wusch ihre langen Locken in Lähmen [11. S. 14–15].

Свенд летал от одной ставки к другой, обнимал каждого рыцаря, жал каждому воину руку, лил пламень взоров своих в грудь каждого; воинство запыхало юношеским огнем его и скоро раздался крик брани! За ним шел старик *Тотт*, осматривал с важностию лежащее пред ним военное поле и показывал каждому солдату его место, место, которое он, не иначе как победив или погибнув, должен был оставить; посреди криков разгоряченного войска, в которых едва слышались бранные песни бардов, думал *Свенд* только об *Ильдегерде* [8. С. 47].

Ср.: Swend flog von Zelt zu Zelt, umarmte jeden Ritter, goß das Feuer seines Auges in jeden Busen, steckte mit seiner jugendlichen Hitze das ganze Heer an, und in wenig Minuten erscholl an diesem und jenem Ende des Lagers Feldgeschrei, Ihm folgte langsam Gott der Greis, überschauend mit denkendem Ernst das vor ihm liegende Schlachtfeld, jedem Ritter den Plaß andeutend den er nur als Sieger oder als Leiche verlassen sollte. Mittem im lärmenden Getümmel der erhitzten Scharen, durch welches der Kriegsgefand der Barden kaum hörbar tönte, say Swend in jedem blanken Schild nur Ildegertens Bildniß [11. S. 34].

Итак, автор-повествователь становится в «героической» (исторической) повести Жуковского «Ильдегерда», как и в «Мальчике у ручья», важнейшей

фигурой. Его голос звучит в самых разных интонациях: правдивое изображение фактов национальной истории, глубокое проникновение в личную мораль и психологию участников этих событий. Автор-повествователь в переводе Жуковского стал для читателей не только учителем и наставником, философом, стремящимся осознать особенный статус времени, суть и качество истории, ее национальных примет, но и пропагандистом русского литературного языка, способного передать все это в переводе.

3

Эволюцию исторических и национальных «интересов» Жуковского и связанные с ней тенденции его прозаического повествования демонстрирует переводная повесть 1802 г. «Вильгельм Телль, или Освобожденная Швейцария» [12]. Жуковский обратился к прозаической «поэме» Ж.-П. Флориана, сюжет которой строится на материале очень популярной в немецкой литературе конца XVIII в. народной легенды, отразившей борьбу швейцарцев против австрийского ига. Как справедливо утверждает исследователь, «Guillaume Tell» Флориана, порожденный революционной эпохой, является прозаическим аналогом героической эпопеи, рисующей образ народного вождя» [13. С. 10]. Народное предание об освободительном восстании швейцарских крестьян XIV в. позволяло делать исторические обобщения, отвечать на вопросы о судьбах исторического развития отдельных наций, о путях человеческого прогресса вообще.

Таким образом, выбранная Жуковским для перевода повесть, обращенная в прошлое, была посвящена настоящему и будущему, а в конечном итоге – вечным проблемам. И здесь Жуковский идет вслед за Карамзиным, за логикой развития его исторической повести – от «Натальи, боярской дочери» к «Марфе-посаднице». Весьма примечательно в связи с этим, какой вопрос волнует Жуковского в «Вильгельме Телле» в первую очередь – это вопрос о пробуждении народного сознания, становлении национального самосознания. Идейное содержание, пафос и художественное своеобразие перевода Жуковского определялись положенной в его основу категорией «народ», «нация», которая, как известно, уже через несколько лет станет особенно актуальной в романтической философии истории и в романтической эстетике, а позднее многое будет определять в русской классической прозе. Проблема была поставлена самой действительностью: Великой французской революцией, чьи результаты дали о себе знать во всей Европе, и собственно русскими социально-освободительными настроениями, которые активно набирают силу в обществе с самого начала XIX в. Не меньшую роль сыграли и эстетические веяния времени³.

С одной стороны, в основу понимания такой категории, как «народ», Жуковским положены классические философские построения XVIII в. (напри-

³ Исследователями отмечается, что «Вильгельм Телль» вполне органично продолжает лирический строй ранней прозы Жуковского, соотносясь прежде всего с «Вадимом Новгородским». При этом подчеркивается одическая окрашенность лирической по своей природе авторской позиции в переводном романе (Н.Е. Разумова). Нам ближе точка зрения Н.Н. Петруниной, усматривающей в этом переводе оссианические интонации.

мер, Руссо, Гердера), согласно которым все люди от рождения равны в своих свойствах и, следовательно, народ – это, по точному выражению Ю.М. Лотмана, «сумма отдельных людей, количественно умножающая свойства отдельного человека» [9. С. 289]. С другой стороны, для Жуковского очень важно такое понятие, как «национальный дух», новое в русском общественном сознании, укоренившееся в нем именно в эпоху предромантизма и романтизма. «Национальный дух» невозможно механически разложить, как сумму, на равные слагаемые. Именно это повлекло за собой пристальный интерес русских романтиков к вопросу о роли личности в национальной истории. Жуковский оказывается на этом пути первопроходцем.

Герои повести названы Жуковским уже в двойном ее заглавии. Это, прежде всего, швейцарский народ, находящий свою силу в единстве и потому оказывающийся двигателем истории, и легендарная личность – Вильгельм Телль. Обе темы тесно переплетаются: Жуковский мастерски переводит все массовые народные сцены и при этом создает целую галерею героев из народа. Особенно значительным для автора перевода является, конечно, образ Вильгельма Телля. Его главным нервом становится абсолютное единство в нем личного и общественного. Одна из кульминационных сцен повести – гибель Гесслера – особенно показательна в этом плане. Жуковский подчеркивает, как тесно переплетаются мотивы поведения героя: он карает австрийского наместника за бесчисленные насилия над народом, одним из которых стало приказание Гесслера самому Вильгельму Теллю стрелять, в знак покорности, в яблоко, стоящее на голове его сына. Вот фрагмент его обвинительной речи в адрес наместника:

Внимай мне, Геслер, внимай <...>! Мера почти исполнена; чаша бедствий наших, врученная тебе раздраженным Небом, уже не вмещает их. Тобою Вышний истошил на нас весь ужасный гнев свой. Внимай воплям невинных, заключенных тобою в темницы; внимай воплям младенцев, вдов, которые требуют от тебя отцов, супругов своих, лишенных тобою жизни посреди мучений [12. С. 99].

Ср.: Écoute-moi donc, Gesler, puisque tu consens à m'entendre. La mesure est bientôt comblée; la coup du Malheur, que le ciel irrité contre nous voulut remettre dans tes mains, déborde de toutes parts. Dieu épuisa sur nous, par tes mains, tous les traits de sa colère; sa justice va te frapper. Entends les cris des innocens que tu retiens dans les cachots; entends les cris des enfans, des veuves qui te redemandent leur époux, leurs pères, expires par ton ordre au milieu des tourmens [14. P. 79].

Образ Вильгельма Телля при всей его легендарности оказывается, для прозы начала XIX в., достаточно конкретным. Жуковский сосредоточится как на изображении подвигов героя, непосильных для других, так и на описании его внутренней жизни. Последнее является у Жуковского совершенно необходимым средством создания идеальной героической личности. Любящий муж, заботливый сын и отец, преданный друг и гражданин сливаются в образе Телля. Именно внутренний мир героя-борца подчеркивает его разумную

нравственную силу, многократно умножаемую органичным слиянием с настроениями, этикой, философией народа. За свои заслуги перед отечеством Телль хочет только одного: «...чтобы я опять вступил в сан простого воина, опять сравнялся с вами, сограждане! <...> я не хочу, я не требую, не приемлю от вас ничего, кроме священного имени брата вашего». В финале Телль, Вернер, Мелькталь «получают в награду своих подвигов дубовые венцы и общаются к народу» [12. С. 164–165] (ср.: Pour moi, citoyens, je ne veux, je ne demande, je n'accepte de vous que le nom de votre frère, que le droit de combattre dans vos rangs. <...> Tell, Verner, Melctal <...> reçoivent pour leur recompense une couronne de chêne. Ils rentrent, se confondent au milieu du peuple <...> [14. P. 115]).

Важнейшей идеей повести становится мысль о том, что Вильгельм Телль – один из многих. И другие герои из народа – это люди, сознательно и самоотверженно вступившие в борьбу за свои права, являющиеся в конечном итоге правами народа, нации, и шире – это права общечеловеческого характера. Таков друг Телля – Мелькталь, «столь же добрый, столь же неустрашимый и великодушный, как Телль, подобно ему любил страстно добродетель, свободу, отечество» [12. С. 27]. Такова Эдме, ненавидящая тиранов и обожающая отчизну не менее своего мужа Вильгельма. «Ты обожаешь отчизну твою; суди же, могу ли я не обожать ее, когда она вместе и твоя, и моя отчизна?» – говорит она мужу [12. С. 43]. О республике и о том дне, когда «во всей Швейцарии все друзья свободы низложат врагов ее» [12. С. 101], мечтает Вернер. Даже маленький сын Телля, Жемми, объясняя Гесслеру значение слова «добродетель», вкладывает в него такие понятия, как «страх Божий, любовь к человекам и ненависть к их угнетателям» [12. С. 78].

Таким образом, выделив человека как решающую силу истории и обратившись в связи с этим к внутреннему миру отдельной личности, Жуковский одновременно осмысливает народ как единицу истории и, соответственно, ставит вопрос о национальном своеобразии, о народном сознании. Постановка этого вопроса вывела Жуковского к принципиальному интересу к национальным обычаям, нравам, культурным традициям, определяющим своеобразие одного, в данном случае – швейцарского – народа. Это уже было открытием для русской прозы, с высоты которого ни Жуковскому, никому другому в это время пока не виделось необходимости распространять общий принцип истории – неостановимость развития, изменения – и на народное сознание, и на национальное своеобразие.

Традиции мыслятся в повести Жуковского незыблемой основой, источником исходного совершенства нации, народа. Повесть начинается и заканчивается гимном швейцарцам как сынам природы, сохранившим «драгоценную чистоту нравов», «древние свои законы, обычаи» [12. С. 9], отличающимся трудолюбием, «воздержанием, доверенностью, стыдливостью» [12. С. 8]. Обитатели Ури, Швица и Ундервальда изначально занимаются сельским хозяйством, в течение многих веков не знают преступлений, тщеславия, раздоров. Старики всегда были окружены здесь любовью и почетом, дети любят своих родителей и имеют только одно желание – «им повиноваться и подражать им» [12. С. 9]. Австрийское иго рассматривается как попытка увести

швейцарский народ от его естественного исконного состояния, уже потому она обречена на поражение. Как видим, сочетание идеи линейности истории, вечно устремленной вперед, с представлением о народе как хранителе и защитнике вечных устоев, что вело в конечном итоге к слиянию прошлого и будущего и замыкало историю в кольцо, лишая ее, по сути, движения, оказалось недоступно Жуковскому, а возможно, эта несочетаемость не была им даже осознана.

Признавая роль каждого члена общества и всех, вместе взятых, в историческом развитии, Жуковский между тем явно подчеркивает в переводе роль надличной, Божественной силы, которая в конечном итоге и руководит всем происходящим. Этот мотив проходит через всю повесть. «Небо, правосудное небо» («le ciel, le juste ciel») скрывает от наемников хижину Вильгельма, и они не встречают Эдме и ослепленного Мелькталя. Уповая на Бога, «покровителя невинных и защитника друзей добродетели» [12. С. 94], переплывают разбушевавшееся озеро в челноке Телль и Вернер: «...благоприятствовал ли случай, или сам Бог, призываемый Вильгельмом, покровительствовал защитникам Швейцарии, ветер вдруг утихает, волны успокаиваются, лодка несется по зыбкой поверхности озера» [12. С. 94–95] (ср.: Mais, soient un effet du hazard, soit que ce Dieu juste et puissant que Guillaume invoquait dans son coeur veillât sur les libérateurs de la Suisse, le vent s'apaise tout à coup, les flots se calment, l'onde franquille porte la barque de Tell <...> Il a bientôt franchi le lac [14. P. 66]). «Тайный голос» извещает Жемми о том, что, стреляя в яблоко, стоящее на его голове, отец не убьет его.

Итак, «Вильгельм Телль», один из ранних переводов Жуковского периода его увлечения сентиментализмом и предромантизмом, органично вписывается в общее русло становления прозы писателя и не позволяет нам упрощать свои представления о роли в ней национально-исторического колорита.

В состав того же издания, в котором была помещена историческая повесть о Вильгельме Телле, вошел еще один перевод из Ж.-П. Флориана – повесть «Розальба», имеющая примечательный, в свете рассматриваемых нами проблем, подзаголовок: «сицилийская повесть». Анализ перевода показывает, что для Жуковского этот подзаголовок важен не столько в связи с насыщением текста национальным колоритом, сколько с возможностью введения психологических мотивировок характера главной героини, участницы описанных событий. В Розальбе, с одной стороны, подчеркивается сентименталистский «колорит». Она «прекрасна, мила, тиха и умна», «счастье благоприятствовало ей, но природа еще более» [15. С. 55]. Она сочиняет стихи, поет под аккомпанемент арфы так, что «и самые ангелы не могут петь лучше» [15. С. 55]. Вместе с тем в русскую литературу Жуковским вводилась необычная героиня. При всей ее чувствительности и кротости она – сицилика – обладает «пылким характером, который составляет отличительное свойство всех сицилианок» [15. С. 55] (ср.: Elle était née tendre, vive et passionnée comme une Sicilienne [15. P. 321]). Именно это позволяет переводчику акцентировать важнейшую для него мысль: Розальба – героиня, чье поведение не поддается рационалистической упорядоченности, предсказуемости. Рассудок

влюбленной сицилийки «молчит» – так определяет рассказчик мотивы поведения Розальбы, например ее согласие довериться колдунье и безоговорочно выполнить ее страшное и непонятное приказание: отрезать волосы у преступника, умершего на виселице. Это, обещает колдунья, каким-то образом поможет Розальбе возратить любовь своего мужа. Поведение героини ночью у виселицы открывает всю силу ее чувств к мужу, которая заставляет ее забыть и о страхе, и об опасности, и о здравом смысле.

Другими словами, самым главным в «сицилийской повести» оказалась особая общая атмосфера «таинственности», в осмыслении и изображении которой и проявляются в первую очередь зачатки новой эстетической системы. «Розальба», появившаяся в творчестве Жуковского на почве его увлечения оссианической поэзией, «кладбищенскими элегиями», была, по сути, первым опытом Жуковского в жанре фантастической (таинственной, как ее принято было называть в начале XIX в.) повести. Национальный колорит здесь служит одним из средств мотивировки необычного поведения героини-сицилийки в необычных (страшных) обстоятельствах. Эта повесть подготавливала важнейший этап творческих поисков Жуковского в лирике – в его излюбленном жанре баллады, принесшем в русскую литературу романтизм.

Таким образом, анализ ранней переводной прозы Жуковского из Коцебу и Флориана⁴ позволяет нам сделать несколько важных выводов, касающихся прежде всего ее конструктивной роли и в художественном самоопределении Жуковского в начале XIX в., и в формировании, в названный период, русской прозы, ее нарративных стратегий. С особой наглядностью она демонстрирует принципиальный интерес Жуковского-прозаика к национально-историческому колориту повествования, открывающий его безусловную близость к нарративным традициям сентиментализма, с его пафосом вечного и общечеловеческого, и вместе с тем движение писателя вперед, к романтическим нарративам, отличающимся специальным вниманием к истории и национально-ментальным проблемам.

Литература

1. В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.
2. Рублева Л.И. Романы В. Т. Нарезного: традиции и новаторство. М., 2002.
3. Лотман Ю.М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Собр. соч. М., 1998. Т. 1.
4. Манн Ю.В. У истоков русского романа // Вопросы литературы. 1983. № 5. С. 151–170.
5. Сахаров В.И. Русская проза XVIII–XIX веков: Проблемы истории и поэтики. М., 2002.
6. Мальчик у ручья, или Постоянная любовь: Повесть г. Коцебу / Пер. с нем.: В 4 ч. 2-е изд. М., 1819.

⁴ Работа Жуковского над передачей национально-исторического колорита в переводе «Дон Кихота» Сервантеса, относящаяся к началу 1800-х гг., требует отдельного исследования.

7. *Kotzebue A.* Geprüfte Liebe, eine Erzählung // *Kotzebue A.* Die jungsten Kinder meiner Laune. Bd. 4. Leipzig, 1795.
8. *Королева* Ильдегерда, героическая повесть: В 2 ч. М., 1801.
9. *Лотман Ю.М.* Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия // *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997.
10. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
11. *Kotzebue A.* Iddegerte, Königin von Norvegen. Historische Novelle. Reval, 1788.
12. *Вильгельм* Телль, или Освобожденная Швейцария, сочинение И. Флориана, с историческою картиною. М., 1802.
13. *Разумова Н.Е.* В.А. Жуковский и французские писатели-моралисты: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1985.
14. *Florian I.P.* Oeuvres posthumes de M. de Florian, conten. Rosalba, nouvelle sicilienne, plusieurs fables, inédits et le poëme de Guillame Tell, avec la vie de l'auteur par L.F. Jauffret. Paris, 1799.
15. *Жуковский В.А.* Розы Мальзерба. Москва; Париж; Псков, 1995.