

«Братья-разбойники» и «Шильонский узник»

(Как и почему Пушкин сошелся с Жуковским)

Олег Проскурин

Atlanta

1

Посылая 11 ноября 1823 г. (из Одессы в Москву) князю Вяземскому рукопись поэмы «Братья разбойники», Пушкин снабдил ее любопытной припиской:

Вот тебе и Разбойники. Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок. В 820 году, в бытность мою в Екатеринославле, два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на островке, потопление одного из стражей мною не выдуманы. Некоторые стихи напоминают перевод *Шил<ьонского> Узн<ика>*. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года (Пушкин, ПСС, XIII, 74).¹

Свидетельство Пушкина в целом заслуживает доверия, хотя и с некоторыми оговорками. Как показывают сохранившиеся немногочисленные рукописи и некоторые косвенные данные, «Братья-разбойники», были начаты Пушкиным в 1821 году и завершены к концу апреля 1822 года (по крайней мере в той форме «отрывка», в каком нам известна эта поэма сегодня). В начале декабря (или, вероятнее, в конце ноября) рукопись поэмы была отправлена Н.Н. Раевскому.²

С переводом «Шильонского узника» Жуковским (вышел отдельным изданием летом 1822 г.), присланным Гнедичем, Пушкин познакомился в конце сентября (см. его письмо Гнедичу от 27 сентября 1822). Таким образом, между временем первого знакомства Пушкина с «Шильонским узником» и первыми свидетельствами о расстройстве текста «Братев разбойников» (первоначально — в узком кружке) проходит *около двух месяцев*. Теоретически можно допустить, что в этот промежуток времени Пушкин мог включить в уже готовый текст «стихи, напоминающие перевод Шильонского узни-

ка», но это представляется крайне маловероятным: как увидим далее, такие стихи находятся в структурно важных местах поэмы.

Признав сходжение Пушкина с Жуковским действительно *нечаянным*, мы тем самым должны признать, что оно заслуживает специального изучения — как историко-литературное явление, требующее объяснений и осмысления.

Однако, как ни удивительно, такого изучения по сей день не проведено. Более того: не дано даже удовлетворительных ответов на вопросы, естественно, казалось бы, возникающие по прочтении пушкинского письма.

Вопрос первый: что, собственно говоря, Пушкин имел в виду, сообщая о своем «сходжении» с Жуковским? С полной определенностью об этом не писал никто. Правда, еще в середине 1920-х годов Б.В.Томашевский, провозглашая необходимость взаимодействия критики текста и биографических исследований, указывал, что в свете биографических материалов «заимствования» «иной раз оказываются простыми конвергенциями, — совпадениями, ибо биографические данные обнаруживают незнание автора с теми произведениями, с которыми он совпадает: для Пушкина таково взаимоотношение «Шильонского узника» и «Братьев разбойников»³. Но какие именно мнимые «заимствования» на практике оказываются совпадениями — исследователем так и не было разъяснено. Впрочем, из позднейшей монографии Томашевского как будто следует, что он усматривал «совпадения» прежде всего в сюжете и характерологии («Между «Братьями разбойниками» и «Шильонским узником» трудно найти точки соприкосновения, но Пушкин их почувствовал и вовсе этому не радовался. В данном случае речь идет, конечно, не об абстрактной схеме, а о сочетании определенных характеров в определенной ситуации. Таким образом, нельзя отрицать, что с уничтожением поэмы Пушкин стал искать новой обстановки для похожего конфликта⁴). Думал ли так Томашевский в 1920-е гг. — остается неясным.

Вопрос второй: означает ли указание на незнание с «Шильонским узником» в пору работы над «Братьями-разбойниками», что Пушкин не был знаком в ту пору как с переводом Жуковского, так и с поэмой Байрона? В.М.Жирмунский в ответе на этот вопрос колебался: «Из слов Пушкина нельзя усмотреть в точности, был ли

он знаком до этого года с *байроновским* текстом; по-видимому, он отрицает только знакомство с *русским* текстом Байрона...». И, тем не менее, он тут же добавляет: «Сходство между Байроном и Пушкиным обнаруживается не в тех эпизодах, о которых Пушкин говорит в письме: оно касается общего построения (рассказ от первого лица) и основной темы <...> Более специальные совпадения отсутствуют, и поэтому вопрос о влиянии не может быть решен с уверенностью, в особенности ввиду возможности различно толковать приведенное выше письмо Пушкина к кн. Вяземскому».⁵

Зато И.М.Семенко в комментарии к «Шильонскому узнику» в четырехтомнике Жуковского (второй том этого издания по сей день остается наиболее авторитетным сводом эпических стихотворений Жуковского малой и средней формы) всякие сомнения отвергла и уверенно ответила на вопрос о знакомстве Пушкина с поэмой Байрона отрицательно: «Одновременно с переводом Жуковского и *независимо как от Байрона, так и от Жуковского* была написана поэма Пушкина „Братья-разбойники“»⁶ (Жуковский 1959–1960, II. 477; курсив мой. — О.П.).

Все эти неясности и противоречия во всяком случае свидетельствуют о том, что проблема требует дальнейшего осмысления.

2

На первый взгляд, удивительно, что исследователи в общем не пожелали прочесть пушкинского письма буквально, т.е. признать, что Пушкин говорит не о характерах, не о тематике, не о мотивах, не о композиции, а в первую очередь о *стихах*, т.е. о сходстве словесного (прежде всего лексико-фразеологического) материала в традиционно вычлняемых ритмических единицах поэтического текста. Объяснить это можно только тем, что совпадения «слов» казались слишком незначительным и, так сказать, несистемным элементом: они должны были волновать Пушкина в последнюю очередь, как в последнюю очередь волновали они исследователей, сосредоточенных на проблемах композиции, сюжетосложения, характерологии и т.п. Однако в ситуации начала 1820-х годов дело обстоит иначе.

Сопоставление поэм убеждает в том, что «Братья-разбойники» Пушкина и «Шильонский узник» в переводе Жуковского действи-

тельно содержат в себе ряд сходных *стихов*. Вот самые яркие и приметные из соответствий (других, не столь явных, касаться не будем):

Пушкин:

Нас было двое: брат и я.
 Поймали нас — и кузнецы
 Нас друг ко другу приковали
 Я старший был пятью годами
 В цепях, за душными стенами
 Я уцелел — он изнемог.
 Душа рвалась к лесам и к воле

Нам тошен был и мрак темницы
 Три дня больной не говорил
 И не смыкал очей дремотой;
 В четвертый грустною заботой,
 Казалось, он исполнен был...

Позвал меня, пожал мне руку,
 Потухший взор изобразил
 Одолевающую муку.

Жуковский:

Нас было шесть — пяти уж нет.
 Цепями теми были мы
 К колоннам тем пригвождены
 Из нас троих я старший был
 Дыша без воздуха, в цепях,
 Я медленно дряхлел и чах.

...то к окну
 Спускался он, то в вышину
 Взлетал - за ним душа рвалась
*(речь идет о парящем за окном
 тюрьмы орле)*

Мне мрак тюрьмы отрадой был.
 Вдруг день от дня
 Стал упадать, ослабевал,
 Грустил, молчал и молча вял.

Он умер... я ж ему подать
 Руки не мог в последний час,
 Не мог закрыть потухших глаз.

Итак, максимальное *словесное* сходжение Пушкина с поэмой Байрона в переводе Жуковского обнаруживается: 1) в краткой биографической преамбуле к повествованию-монологу рассказчика; 2) в рассказе о заточении и о тоске по свободе; 3) в изображении болезни (а потом смерти) брата. Ни в общей экспозиции поэмы (разбойничий стан), ни в истории побега братьев, ни в описании переживаний, вызванных муками совести и страхом воздаяния, подобных совпадений нет.

И это, конечно, не случайно.

Мотивные комплексы, в разработке которых у Пушкина обнаружилась словесная близость с «Шильонским узником», были важнейшими в поэме Байрона, переведенной Жуковским. В том же, что к началу работы над «Братьями разбойниками» Пушкин эту поэму читал, нет никаких сомнений. Только читал он не «The Prisoner of Chillon», а «Le prisonnier de Chillon» — прозаический перевод поэмы на французский язык, выполненный Амедеем Пишо (при некотором участии Э. де Саля).⁷ В первых изданиях *Oeuvres de Lord Byron* (бывших в распоряжении Пушкина в начале 20-х годов) эта поэма входила во второй том,⁸ в который, среди прочего, были включены также «Гяур», первые песни «Дон Жуана» и «Сетования Тассо» («Les lamentations du Tasse»). Два первых сочинения Пушкин широко — и на разных уровнях — использовал при работе над «Кавказским пленником», а потом и «Бахчисарайским фонтаном»;⁹ о последнем высоко отозвался в пометях на полях «Опытов...» Батюшкова, противопоставляя его батюшковскому «Умиравшему Тассу» (Пушкин, ПСС, XI,). Невозможно представить, что Пушкин, тщательно изучив тексты, включенные во второй том сочинений Байрона, именно «Узника» по каким-то причинам пропустил. Действительно, все убеждает в том, что поэма эта оказалась чрезвычайно важна для работы поэта над «Братьями-разбойниками».

«Шильонский узник» существенно отличается от восточных поэм Байрона и структурой, и материалом, и героями: действие поэмы происходит не на востоке, а в Европе; изображены в ней не экзотические персонажи, исполненные бурных страстей и находящиеся между собою в сложных отношениях, а заключенный в темницу «мученик веры и патриотизма» и его несчастные братья. Поэма построена не как запутанный нарратив, а как монологический и хроникальный рассказ-исповедь. Все эти особенности поэмы Байрона не только отразились в тематике и структуре «Братьев-разбойников»: они вступили в корреляцию с весьма своеобразным литературным заданием пушкинской поэмы.

Специфика этого задания заключалась во взаимодействии необычного «материала» и «стиля» (если воспользоваться терминологией русских формалистов). Пушкин предпринял в «Братьях-разбойниках» дерзкую попытку перенести стилистику, разработанную в русской поэзии для *высокого* материала (патриотического и героич-

ческого), на материал вызывающе *низкий* — мир разбойников, причем не «благородных» (как у Шиллера и у авторов предромантической прозы), а отъявленных грабителей и душегубов, чьи действия лишены каких бы то ни было возвышенных мотивировок. Напряжение между материалом и стилем придало поэме глубинно игровой характер: так, сквозь картину ночного разбойничьего становища просвечивал русский военный лагерь («Певец во стане русских воинов» В. Жуковского); разбойные набеги описывались по той же модели, по которой изображались славные воинские подвиги в послании Батюшкова «Никите»; бегство братьев представало комбинацией цитат из оссианического «Сна воинов» того же Батюшкова.¹⁰

Эта игра в общем не была распознана современной Пушкину критикой, что, конечно, было проблемой критиков, а не поэта. Во всяком случае, не подлежит сомнению, что Пушкин вовсе не намеревался *скрывать* механизм своей игры и, в частности, вуалировать ее интертекстуальный план: все сочинения, которые он вовлекал в игру, были широко известны (иные из них уже стяжали репутацию классических). Можно утверждать, что именно установка на *узнавание* второго плана, на соотнесение с ним героев и событий поэмы о разбойниках входила в намерения Пушкина: только это соотнесение могло служить условием распознавания и оценки жанрово-стилистических экспериментов поэта. Подобная установка как нельзя лучше соответствует тем особенностям жизненной и творческой стратегии Пушкина, которые пронизательно определил и точно описал Д. Бетеа: “his linguistic as well as his societal behavior cannot be, for all its literal and figurative show of long fingernails, self-regarding — it must be *oriented toward the other*”.¹¹

Байроновский «Шильонский узник» вполне подходил для выбранного Пушкиным метода. Если сочинения Жуковского и Батюшковагодились для построения рассказа о разбойной удали, то Байрон пригодился для описаний тюремных страданий: судьба и переживания братьев-душегубов оказались изложены с помощью приемов, разработанных для поэмы о судьбе героев и невинных жертв. Как и стихи Жуковского и Батюшкова, «Шильонский узник» (вернее, «Le prisonier de Chillon») был в начале 1820-х годов сочинением, хорошо известным большинству образованных русских читателей (в основ-

ном читавших поэму в том самом французском прозаическом переводе, в каком читал ее Пушкин). Поэтому Пушкин должен был рассчитывать на то, что «идеальный читатель» заметит и оценит байронический план его сочинения.

Но, прописывая тюремную линию поэмы на «байроновском фоне» и обыгрывая в ней мотивы «Шильонского узника», Пушкин вместе с тем использовал — т.е. варьировал, а иногда и воспроизводил в почти дословном переводе — ключевые слова, фразеологические обороты и целые фразы из перевода Байрона, выполненного Амедем Пишо. Такого рода цитаты (на нынешний взгляд — мелкие и порою малозначительные) служили важными *знаками* байроновской поэмы, напоминали читателю о литературном фоне, на котором должно воспринимать соответствующие коллизии «Братьев-разбойников». Само вычленение поэтом таких цитат из *прозаического* текста перевода на французский язык наглядно свидетельствует не о безотчетной увлеченности Байроном, а о глубокой сознательности, взвешенности и трезвой расчетливости пушкинской литературной работы. Молодой Пушкин хотел «выглядеть как Байрон» и, вместе с тем, хотел состязаться с Байроном.

3

Большая часть «схождений» Пушкина с Жуковским возникала там, где Пушкин использовал и варьировал те фразы, которые и Пишо, и Жуковский перевели примерно одинаково. С другой стороны, некоторые примечательные *расхождения* Пушкина и Жуковского в близких местах объясняются тем, что русский и французский переводы не были и не могли быть *вполне* тождественными.

Первая цитата-отсылка возникает начале рассказа (эпизод, эквивалентный началу «Шильонского узника»):

Нас было двое: брат и я. — Этой строке (перекликающейся со стихом Жуковского) у Пишо соответствует: *Nous étions sept* (Вугон 1820, II, 63; в оригинале: *We were seven...* — Вугон 1967, 337).¹² Пушкин, в соответствии со своим сюжетным замыслом, количество братьев изменяет.

Байроновский план резко активизируется с момента ареста и заточения братьев: — *и кузнецы Нас друг ко другу приковали.* — Ср. в III главке перевода Пишо: *Les bourreaux nous enchaînerent aux piliers*

(Byron 1820, II, 64). Действующие лица этой сцены, «палачи» («les bougreaux») — инвенция переводчика; у Байрона было: *They chain'd us* — оборот, который Жуковский вполне оправданно передал страдательным залогом. Вместе с тем — в соответствии с общим духом своего перевода — Жуковский заменил нейтральное «приковали» экспрессивным «пригвоздили» (что, видимо, должно было усилить аллюзии на крестные муки Христа); Пушкин в данном случае, как ни парадоксально, оказался ближе к иноязычному источнику.

Я старший был пятью годами... — *J'étais l'aîné des trios...* (Byron 1820, II, 65; в оригинале: *I was the eldest of the three* — Byron 1967, 338; в версии Жуковского: *из нас троих я старший был*). Указывая (подобно Байрону и его переводчику) на старшинство брата-рассказчика, Пушкин при этом деформирует функции числительного: оно указывает не на количество братьев, но на их возрастные отношения.

В цепях, за душными стенами Я уцелел — он изнемог. — Вся эта фраза скомпанована из байроновского материала. *Духота и цепи* — лейтмотив «Шильонского узника». Они появятся уже в I главке, как своего рода символическая заставка к судьбе героя-рассказчика: «...*je languissais dans un cachot, privé de l'air pur des cieux et de l'aspect, consolant de la terre. Je fus chargé des chaînes, et je m'exposai à la mort...* (Byron 1820, II, [63]); Жуковский перевел это как *Дыша без воздуха, в цепях...*). Пушкин ориентировался в первую очередь именно на это вводное описание.¹³ Однако образ *цепей* сопряжен у Байрона и с судьбами других братьев, особенно среднего, чей вольный дух оказался несовместим с оковами (главка V: *Il n'était pas né pour languir dans les fers; le seul bruit des chaînes flétrissait son âme* [Byron 1820, II, 66]).¹⁴ По злой иронии, именно цепи «украсили» его тюремное надгробье: *Sa chaîne vide resta sur son tombeau... digne monument d'une fin si cruelle!* (Byron 1820, II, 68). Отправляясь от разных аспектов байроновской символики, Пушкин соединил в одной формуле цепи умершего и выжившего братьев (отчасти по смежности, отчасти — по контрасту).

Полустишие «он изнемог» не имеет прямых параллелей ни у Жуковского, ни у Байрона, зато находит точное соответствие в переводе Пишо — правда, в другом месте: *он изнемог* — точный (причем изосиллабичный) перевод сентенции в главке VII, посвященной

смерти среднего брата: *Il succomba*. Поскольку у Байрона нет эквивалента этому слову, «совпадения» Пушкина с Жуковским здесь не возникло.

VII глава вообще дала Пушкину много словесного материала для поэмы; особенно активно оказалась обыграна следующая фраза: *Il succomba: je le vis mourir, et je ne pus soutenir sa tête chancelante, ni serer sa main qui se se glaçait* (Byron 1820, II, 67–68).¹⁵ Пушкин использовал ее еще по крайней мере в двух эпизодах поэмы: отголоски ее слышны в описании болезни брата (клонящаяся голова) и в рассказе о его кончине (*Позвал меня, пожал мне руку*; герой получает возможность совершить жест, недоступный героям «Шильонского узника»). Жуковский (как и Пишо) здесь в общем точно воспроизвел байроновскую тему — отсюда еще одно совпадение с Пушкиным, хотя, так сказать, «в негативе»: *Он умер... я ж ему подать Руки не мог в последний час*.

Во многих отношениях близок стихам Жуковского и рассказ пушкинского героя о предсмертной тоске брата: *Три дня больной не говорил И не смыкал очей дремотой... В четвертый грустною заботой, Казалось, он исполнен был... У Жуковского: Вдруг день от дня Стал упадать, ослабевал... Грустил, молчал и молча вял*.

Здесь мы сталкиваемся, однако, с любопытным парадоксом: у Жуковского (следующего здесь за Байроном) эти стихи посвящены угасанию младшего брата. Меж тем в переводе Пишо эпизод кончины младшего брата передан, во-первых, на удивление произвольно (так, в начале главы переводчик трансформирует третье лицо во второе, превращая рассказ в риторический монолог, обращенный к покойному!), а во-вторых — конспективно и неточно. У Пишо здесь невозможно отыскать деталей, которые могли бы быть использованы в описании Пушкина. Стихам Байрона: *He, too, was struck, and day by day Was wither'd on the stalk away* у Пишо соответствует: *Ton corps s'affaiblit par degrés, et tu succombas comme ton frère* (Byron 1820, II, 68). Зато в описании судьбы среднего брата (V глава) вольное красноречие Пишо отлилось в те формы, которые во многом повлияли на словесные решения Пушкина. Там, где байроновский рассказчик изображал упдающий дух брата с меланхолическим лаконизмом (*I saw it silently decline*, 338), Пишо театрально-патетичен: *Taciturne et accablé par son malheur, il s'affaiblissait de jour en jour* (Byron 1820, II,

66).¹⁶ И именно эта фраза, по большей части *придуманная переводчиком*, отозвалась в соответствующем описании у Пушкина: к ней восходят стадильность угасания (при этом стершийся фразеологизм *de jour en jour* трансформируется Пушкиным в точное обозначение временных этапов), предсмертное молчание и, по-видимому, «забота» (вариация *accablé par son malheur*).

Почему же Пушкин «совпал» здесь с Жуковским, переведившим совсем другой эпизод поэмы? Отчасти потому, что Пишо, вольно варьируя и украшая повествование Байрона, использовал фразеологию из других частей переводимого им текста. Отчасти же потому, что аналогичным образом поступал и сам Жуковский. Так, он заставил страдающего юношу «молчать» и «молча вянуть» (у Байрона соответствующих выражений нет), видимо, используя и соответствующим образом развернув характеристику *среднего* брата (“silently declined”; и, напротив — в своей версии рассказа о среднем брате Жуковский тему редуцировал: «Как медленно в печали гас...»).

4

Однако среди лексических и фразеологических схождений Пушкина с Жуковским встречаются и такие, которые не находят объяснений ни в оригинале Байрона, ни в переводе Пишо. Таковы, например, *потухший взор / потухшие глаза* умирающих братьев.

Появление таких соответствий естественно объяснить не европейским, а русским литературным контекстом. В рамках «эстетики тождества» (в 1810 — начале 1820-х гг. остававшейся фундаментом российской словесности) обращение к определенным темам сразу активизировало определенные мотивные комплексы и определенные словесные формулы. Это относится, в частности, и к «поэтике умирания»: описание смерти почти непременно требовало использования таких образов, как *прощальное рукопожатие, хладающая рука, последние содрогания, потухший взор*. Вставить «потухшие глаза» в соответствующее место поэмы Байрона было тем более легко, что Жуковский (вообще говоря, любивший изображать смерть) использовал этот образ на протяжении всей своей творческой карьеры. См. в его ранней повести «Марьяна роща»: *Взоры ее потухли, голова наклонилась на плечо — она скончалась* (Это описание, между прочим, содержит любопытную параллель описанию болезни брата

в «Братьях-разбойниках» — живое свидетельство зависимости литературы начала 1820-х гг. от традиций сентиментальной риторики: *С трудом дыша, томим тоскою, В забвеньи, жаркой головою Склонясь к моему плечу, Он умирал....* «Потухшего взора» здесь нет только потому, что Пушкин не дал брату умереть своевременно: он еще потребовался ему для сцены побега). См. у него же в романсе «Мальвина»: *Приди... не сердце мне отдать, Но взор потухший мой принять В минуту смертного томленья*. В позднейшей (1831) балладе «Алонзо»: *И на то певец Алонзо Не ответственал ни слова: Но глаза его потухли, И не бьется боле сердце* (Жуковский 1959–1960, IV, 389; I, 80; II, 181. Выделено всюду мною. — О.П.). Пушкин, конечно, хорошо знал эту традицию (ср. отголосок ее в «Полтаве»: *Но казак Уж умирал. Потухший зрак Еще грозил врагу России...*) и в своей поэме на нее опирался.

Более сложный случай — появление у Жуковского и Пушкина в той же предсмертной сцене «грусти», также отсутствующей у Байрона и Пишо. Здесь перед нами уже не простое воспроизведение стереотипов, а работа более сложных механизмов. Для русской поэзии 10-х — начала 20-х гг. характерно было использование фразеологических конструкций, которые сопрягали в простейшие синтаксические пары обозначения определенных эмоциональных (или эмоциональных и физических) состояний. От поэта к поэту переходили комбинации типа «печальна и одна», «задумчив и один», «один и молчалив» или глагольные сочетания вроде «кипел и трепетал».¹⁷ Близко к подобному типу сочетаний подходит и сочетание «молчания» с «грустью». Но все же такое сочетание общим местом не стало, во многом благодаря В.А.Жуковскому. В его знаменитой балладе «Светлана» соответствующей формулой вводилась героиня: *Тускло светится луна В сумраке тумана — Молчалива и грустна Милая Светлана* (Жуковский 1959–1960, II, 18). Благодаря феноменальному успеху этой баллады сочетание молчания и грусти практически обрело цитатный статус. Характерно, что в Третьей главе «Евгения Онегина» Пушкин (устаами поэта Ленского) характеризует Татьяну посредством прямой цитаты: *Да та, которая грустна И молчалива, как Светлана, Вошла и села у окна*.

Можно сказать, что появление *грусти* в переводе «Шильонского узника» оказалось обусловлено находящимся рядом *молчанием*.

Устойчивая сопряженность двух состояний в поэтическом сознании Жуковского подтверждается тем, что далее в переводе (при характеристике умирающего юноши) оба качества соединятся в одном стихе: «*Столь грустно-томен, нежно-тих*» (у Байрона ничего похожего нет). В общем неважно, осознанно или «бессознательно» переводчик «Шильонского узника» перефразировал самого себя: в любом случае Байрон вовлекался в эмоционально-семантическое поле поэтической системы русского автора. В сфере воздействия той же системы оказался и Пушкин: потому-то *молчание* героя (восходящее, как мы помним, к Пишо) повлекло за собою его *грусть*.

Наконец, специального внимания заслуживает параллельное появление у Жуковского и Пушкина еще одного образа. Когда злосчастный брат-разбойник выздоравливает, узников охватывает новое страстное желание:

Воскресли мы. Тогда сильней
 Взяла тоска по прежней доле;
Душа рвалась к лесам и к воле,
 Алкала воздуха полей.
 Нам тошен был и *мрак темницы,*
 И сквозь решетки свет денницы,
 И стражи клик, и звон цепей,
 И легкой шум залетной птицы.

Этот рассказ связан с заключительной, 13 главкой «Le prisonnier de Chillon» (в своем переводе Пишо объединил 13 и 14 главки оригинала): узник, пробивший кандалами ступеньки к тюремному окну, получает возможность взглянуть на вольный мир, после чего с тоской спускается во мрак заточения... К этому месту у Пушкина восходит противостояние *воли* и *мрака темницы*: *Quand je descendis dans ma prison, son obscurité retomba sur moi comme un poids accablant...* (Вугон 1820, II, 74; ср. «*мрак тюрьмы*» у Жуковского). Образ же «*залетной птицы*» имеет более комплексный характер: он отсылает и к птичке, залетевшей в тюрьму после кончины младшего брата (10 главка), и к орлу, созерцавшемуся узником из тюремного окна (13 главка). Примечательно, что оба переводчика — и французский, и русский — в последнем случае постарались, хотя и разными способами, усилить тему свободы. Пишо с этой целью прямо вводит в свой перевод слово «свободный», «libre», отсутствующее в

оригинале: *L'aigle traversait le ciel, porté sur le souffle des vents. Son vol ne m'avait jamais paru si prompt et si libre* (Byron 1820, II, 74). Жуковский идет несколько иным путем — он вводит в текст образ души, рвущейся вслед за орлом:

И в облаках орел играл,
И никогда я не видал
Его столь быстрым — то к окну
Спускался он, то в вышину
Взлетал — за ним душа рвалась...

С последней формулой и вступило в переключку пушкинское *«Душа рвалась к лесам и к воле»*.

У Жуковского эта формула — нечто гораздо большее, чем простой фразеологизм. За ней стоит целая картина мира, оформившаяся в поэзии Жуковского к 1810-м годам. В этой картине земное бытие предстает как изгнание и плен страдающей души. Душа тоскует по миру иному, в «прекрасном» прозревает его вестников, стремится за ними, но те исчезают, свидетельствуя о лучшем мире и вместе с тем напоминая о том, что *«там не будет вечно здесь»*... Для поэтической репрезентации этой тематики Жуковский использовал набор устойчивых (и в лексическом отношении весьма однообразных) словесных оборотов. При этом Жуковский приспособил для своих целей мотивы и фразеологию, уже разработанные в русской поэзии до него. Наиболее видным предшественником его был Г.Р. Державин, нарисовавший в «Видении Мурзы» впечатляющую по выразительности картину встречи героя-повествователя с чудесным посетителем (Фелицей): *Мой бог! мой ангел во плоти!.. Душа моя за ней стремилась; Но я за ней не мог идти.*¹⁸ Жуковский «спиритуализировал» державинские коллизии и лексику — вот что у него получилось в итоге (приведем лишь несколько примеров из текстов 1810-х годов): *О! кто ты, тайный вождь? душа тебе вослед!!* («Славянка», 1815); *И вслед за милою мечтой Душа его стремится* («Вадим»); *Там на заре пичужка пела <...> Туда, туда душа моя летела* («Там небеса и воды ясны!...», 1816); *Зачем душа в тот край стремится...* («Песня» [«Минувших дней очарованье...»], 1818). Из позднейших текстов: *Я смотрел — а призрак мимо (Увлекая душу вслед) Пролетал невозвратно; Я за ним — его уж нет!* (Лалла Рук (1821, Жуковский 1959–1960, I, 265, 275, 311, 360; II, 123).

«Шильонский узник» Байрона оказался прочитан в координатах мировоззренческой концепции Жуковского и, соответственно, в параметрах его поэтической символики. Судьба «мученика» Бонивара — это почти аллегория судьбы человека в его земном существовании.¹⁹ При таком подходе *все* образы поэмы приобретают особое значение и особый смысл. Птицы, залетающие в тюрьму или пролетающие мимо нее, — это не просто птицы, пусть и способные вызывать ассоциации со свободой. Это *вестники иного мира*, подобные тем, которыми вообще густо населена поэзия Жуковского. За такими вестниками — по законам этой поэзии — душа *должна* стремиться. Для описания такого стремления у Жуковского на вооружении была готовая лексика. Но поскольку он — вслед за Байроном — рисовал образ *предельной* несвободы, для обозначения жажды освобождения из него потребовался предельно экспрессивный глагол. Привычные «летела» и даже «стремилась» для этого были слишком слабыми, формула же *душа рвалась* оказалась как нельзя более подходящей: мало того, что она была энергична — в слове «рвалась» оказывался еще имплицитован и образ уз.

В поэзии Пушкина образ устремленной в иной мир души появился в 1818 году — в послании к Жуковскому и как своего рода цитата из Жуковского. Две редакции послания свидетельствует, что Пушкин прекрасно ощущал не только соответствующую символику, но и ее возможные лексические вариации. В первой версии стихотворения, озаглавленной «К Ж<уковскому> по прочтении изданных им книжек “Для немногих”», были такие стихи: *Когда, возвышенной душой Летя к мечтательному миру, Ты держишь на коленях лиру Нетерпеливую рукой...* (II: 2, 24). При переработке стихотворения стихи приняли несколько иную форму: *Когда, к мечтательному миру Стремясь возвышенной душой, Ты держишь на коленях лиру Нетерпеливою рукой...*²⁰

Используя в «Братьях разбойниках» мотивы «Шильонского узника» Байрона, сталкивая в контрастном противопоставлении мир свободы и мир несвободы, Пушкин естественным образом вспомнил хорошо ему знакомую символическую систему (и соответствующую фразеологию) Жуковского, наиболее глубоко из русских поэтов осмыслившего соответствующую парадигматику. При введении формулы «душа рвалась» Пушкиным, несомненно, руководила та же ло-

гика, что и Жуковским: формула оказывалась естественным развитием мотива души стремящейся и летящей.

Соответствующая формула оказалась повторена Пушкиным в послании «К морю» (1824), задним числом мифологизирующем ситуацию южной «ссылки». Связь формулы с темой уз, «оков» здесь эксплицировалась — при том, что «оковы» лишились предметно-вещного содержания и превратились в биографическую метафору: *Ты ждал, ты звал... я был окован; Вотще рвалась душа моя: Могучей страстью очарован, У берегов остался я* (Пушкин, ПСС, III, кн. 1, 332).

5

Подведем итоги.

Пушкин не мог считать «несчастьем» для себя обнаружившиеся сюжетно-мотивные параллели между «Братьями-разбойниками» и «Шильонским узником» Байрона в переводе Жуковского: проекции на байроновский текст изначально входили в задание пушкинской поэмы. Речь у Пушкина шла прежде всего о стихах и их лексико-фразеологическом наполнении. Основной причиной такого сходства оказалось использование и обгрывание Пушкиным поэмы Байрона (во французском переводе). Второй причиной схождения оказалось влияние русского поэтического контекста (едва ли не в первую очередь — поэзии Жуковского). Этот контекст навязывал определенные словесные решения для определенных тем и мотивов.

Появление русского перевода «Шильонского узника» продемонстрировало близкую родственность поэтических систем и языков Жуковского и Пушкина — гораздо более близкую, чем хотелось бы Пушкину. С выходом перевода «Шильонского узника» задуманная Пушкиным игровая трансплантация «байронизмов» на русскую почву теряла если не смысл, то свежесть и остроту: состязание с Байроном могло быть воспринято всего лишь как подражание Жуковскому.

Видимо, опасение именно такого восприятия «Братьев-разбойников» послужило одной из причин для откладывания Пушкиным печатания поэмы (и даже его первоначального намерения вовсе отказаться от публикации). Поэма была передана в печать только тогда,

когда Пушкин нашел иные, более сложные и изощренные, способы игры и с Байроном, и с Жуковским.

Примечания

¹Здесь и далее в тексте (с указанием римской цифрой тома, арабской — страницы) даются ссылки на издание: А.С.Пушкин. *Полное собрание сочинений в 16 томах* (Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937–1959).

²8 декабря 1822 г. Е.Н.Орлова сообщала брату, Александру Раевскому: «Пушкин послал Николаю отрывок поэмы, которую не думает ни печатать, ни кончать. Это странный замысел, отзвоящийся, как мне кажется, чтением Байрона». — М.О.Гершензон. *Избранное*. Том 2 (Москва-Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000), стр. 30. По поводу «отрывка», упомянутого в письме, Б.В.Томашевский, заметил: «Однако в равной мере это могло относиться и к „Вадиму“». — Б.В.Томашевский. *Пушкин*. Книга первая. 1813–1824 (Москва-Ленинград: Изд. АН СССР, 1956), стр. 450. Сомнения Томашевского совершенно напрасны. Во-первых, сообщение Орловой верифицируется письмом Пушкина к А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. «Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского» (ПСС, XIII, 63). Во-вторых, в кругу, в котором вращалась Орлова, замысел поэмы о Вадиме, герое новгородской вольности, никак не мог расцениваться как «странный». В-третьих, воздействие «чтения Байрона» на «Вадима» вообще минимально; сохранившийся текст этой незавершенной поэмы куда теснее связан с «северными» стихотворениями Батюшкова, ориентированными на европейский классицизм. Подробнее см.: О.Проскурин. *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест* (Москва: Новое литературное обозрение, 1999), стр. 122–126.

³Б.Томашевский. *Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения* (Ленинград: Образование, 1925), стр. 66. Ср. также: Б.М.Эйхенбаум. *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки* (Ленинград: Гос. изд-во, 1924), стр. 160.

⁴Б.В.Томашевский. *Пушкин*. Книга первая, стр. 457.

⁵В.М.Жирмунский. *Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. Избранные труды* (Ленинград: Наука, 1978), стр. 54. Курсив Жирмунского.

⁶Здесь и далее в тексте (с обозначением римской цифрой тома, арабской — страницы) даются ссылки на издание: В.А.Жуковский. *Собрание сочинений в 4 томах* (Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1959–1960). Том 2.

⁷В первых изданиях переводчики были обозначены фиктивным именем: А.Е.de Chastopalli. Участие де Салья не было, видимо, особенно значительным: новые издания франкоязычного собрания сочинения Байрона, печат-

тавшиеся в пору, когда отношения между переводчиками расстроились, выходили под именем одного Пишо.

⁸*Oeuvres complètes de lord Byron*. Traduites de l'Anglais par A.E.de Chastopalli. Seconde édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs poèmes. T. 2 (Paris: Chez Ladvocat, Libraire, Éditeur des fastes de la gloire, 1820). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁹См. подробнее наш комментарий в издании: А.С.Пушкин. *Сочинения*. Комментированное издание под ред. Дэвида М.Бетеа. Вып. 1. *Поэмы и повести*. Часть 1 (Москва: Новое издательство, 2007).

¹⁰Подробнее см.: О.Проскурин. *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*, стр. 128–134

¹¹David M.Bethea. *Realizing Metaphors. Alexander Pushkin and the Life of the Poet* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998), p. 16 (курсив оригинала. — О.П.).

¹²Здесь и далее ссылки на издание: Byron. *Poetical Works* (London-New York-Toronto: Oxford University Press, 1967).

¹³Образ *духоты, отсутствия воздуха* как метафоры несвободы вообще произвел, судя по всему, исключительно сильное впечатление на Пушкина: к байроническому контексту восходит и самая знаменитая фраза в «Братьях-разбойниках»: *Мне душно здесь — я в лес хочу* (ср. в «Цыганах»: *В неволе душных городов*).

¹⁴Заметим, что Пишо почти во всех случаях синтаксически и семантически упростил оригинал, жертвуя смысловой и синтаксической напряженностью для большей ясности и прозрачности изложения. Ср. у Байрона: «*But this was for my father faith I suffer'd chains and courted death*»; «*And mine has been a fate of those To whom the goodly earth and air Are bann'd, and barr'd — forbidden fare*»; «*...And perish'd in the foremost rank With joy: — but not in chains to pine; His spirit wither'd with their clank*» (Byron 1967, pp. 337, 338).

¹⁵Оригинал, как можно заметить, существенно отличается от перевода: *But why delay the truth? — he died. I saw, and couldn't hold his head, Nor reach his dying hand — nor dead...* (Byron 1967, p. 338).

¹⁶Эта фраза показалась переводчику настолько удачной, что он почти дословно повторил ее в начале VII главки: *Le plus jeune de mes frères s'affaiblissait de jour en jour* (Byron 1820, II, 67). Меж тем у Байрона было сказано просто: *I said my nearer brother pined* (Byron 1967, p. 338).

¹⁷Много примеров подобрано в книге: В.Виноградов. *Стиль Пушкина* (Москва: ОГИЗ, 1941), стр. 147–150.

¹⁸Г.Р.Державин. *Стихотворения* (Ленинград: Сов. писатель, 1957), стр. 112.

¹⁹Примечательно, что как раз в пору чтения «Шильонского узника» (и едва ли не под влиянием этого чтения) Жуковской пишет «Ответ кн. Вяземскому на его стихи “Воспоминание”», завершающийся характерной концовкой: *Без утоления пробудим лишь желанье; На небо взглянем из тюрьмы* (Жуковский 1959-1960, I, 306).

²⁰А.С.Пушкин. *Полное собрание сочинений в 20 томах*. Том II, кн. I (С.-Петербург: Наука, 2004), стр. 24, 25. Вместе с тем, Пушкин скоро начинает обыгрывать и, так сказать, демистифицировать соответствующий мотив. Ср. в послании «К Всеволожскому» (1819): *А наш осиротелый круг, Товарищ, скоро ль оживится? Когда прискачешь, милый друг? Душа вослед тебе стремится* (Там же, стр. 58). Особая двусмысленность игры (отсылающей, как можно понять, и к Жуковскому и к его предшественнику — Державину) заключается в том, что «душа» здесь стремится отнюдь не в мечтательный мир — а, вслед за повесой, который отправился в Москву, где (по предположению автора), предастся в высшей степени земным удовольствиям.

STANFORD SLAVIC STUDIES

Volume 35

Series Editors

Lazar Fleishman

Joseph Frank

Gregory Freidin

Monika Greenleaf

Gabriella Safran

Richard Schubach

Russian Literature and the West:
A Tribute for David M. Bethea

PART I

Edited by
Alexander Dolinin
Lazar Fleishman
Leonid Livak

Stanford, 2008